

Mulheres sob tortura: uma análise das protagonistas femininas da trilogia de Heloneida Studart

Women under torture: an analysis of the female protagonists of Heloneida Studart's trilogy

*Beatriz Mendes e Madruga¹
Andrey Pereira de Oliveira²*

RESUMO

Entre 1975 e 1981, a cearense Heloneida Studart – então radicada no Rio de Janeiro, onde era jornalista e escritora – publicou três romances aos quais ela classificou como uma trilogia da tortura: *O pardal é um pássaro azul* (1975); *O estandarte da agonia* (1981); *O torturador em romaria* (1986). Essa tríade de narrativas contém discussões de teor político, social e de gênero, além de fazer o arremate entre essas três esferas, mostrando as correlações entre elas, em alguns momentos. As protagonistas femininas se destacam na trilogia, pois o desenrolar narrativo se deve, em muito, às suas ações e à sua condução dos fatos. Marina, Açucena e Dorinha são aqui analisadas no intuito de fazer ver seu peso enquanto veículos de discussão política e de gênero, e de explicitação da relação que existe entre o gênero e a participação política, entre o gênero e as possibilidades emancipadoras em determinados contextos sociais. Para formalizar essa análise, são importantes as conexões com o material teórico de Miguel e Biroli (2014), Cisne (2018), Saffioti (2013; 2015) e Beauvoir (1980). Ler literatura sob a ótica de seu tempo histórico e sob a perspectiva de autores que estudam gênero e feminismo é, aqui, o caminho para explicitar a importância das mulheres, personagens ficcionais ou reais, na condução histórica de um país, no que diz respeito a política, ao gênero, ao todo social.

Palavras-chave: *Heloneida Studart; Ditadura; Personagem; Feminismo.*

1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural.

2 Professor Associado III de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

ABSTRACT

Between 1975 and 1981, Heloneida Studart, who was born in Ceará and was living in Rio de Janeiro working as a journalist and writer, published three novels that she called “torture trilogy”: *O pardal é um pássaro azul* (1975); *O estandarte da agonia* (1981); *O torturador em romaria* (1986). This trilogy has discussions about politics, society, and gender and sometimes does and shows the connection within these three. The principal feminine characters are detached in this trilogy because the narrative’s flow owes them the conduction and sequence. Marina, Açucena, and Dorinha are here analyzed to show their weight as gender and political discussion vehicles and to explicit the relationship between gender and political participation, between gender and the possibilities of independence in certain social contexts. To formalize this analysis, are here important the connections with the theoretical material of Miguel and Biroli (2014), Cisne (2018), Saffioti (2013; 2015), and Beauvoir (1980). Reading literature within the perspective of the respective historical time and within the perspective of authors that study gender and feminism is here the way to show the importance of the women, fictional or real, in conducting the history of a country when we talk about politics, gender, and the social context.

Keywords: *Heloneida Studart; Dictatorship; Character; Feminism.*

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

Introdução

175

Entre as décadas de 1970 e 1980, enquanto o Brasil atravessava uma ditadura civil-militar e seus respectivos embates políticos, ideológicos, econômicos e sociais, a então jornalista e escritora Heloneida Studart publica uma tríade de livros à qual ela mesma chamou de “Trilogia da Tortura”. O primeiro livro, *O pardal é um pássaro azul*, publicado em 1975, é narrado pela protagonista Marina, uma jovem que vive num casarão com toda sua família conservadora e patriarcal: avó, mãe, tias. Às escondidas da avó e de quase toda a família, Marina luta pela soltura do primo João, por quem ela é apaixonada, e que está preso por ter pichado nos muros da cidade que o pardal é um pássaro azul. O segundo livro, *O estandarte da agonia* (1981), é narrado por Açucena, quem se diz ser “somente uma mãe desesperada” depois de iniciar uma difícil peregrinação em busca do filho desaparecido, Luís. E a terceira narrativa, *O torturador em romaria*, chega aos leitores em 1985, já no início da abertura política que sinalizava os momentos finais da ditadura, e, que, portanto, pôde surgir como um grande livro de denúncia política. Os desmandos e crueldades da ditadura brasileira são aí narradas por Carmélio, um torturador profissional que, no tempo diegético da narrativa, tenta ressig-

nificar seu passado e construir um futuro diferente para si. Fazendo esse balanço, o narrador evoca inúmeros momentos em que promoveu tortura física e psicológica a militantes políticos, fazendo desse texto um sustentado sufoco para quem se depara com os detalhes desses crimes – e com a indiferença com a qual são narrados. Nesse romance, Carmélio conhece Dorinha, uma bibliotecária que tem origem semelhante à de Marina e de Açucena: em um casarão nordestino, no Ceará, gerido por uma matriarca e por seus costumes conservadores e patriarcais.

Marina, Açucena e Dorinha manifestam-se como aquilo que Medviédev (2016, p. 65) chamou de “tipo social determinado”. Principalmente em suas semelhanças, elas ilustram a figura da mulher jovem que habitava esse tempo e espaço políticos, e cuja origem burguesa conferia-lhes uma série de privilégios sociais (e econômicos, certamente). Nesse lugar e tempo políticos, essas jovens mulheres atravessam uma difícil trajetória entre a dependência e a independência, posto que a primeira está diretamente relacionada com manter-se atada às tradições patriarcais familiares (sair do jugo matriarcal para ir para o jugo do casamento), e a segunda opção implica enfrentamentos ideológicos, os quais, em suas famílias, manifestam-se como alarmante irrupção. Essa trajetória, por vezes, assemelha-se mais a uma espécie de limbo do que a de um caminho com destino final.

Desta feita, será aqui analisado como o essas três personagens femininas mostram-se ao leitor da trilogia, constituindo-se em maior complexidade na medida que suas respectivas narrativas seguem: semelhanças e diferenças que não se dão ao acaso, mas sim num arremate importante para a sequência desses três romances. É bem verdade que a despeito de ser uma trilogia, as histórias podem ser lidas em separado, até mesmo em diferente ordem, como volumes avulsos. Mas a leitura conjunta promove uma compreensão mais ampla dessas personagens, dos caminhos traçados por cada uma delas, e de um caminho maior, como que construído pelas três, em conjunto, ilustrando um importante avanço feminista que aqui será explanado.

Cenário e palco: a ditadura civil-militar

Deflagrada em 1964 via golpe de Estado, a ditadura brasileira perdurou até o final da década de 1980, instaurando em nossa história duas décadas de autocracia, cassação de direitos, cerceamento de liberdades, prisões, torturas, desaparecimentos e muitas mortes. Sob o preceito de evitar a invasão de ideias comunistas em nosso país, conter esse “avanço vermelho” e garantir o capital, o golpe de Estado é dado em 31 de março de 1964 (SCHWARZ, 2008; REIS, 2014). Essas justificativas são respaldadas pelo fato de que, nas duas décadas anteriores, havia no Brasil uma efervescência cultural que

em muito consolidou os ideais de esquerda (REIMÃO, 2011, p. 19). Ao mesmo tempo, o cenário internacional estava permeado por diferentes lutas políticas, como o movimento feminista, a reforma agrária, e discussões em prol dos trabalhadores. E a despeito da autocracia então instalada no país, essa efervescência cultural se mantém, mas tomando outros rumos, outras configurações.

Nos anos iniciais dessa tirania militar, os campos culturais da música e do teatro foram diretamente afetados: o controle ideológico deflagrado pelo Estado tentava evitar que o público que usufruísse dessas artes fosse receptor de ideias de esquerda, de revolução democrática, de subversão da ordem. Por isso, a produção literária a princípio se manteve com certa liberdade, com pouca vigilância ideológica. O acirramento dessa vigilância se dará no segundo governo militar da ditadura, o de Costa e Silva (1967-1969), durante o qual foi promulgado o Ato Institucional Nº 5, em dezembro de 1968, perseguindo e prendendo professores, estudantes, artistas, funcionários públicos, cassando direitos políticos, apreendendo produtos culturais (discos, e, na sequência, também livros).

No início da década de 1970, no subsequente governo Médici (1969-1974), o cerco à literatura foi maior (SUSSEKIND, 2004), visando evitar a circulação não só de ideologias tidas como subversivas pelo governo, mas fazendo cessar também uma espécie de função parajornalística que a literatura começava a sustentar, em razão de os meios de comunicação estarem então fortemente controlados (ARRIGUCCI, 1999; SUSSEKIND, 2004).

Ao evocarmos esse cenário, pensamos, por consequência, nos personagens que o habitam. Os militares que ocuparam posições de poder, e/ou funções de perseguição política, tortura, prisões. Os estudantes universitários e secundaristas. Também os professores, escritores, tantos artistas e jornalistas. Diferentes grupos de pessoas que lidaram com a ditadura de diferentes maneiras, seja esforçando-se para mantê-la; seja resistindo, subvertendo, produzindo arte e manifesto; ou mesmo esquivando-se de tudo que esse momento político representava. Nesse contexto, em que usualmente surgem as figuras diametralmente opostas dos militantes e dos militares, devemos evocar também outros personagens que se fizeram presentes nesses embates políticos, às vezes de forma direta, outras vezes, não tanto.

É com esse delineamento que surgem as figuras femininas protagonistas da “Trilogia da tortura”. Duas delas implicaram-se na luta política em razão de precisarem lutar pela liberdade e pela vida de pessoas que amavam, e que estavam diretamente envolvidas com a militância; e a terceira das três protagonistas já há muito estava comprometida com a luta pela democracia, mas valia-se da invisibilidade que sua condição de gênero proporcionava para passar despercebida e não sofrer punições.

Protagonistas femininas em trajetórias

Os três romances contam histórias com muitas semelhanças entre si. Não se trata de uma trilogia na qual um livro dá continuidade ao outro. Podemos inclusive imaginar as três histórias ocorrendo simultaneamente. No entanto, a continuidade fica a cargo da compreensão geral que se pode fazer quando da leitura completa.

Por exemplo, ao lermos toda a trilogia, observamos um crescente no caráter de denúncia: em *O pardal é um pássaro azul* (1975), a denúncia dos desmandos da ditadura aparece de modo mais discreto que em *O estandarte da agonia* (1981), no qual, por sua vez, não aparece com o tamanho destaque que se dá em *O torturador em romaria* (1985).

No primeiro livro da trilogia, as menções ao cenário político do país surgem nas passagens sobre a prisão de João. Esse motivo insólito e risível (preso por ter pichado nos muros da cidade que o pardal é um pássaro azul), aludindo a uma aparente e descabida arbitrariedade, faz, portanto, alusão ao contexto autocrático e arbitrário das prisões que se davam naquele período. Se passando no Nordeste (portanto distante do eixo Sudeste), em tempos de início de ditadura, as referências são assim discretas. Também por ser um livro publicado em 1975, momento áureo da repressão sobre a literatura, a discricção e a pouca quantidade de menções à truculência da ditadura assim se explicam.

Na história seguinte, narrada por Açucena, o cenário da ditadura é evidente, contestado, denunciado. Sua história repete a saga da estilista Zuzu Angel, que teve seu filho, Stuart, desaparecido durante a ditadura sem deixar evidências. Heloneida Studart baseia-se na biografia de Zuzu³, quem conheceu proximamente, para construir Açucena e sua trajetória de ser “apenas uma mãe desesperada”, como dizia Zuzu Angel à imprensa, e como diz Açucena em diferentes passagens do livro.

E será o terceiro romance o maior palco para a denúncia política. A própria escolha do narrador ser um torturador já coloca o leitor diante das duras evidências do período, àquele ano já largamente anunciadas. Era 1986, a censura sobre a imprensa e sobre a literatura havia abrandado sobremaneira, tornando ainda mais compreensível o fato de ser esse, o último livro da trilogia, o mais evidente em suas críticas e delações.

Para além desse *continuum* de denúncia política que a trilogia proporciona, há um outro, referente à questão de gênero e de suas

3 Heloneida fez o seguinte comentário, em entrevista concedida ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas em 1999: “O drama de Zuzu teve uma grande força na minha vida, tanto que eu escrevi uma trilogia da tortura, e um dos romances, que se chama Estandarte da agonia, é inspirado nela, na mãe que um dia espera o filho para jantar e o filho não vem. Esse romance foi até cogitado para virar uma minissérie na Globo, mas depois disseram que ainda não era tempo. Quer dizer, não vai chegar o tempo nunca. Há quanto tempo a ditadura acabou?” (p. 14).

protagonistas femininas. Reconhecida por sua atuação nas causas feministas, Heloneida Studart transferiu essa questão também para sua literatura. No ano em que publicou o primeiro livro da trilogia, havia recentemente publicado seu volume de maior sucesso, o pequeno livro *Mulher, objeto de cama e mesa* (1974), material no qual evidencia as opressões que as mulheres sofriam no ambiente doméstico, e considerado um best-seller, que apresentou o feminismo a milhares de jovens (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 29). Studart também já havia publicado *Mulher, brinquedo do homem?*, em 1969, outro ensaio-manifesto que teve alta tiragem em circulação. Ademais, foi também em 1975 que Heloneida fundou, junto a Moema Toscano, o Centro da Mulher Brasileira, primeira organização feminista do país, centro de debates e disseminação de ideias feministas – em seus espectros público e privado (doméstico).

Desta feita, a obra literária de Heloneida, em seu teor geral, conta com inúmeras personagens femininas de destaque. Narradoras e/ou personagens, protagonistas de livros e de suas vidas, algumas movidas por ideais passionais, outras, por convicções subversivas, as mulheres na literatura de Heloneida Studart são notórias naquilo que são e naquilo que se constituem. Olhando para Marina, Açucena e Dorinha, vemos um caminho percorrido por cada uma, mas uma espécie de continuidade que a trajetória de uma acrescenta à trajetória da(s) anterior(es). Marina implica-se na luta política em razão da prisão do homem por quem é apaixonada. Ciente que fica das opressões sociais e de gênero, dentro e fora de sua casa, ela passa a munir-se de outros ideais, a despeito de manter a aparência de subserviência que lhe é esperada – por ser jovem, mulher, pertencente a uma família classe alta. Açucena também implica-se na contenda política por motivo passional, por assim dizer. E sua participação se dá de maneira muito mais direta e combativa que a de Marina, já que Açucena estava na região da efervescência militante (região Sudeste), e lidando com o incognoscível: seu objeto de preocupação, o filho Luís, não estava preso, mas desaparecido, sem vestígio algum de onde pudesse ser encontrado.

Vemos, assim, que o segundo livro traz uma personagem feminina ainda mais forte e atuante, que precisa a quase todo o tempo explicitar sua subversão – mesmo que a motivação desta seja o amor materno, e não a preocupação democrática. E no terceiro romance, por fim, a personagem feminina não precisa ir constituindo-se firme e militante: ela já o é, desde o início da diegese – mas isso só fica evidente nos derradeiros capítulos da narrativa. E a sua militância é ostensivamente política, ideologicamente preenchida, e separada de sua passionalidade.

Os três e o único caminho

Para empreendermos uma melhor compreensão de como as personagens femininas se apresentam, se modificam, e transitam pelas questões de gênero usando o cenário da ditadura, às vezes como motor e outras vezes como coadjuvante, faz-se razoável que detalhemos cada uma delas, para então percorrermos os caminhos de similitudes e diferenças entre as três, atentando para as reflexões no campo dos estudos de gênero que esses caminhos nos convocam.

Marina fora a primeira filha de sua mãe, que casara com um homem não abastado – e que morreu precocemente, depois de adoecer. Na narrativa, ela é descrita como uma criança que fora feia e fraca, negligenciada pela mãe, e por isso acolhida e cuidada pela sua ama Meméia. Na adolescência, a beleza que começa a despontar em Marina chama a atenção de muitos homens, mas o seu interesse é completo em João, seu primo, o qual não corresponde a essa paixão, por ser ele homossexual. Depois dessas rejeições materna e amorosa, Marina constrói-se psicologicamente como alguém ressentida e reservada, e isso lhe possibilita aparentar submissão e bom comportamento. Dessa maneira, consegue ela visitar constantemente João na prisão, sem que a família desconfie – algumas pessoas, como sua mãe e irmã, sabem, mas a matriarca vó Menina sequer desconfia. Marina, portanto, transforma-se na neta mais protegida por vó Menina, e que provavelmente herdará toda a fortuna da avó.

180

Açucena fora também criada num casarão como o que Marina vive: uma grande casa, de família abastada, gerida por uma matriarca e habitada praticamente por mulheres (mesmo quando casavam, as filhas continuavam morando no casarão, com seus maridos; e, quando enviuvavam, permaneciam lá, bem como as solteiras). Após casar-se com Pedro, muda-se para o Rio de Janeiro, e sua mãe, Estela, também se muda para o Rio quando fica viúva. Também acompanham Açucena a cozinheira Cota e a sua ama, Vivina, mantendo-se como empregadas domésticas dessa nova família nuclear.

Mãe de dois filhos, Luís e Margarida, Açucena mantém-se na função de dona de casa que não se ocupa de serviços domésticos como limpeza e cozinha – um *status* esperado para o das mulheres de sua família de classe abastada. É também descrita como uma criança que não fora bonita – tanto que sua mãe achava pouco provável que a filha se casasse – e que sofrera, assim como Marina, a indiferença materna, fazendo haver aí uma espécie de grande lacuna afetiva. Açucena torna-se uma mulher bastante bonita, reservada e de pouca vaidade. Esse lugar de discricção, contudo, necessita dar lugar a uma grande obstinação, demandada de Açucena durante as buscas por Luís. Essa obstinação a coloca muitas vezes em confronto direto com figuras políticas importantes, tornando-a vulnerável a algumas ameaças e perigos.

Dorinha aparece como a mais independente das três. Diferentemente de Marina e de Açucena, ela frequentou a universidade e formou-se em biblioteconomia. É bibliotecária em sua cidade natal, e sua destacada beleza não a comove, pois essa protagonista também sofre por um amor não correspondido: o gravurista Célio – outro personagem masculino da trilogia que não corresponde à paixão da protagonista por ser ele homossexual. Dentre as três, é Dorinha quem enfrenta, com maior frequência, os costumes conservadores (presentes no discurso da família, nos olhares de estranhos), e o faz em suas atitudes e também no seu próprio discurso.

As três mulheres, Marina, Açucena e Dorinha, atravessam suas diegeses narrativas enfrentando dois sistemas opressivos: o patriarcado e a ditadura. É na figura das matriarcas, das mulheres mais velhas da família, que o patriarcado se manifesta; e é na figura de autoridades ou de instituições (como a cadeia) que a ditadura se apresenta, em cada romance. Essas três mulheres irão se pôr diante desses dois antagonistas e à custa deles, e por conta deles, irão se constituir personagens cada vez mais apropriadas da própria existência, cada vez assumindo mais sua condição de sujeito, e se distanciando da sua possibilidade de ser objeto.

Trilogia sob análise: cadência e encadeamento de suas protagonistas

Constituir-se sujeito não é um caminho dado a todo e qualquer indivíduo. Ser sujeito, no tocante a construção de uma identidade, de ostentar características subjetivas, desejos, decisões, é privilégio de alguns, dentro da sociedade. E para as mulheres, o caminho dado, a princípio, é o de ser objeto, conforme esclarece Simone de Beauvoir (1980, p. 15):

[...] ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, [...] há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido [...]. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida.

Nessa mesma toada, e numa publicação mais contemporânea, bell hooks (2019) faz ver o quanto esse transformar-se sujeito ainda é, para muitas mulheres, um caminho percorrido com dificuldades. De acordo com a norte-americana, para sair da condição de objeto para a de sujeito, é necessário sair do silêncio para a fala (hooks, 2019, p. 38-39), valendo-se da própria voz para libertar-se (hooks, 2019, p. 39). As três protagonistas mulheres da trilogia precisam fazer uso do próprio discurso para enfrentar outros discursos que lhe impõem; precisam engajar-se em consecutivos embates ideológicos, via discurso (seja verbal, seja de comportamento), para mostrarem-se finalmente sujeitos, fonte de desejos, decisões, e opiniões também.

Assim como há o *continuum* na explicitude da denúncia, e o *continuum* no abordar das questões de gênero, há um movimento parecido quando pensamos em silêncio e fala. Marina é mais silenciosa que Açucena, que, por sua vez, é mais silenciosa que Dorinha. Como que começando o caminho de onde a protagonista anterior parou, essas mulheres vão, no passo da trilogia, ocupando um espaço crescente de voz corajosamente exposta, e mais amplamente ouvida.

No primeiro romance, as interações de Marina com a matriarca vó Menina são diálogos polidos nos quais se percebe o apreço da avó para com a neta: Marina é bem comportada, silenciosa, “é modesta, não corre atrás de cheiro de homem” (STUDART, 1975, p. 48), como diz a matriarca. Esse comportamento discreto da protagonista dá-se por algumas razões: o ressentimento por não ter a paixão por João correspondida; uma relação hostil com a mãe, desde sua infância. Por aparentar ser uma mulher bem adaptada aos costumes do patriarcado, que o casarão das Carvalhais Medeiros em muito prezavam (virgindade, recato, obediência), Marina é a descendente mais prezada pela avó, que deixará, por isso, toda a sua fortuna para essa neta.

A voz da neta de vó Menina se faz ouvir em outros contextos: diante da mãe, Luciana; diante da irmã mais nova, Dalva; diante do líder dos pescadores, em Jaçanã. Ao lidar com sua mãe, Marina mostra-lhe o desprezo que sente ao vê-la unicamente interessada na herança que será herdada por Marina – não há apreço pela filha, mas sim cobiça pelos seus ganhos financeiros futuros. E, quando surgem as oportunidades, Marina expõe à mãe também sua opinião sobre a maneira como a família trata as mulheres, especialmente quando sua tia Nini é enviada ao asilo Bom Pastor, por ter perdido a lucidez, e, em sua loucura, apresentar comportamentos sensuais e efusivos.

Com Dalva, Marina explicita ainda mais a sua discordância dos valores tradicionais do casarão. Ciente deles, Marina está a todo o tempo tentando proteger a irmã, avisando-lhe os perigos que corre por já ter vida sexual ativa, sem casamento. E em Jaçanã, diante do líder dos pescadores, Marina garante-lhe a subsistência para o povoado nos próximos meses, falando-lhe também sobre desigualdades sociais, num discurso que a faz remeter diretamente a João e seus ideais democráticos.

– Olhe, seu Messias, reúna os homens e veja se convence todos a voltarem ao mar. Diga que não é maldição, é poluição mesmo – outra desgraça. Eu vou me tocando pra capital, dar notícia de tudo a vó Menina. Ela vai remeter pra vocês caminhão com comida, roupa e remédios. Quarta-feira o mais tardar, chega tudo aí. E não deixe ninguém agradecer, seu Messias. Chega. João diz que os pobres já pagaram e continuam pagando por tudo. Calei-me, espantada, sentindo que falara como João teria falado. (STUDART, 1975, p. 69-70)

Quando vemos Açucena, protagonista do romance seguinte, a narrativa tem maior tom de protesto, e maior voz feminina. Açucena tem de enfrentar a mãe durante todo o tempo diegético, e demonstra já ter de fazê-lo desde muito antes: Estela, sua mãe, repreende a filha constantemente pela ausência de comportamentos de uma esposa exemplar, de uma exímia dona de casa da classe média. Em alguns momentos, Açucena silencia – sem demonstrar concordância. Em outros, Açucena responde somente como narradora, como que a personagem falando consigo mesma. E há outros momentos (não são poucos) em que a protagonista rebate diretamente os comentários da mãe, deixando evidente sua discordância e seu distanciamento dos costumes rígidos:

- Não estamos mais em nosso casarão. Já faz muito tempo que vocês internaram Raimunda no asilo de penitência (ela morreu tuberculosa, não é mesmo?). Tia Cesarina não pode mais repetir que mulher não tem querer, porque está caduca. Eu cresci, tenho quarenta anos. Não me bote debaixo de ordem, mamãe. (STUDART, 1981, p. 146-148)

Açucena também precisa fazer mais uso da própria voz por estar em busca de um desaparecido: o próprio filho, o estudante de História, Luís. Ela empreende essa busca em quase absoluta solidão: nem seu esposo, Pedro, nem sua mãe a acompanham nesse caminho. E, solitária, essa protagonista interage com advogados, militantes, militares de alta patente. É alertada por estar expondo-se a tantos perigos, mas ignora os alertas quanto à sua exposição e conseqüente vulnerabilidade: encontrar Luís é somente o que importa.

A trajetória de Açucena convoca a reflexão de Beauvoir (1980, p. 15), quando diz que “no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens”. A história desse mundo, até então sempre narrada e protagonizada por homens, quando ganha mulheres dispostas a desempenhar essas mesmas funções (narrando a própria história), vê-se diante de mulheres cuja existência tem sido, até então, referenciada também por homens. Narrada e enxergada sob a perspectiva deles.

Quando confrontadas com essa realidade, as mulheres se veem diante da necessidade de empreender esforços repetidos nas pequenas ações do cotidiano, como, por exemplo, nos diálogos com outros sujeitos que, homens ou não, sejam defensores do patriarcado. Portanto, Açucena precisa repetir esse esforço em tantos dos seus encontros discursivos, deem-se estes com sua mãe, ou com um militar que tortura presos políticos.

O que a narrativa de Açucena nos faz perceber é um caminho que o feminismo precisou percorrer enquanto se definia e exibia suas motivações. Miguel e Biroli (2014, p. 19) indicam que o feminismo “se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública”, tornando assim evidente a indissociação entre o público e o privado, quando se pretende compreender o todo social (SAFFIOTI, 2015, p. 57). Nessa dialogicidade, a esfera do espaço privado denuncia a família como uma base primeira de opressão, pois, nesse lugar, as mulheres muitas vezes já incorporam e reproduzem o patriarcado entre si e na educação dos filhos (CISNE, 2018, p. 89).

O espaço privado é opressor para Açucena, como também o é para Marina, e o será para Dorinha – em diferentes gradações, mas sempre opressor em sua intenção e história. Essas três mulheres necessitam transpor essa opressão no espaço privado para que consigam, no lugar público, enfrentar outras repressões. Açucena funciona muito bem como ícone para essa articulação, porque, até o desaparecimento de Luís, era uma mulher restrita ao espaço doméstico, conformada à sua condição de dona de casa. No entanto, o acontecimento político convoca que ela saia desse lugar e, com sua voz, atitude, e tamanha disposição psicológica, enfrente esse espaço público tão opressor para as mulheres (e, circunstancialmente, repressor daqueles que não eram contra o sistema vigente).

Todavia, “a esfera privada, e, sobretudo, o âmbito das relações familiares, afetivas e domésticas, não existem ou não são construídos como variável política relevante para a maior parte das correntes e dos estudos” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 12), fazendo parecer que há uma dissociação entre o que o gênero feminino encara no espaço familiar e no social. Ambos, porém, são espaços do patriarcado, e essa dialética fica ainda mais evidente com Açucena, visto que o sistema tenta freá-la a todo momento, para que ela não descubra, denuncie ou conteste esse sistema.

Simone de Beauvoir (1980) aponta que “o grande homem”, quando à margem, pode sair desse lugar e ser levado pelas circunstâncias, enquanto a massa das mulheres acha-se à margem da história e as circunstâncias são, para cada uma delas, um obstáculo, e não o trampolim que pode ser para o homem (BEAUVOIR, 1980, p. 170). São similares as circunstâncias que levam os personagens masculinos João (em *O pardal é um pássaro azul*), Luís (em *O estandarte da agonia*) e Célio (o gravurista em *O torturador em romaria*) ao lugar de militantes políticos, um lugar que lhes confere destaque e importância políticos. Essas circunstâncias (a ditadura civil-militar, o ensejo por democracia e justiça) são igualmente similares às três protagonistas dos romances, mas elas não conduzem Marina, Açucena ou Dorinha a um lugar passível de admiração.

Mas apesar disso, esses três homens não ocupam destaque nos livros; o destaque absoluto é para a mulher apaixonada por João, Marina; para a mulher que busca Luís, sua mãe Açucena; e para a mulher apaixonada por

Célio, que se vale de sua invisibilidade para galgar o maior espaço possível dentro da militância política e da possível revolução. Na produção literária de Heloneida, as personagens femininas usualmente são, além de protagonistas, aquelas que fazem o enredo fluir (SOUZA, 2014, p. 39), enquanto os personagens masculinos ocupam um espaço reduzido ou pouco importante:

[...] é desta forma que Heloneida constrói as personagens de seu romance, em um embate: de caricaturas de como a sociedade as percebe com o que elas realmente são. Assim, ser representado ou se representar como “homem” ou “mulher” já subentende a totalidade dos atributos sociais vinculados a homens e mulheres. E é justamente com isso que a autora brinca no seu texto. Ela subverte os papéis de homens e mulheres. A elas são atreladas atributos como força, insensibilidade e incapacidade de demonstrar sentimentos, enquanto eles recebem atributos como sensibilidade, sentimentalismo, empatia e solidariedade. (SOUZA, 2014, p. 90)

Na trilogia, então, não surgem os tais “grandes homens”, jorrando das circunstâncias. Surgem grandes mulheres, para quem as circunstâncias apresentam-se como obstáculos. Mas apesar disso e por conta disso, essas personagens femininas crescem na medida que a narrativa avança, e na medida em que a trilogia segue também.

Essas três notáveis mulheres guardam essa semelhança entre elas, mas também uma importante diferença no que diz respeito ao seu grau de independência. E esse grau de emancipação pode ser observado em dois aspectos: espaço geográfico/físico; *status* ocupacional e sua consequente autonomia financeira.

Quando observamos esse tópico da independência das protagonistas, o espaço físico ganha novas conotações. Toda a narrativa do primeiro livro se passa no Ceará e, mais especificamente, dentro do casarão das Carvalhais Medeiros. Já o segundo livro está ambientado no Rio de Janeiro, local de efervescência política à época da ditadura, onde mora a nordestina Açucena, sua mãe, e suas funcionárias que também têm a mesma origem nordestina. Nesse volume, a narrativa acontece dentro da casa de Açucena e também por tantos lugares que ela percorre buscando Luís (alcançando, inclusive, cidades como São Paulo e Belo Horizonte). O último romance, por sua vez, acontece no Rio de Janeiro e no Ceará. No Rio, a efervescência política; no Ceará, a aparente calma encobrindo uma militância (a militância de Dorinha) que ameaçava o sistema. A maior parte da narrativa acontece no Ceará, e momentos breves se dão no Rio de Janeiro. Mas apesar de esse livro “retornar” ao Nordeste como espaço principal, ambientação semelhante a de *O pardal é um pássaro azul*, o quadro é inverso ao do primeiro livro: a mulher nordestina

que aí protagoniza, Dorinha, ocupa espaços públicos quase todo o tempo; o casarão da família aparece poucas vezes, poucos fatos se dão dentro dele.

O percurso entre Marina e Açucena nos faz ver o espaço feminino ganhando autonomia com o passar do tempo e com a mudança de lugar. Já quando o percurso da trilogia chega em Dorinha, vemos que esse universo feminino tem outra força e outro grau de autonomia, independente do lugar em que aconteça, podendo ser, inclusive, um lugar reconhecidamente patriarcal e conservador.

A independência dessas três mulheres também se verifica quando observamos quais alcançaram autonomia financeira e quais não. Apesar de ter manifestado vontade em cursar Biblioteconomia, Marina não vai para a faculdade, nem para o mercado de trabalho. Açucena casa-se e torna-se dona de casa. Já Dorinha cursa faculdade, tem seu próprio emprego, e sua consequente independência pecuniária.

Na sua análise da mulher na sociedade de classes, Heleieth Saffioti (2013, p. 84) observa: “as mulheres, muito mais do que os homens, não são preparadas para o exercício de uma profissão. A maioria, atingida a escolarização média, engaja-se num emprego de escriturária ou de vendedora, à espera do casamento”. No caso especialmente das mulheres da classe média e alta (o que corresponde ao estrato das protagonistas da trilogia), a possibilidade de manter-se à espera do casamento é a mais previsível – o que não ocorre, certamente, nas mulheres de classes marginalizadas. E nenhuma das três protagonistas estava sendo preparada pela família para o exercício de uma profissão. Marina e Açucena de fato não alcançam esse lugar social. Mas Dorinha cursa o Ensino Superior, torna-se bibliotecária, e emprega-se nessa profissão na biblioteca pública da cidade. Nesse percurso entre as três protagonistas, vemos uma trajetória como de avanço, de saída do passado patriarcal rumo a um tempo de maior equidade de gênero, de abandono da conformidade ao lugar doméstico para a assunção do espaço público e profissional. Um caminho semelhante ao que as ideias feministas pregavam.

Vale destacar, contudo, que embora Marina e Açucena tenham permanecido fora da universidade e do mercado de trabalho, seus interesses pela leitura são citados e mantidos por toda a diegese. Ambas são leitoras contumazes de romances policiais; e Marina, inclusive, também pretendia a carreira de Biblioteconomia, quando foi impedida por sua mãe, que disse-lhe: “Minha filha, não vá estudar, roçando perna com homem... Afaste de mim esse cálice. Mãe Menina nos deserdaria” (STUDART, 1975, p. 22).

A sequência feita por essas protagonistas femininas atribui, a essa trilogia, um poderoso encadeamento. Deixa evidente que o passar do tempo, e as mudanças geográficas e políticas refratam-se na constituição do sujeito: mulheres que em outro tempo e espaço eram extremamente dependentes e restritas ao espaço privado, vão tornando-se autônomas em suas vidas privadas

e espalhando-se pelos espaços públicos que antes eram restritos aos homens. Ao fazer essa refração, essa dialética entre realidade e ficção, a trilogia de Heloneida Studart expõe um mecanismo frequentemente escamoteado, que Miguel e Biroli (2014) elucidam:

[...] a análise crítica das relações de poder nas esferas convencionalmente entendidas como não públicas ou não políticas é necessária para se compreenderem as consequências políticas dos arranjos privados. Por outro lado, sem essas conexões fica difícil entender de que maneira relações tidas como voluntárias e espontâneas, mas que respaldam padrões de autoridade e produzem subordinação, têm impacto ao mesmo tempo para o exercício da autonomia por cada indivíduo – em ambas as esferas – e para a construção da democracia. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 33)

Na “Trilogia da tortura”, a ditadura é privada e pública: existe no espaço particular, da família, e existe igualmente no espaço social público. E, nesse espelhamento, fica visível o quanto o patriarcado permeia ambos os espaços, e o quanto a construção cotidiana e paulatina em um reverbera no outro – em uma via de mão dupla. Não havendo democracia em nenhum dos dois espaços, o feminismo se torna inviável de acontecer, pois é impossível descolar a vida pública da vida privada, a esfera política da vida social. Quando se pretende construir uma democracia, não se pode distanciar essas duas esferas, porque isso impossibilita o feminismo e também a democracia (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 33).

Essa tríade de romances, portanto, mostra-se manifestação concreta dessa intersecção: o quanto o espaço privado produz efeitos no espaço público e vice-versa. Ademais, esse trabalho de Heloneida explicita outra importante intersecção, tão cara a esse momento histórico: a conexão que existe entre feminismo e democracia.

A pluralidade democrática depende da garantia do espaço para o florescimento de identidades baseadas em crenças e práticas distintas. Mas é preciso garantir que esse espaço seja livre de violência, do constrangimento sistemático à autonomia por parte dos indivíduos, assim como das desigualdades que potencializam o exercício da autoridade por parte de alguns e a vulnerabilidade e a subordinação de outras. Nesse sentido, a garantia da privacidade depende da crítica à dualidade convencional entre o público e o privado e às desigualdades de gênero a que essa dualidade tem, tradicionalmente, correspondido. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 46)

Essa complexa dialética é promovida esteticamente por Heloneida Studart quando ela constrói personagens femininas que, para se manterem como protagonistas das narrativas, precisam se tornar protagonistas de suas próprias existências, construindo, para si mesmas, uma espécie de nova consciência. Ao tomar consciência, o sujeito introjeta o mundo objetivo enquanto também projeta sua reflexão sobre a sociedade, uma reflexão mediada pelas várias relações estabelecidas ao longo da sua trajetória (CISNE, 2018, p. 47). É o que fazem Marina, Açucena e Dorinha. O que elas conseguem pensar criticamente sobre a sociedade decorre inteiramente das relações que mantêm com suas mães, avós, parceiros amorosos, autoridades políticas e/ou religiosas etc. Nesse microcosmo da família, já se faz perceber a tamanha opressão de gênero que as acompanha, a qual, quando torna-se evidente para elas, mostra-se presente também no campo social, tanto em novas relações, quanto no espaço político, onde a democracia não existe.

Essas protagonistas, em suas semelhanças e diferenças, e em suas respectivas histórias, nos coloca diante de um material literário que questiona hierarquias postas, valores antigos, e que ao fazê-lo aponta para a necessidade de mudanças. Conforme comenta Leal (2008, p. 142), estudar mulheres na literatura não torna nenhum trabalho um material feminista – a não ser que ele questione hierarquias, arcaísmo e clame por mudanças. Esse delineamento de questionamentos que a trilogia tem faz dela um material manifestadamente feminista, e, por consequência, esse trabalho analítico também assim se comporta. Ler uma obra como a trilogia de Heloneida Studart e analisá-la detidamente nos põe em outro movimento político, alavancado pelo estético.

A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. [...] A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p. 166).

As três protagonistas aqui analisadas precisam emancipar-se de inúmeras forças enquanto e para que a narrativa avance. E, dessa maneira, essas três narrativas podem ser igualmente emancipadoras para quem as lê.

Considerações finais

A trilogia da tortura de Heloneida Studart se apresenta, a princípio, como importante instrumento de denúncia da ditadura, em suas arbitrariedades e ideologias. No entanto, sua denúncia política não se

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

esgota nesse tópico. Os três romances publicados entre as décadas de 1970 e 1980 manifestam-se também como comunicadores da desigualdade social brasileira, da desigualdade de gênero, e da naturalização de preconceitos de raça e classe. Ademais, em uma análise mais aprofundada, esses romances funcionam também como a apresentação da intersecção que existe entre esses temas aparentemente não relacionados: a ditadura e o feminismo (ou discussão sobre gênero, também se pode tratar assim).

As protagonistas femininas são um artifício estético poderoso do qual a autora lança mão para fazer ver, de forma ainda mais concreta, a manifestação da desigualdade de gênero nas relações privadas e públicas. Heloneida Studart elucida muito claramente através de Marina, Açucena e Dorinha, que o fato de ser mulher torna justificável, na vida dessas personagens, uma série de injustiças, silenciamentos e exclusões. Também é o que faz ser o caminho delas ainda mais cheio de obstáculos, já que elas precisam enfrentar, diretamente, o espaço público e político.

Desta feita, analisar esses três nomes nos permitiu verificar o artifício estético na literatura como via de denúncia política, debate social e possível construção (e/ou aperfeiçoamento) de discussões no campo do gênero, de reconhecimento da indissociabilidade entre o público e o privado, e da importância histórica que as personagens femininas (na ficção e fora dela) têm nos mais importantes eventos históricos – a despeito do esquecimento que lhe é imputado.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CISNE, Mirla. *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. 2a ed. São Paulo: Cortez, 2018.

MEDVIÉDEV, Pavel. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2016.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família: e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Ioneide. *De feminino a feminista: a transformação na escrita literária dos romances de Heloneida Studart*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.

STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1974.

STUDART, Heloneida. *O pardal é um pássaro azul*. São Paulo: Civilização brasileira, 1975.

STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

STUDART, Heloneida. *O torturador em romaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.