

SEDUÇÃO E HOMOEROTISMO NO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEO: UMA LEITURA DE *PÉROLAS ABSOLUTAS*, DE HELOÍSA SEIXAS

Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)¹

Resumo: Nesse trabalho, busca-se discutir a evolução do Bildungsroman que, devido à maleabilidade característica do gênero romance, passa por problematizações, podendo-se, então, falar de um romance de formação que inclui as minorias. No que concerne à literatura feminina, percebe-se que a formação das personagens femininas diferencia-se, substancialmente, do processo de formação masculina. Devido ao pouco espaço ainda destinado às mulheres na sociedade, as experiências formadoras femininas são mais subjetivas, como se pode observar no romance *Pérolas Absolutas*, de Heloísa Seixas. Nessa obra, as personagens, após experiências amorosas fracassadas, descobrem-se em uma relação homafetiva de plenitude e felicidade.

Palavras-chave: Bildungsroman; Personagens femininas; Experiências subjetivas; Homoerotismo.

¹ Doutora em Letras. Docente do Curso de Letras da Unespar/Campo Mourão. .E-mail: wilmacoqueiro@gmail.com.

O gênero *Bildungsroman* – ou romance de formação – a princípio tido como essencialmente masculino, passou por transformações, ao longo dos últimos 200 anos, a medida que as mulheres vão alcançando projeção social, cultural e literária. Acerca de seu surgimento, estritamente ligado aos ideais de educação e formação da classe burguesa do século XVIII, Wilma Maas (2000) enfatiza que esse gênero se constitui, desde o início, como uma instituição sócioliterária que projetava, de forma coletiva, os ideais da burguesia alemã. Nesse sentido, a obra considerada como pragmática do gênero, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, em consonância com os ideais da literatura romântica da época, fez com que a crítica literária compreendesse o *Bildungsroman* como um gênero masculino e tipicamente alemão. De acordo com Maas, “É assim que a ideia de um *Bildungsroman*, de uma forma literária correspondente aos anseios tanto do indivíduo quanto de sua classe como um todo, precede a fortuna crítica do gênero, historicizando-o e atrelando-o às circunstâncias bastante específicas da constituição do mundo burguês” (2000: 21).

Ao se pensar no romance de formação, são essenciais as considerações do crítico húngaro Georg Lukács que, em sua obra da juventude, *A teoria do romance*, elabora uma tipologia do romance. Para Lukács (2000), *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* é uma tentativa de síntese formal entre o romance do idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Nessa obra, denominada por ele de romance de educação, o herói pode intervir no mundo por meio de ações efetivas, uma vez que o ideal que lhe determina as ações tem como objetivo “encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma” (2000: 139). Esse herói – cuja busca e aprendizado “revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo” (2000: 140) e cuja problemática reside no “fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo” (2000: 142) – é selecionado para a posição central da narrativa, de forma casual, com a finalidade única de que, através de sua busca e de seus conflitos, essa totalidade do mundo seja desvendada.

Tal desejo de se realizar no mundo faz com que a relação do protagonista seja, por um lado, extremamente conflituosa e, por outro, de reconciliação com a realidade social. Essa premissa é explicada por Lukács considerando que “tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas que seja possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas que possa, no entanto, ser encontrada” (2000: 138).

Ao referir sobre o romance de formação como a caracterização da “virilidade madura”, Lukács aponta os traços do romance que o caracterizam como um gênero tipicamente masculino, a despeito de que, mesmo de forma paradoxal, as mulheres tenham, ao longo da história, desempenhando papéis centrais na difusão do gênero, sejam como leitoras, protagonistas ou mesmo autoras. Vasconcelos (2007) enfatiza esse papel crucial do romance na construção do ideal de feminilidade ao relacionar a difusão do amor romântico, proposto pelos romances, como forma de educação das jovens burguesas. Na sua visão, são obras que inculcam os valores, as virtudes e as atitudes desejáveis e adequados às mulheres, a partir de um ponto de vista masculino. A crença na educação, promovida pelo Iluminismo, obviamente não incluía as mulheres, uma vez que o conhecimento de temas científicos ou assuntos públicos não lhes cabiam. O destino cabível ao sexo feminino seria, então, o casamento, pilar central da sociedade burguesa, e a criação dos filhos. Desse modo, o

romance teve um papel fundamental na construção do gênero, confinando as mulheres aos espaços domésticos e confirmando ao homem o trânsito pela esfera pública. Vasconcelos ressalta que “o senso de propósito moral e o zelo didático dos romancistas exprimiam a moralidade burguesa que clamava por expressão” (2007: 132).

O *Bildungsroman* alcançou reconhecimento e *status* em uma tradição literária europeia, masculina e burguesa, na Alemanha, no final do século XVIII. A sua expansão para além desse ambiente está condicionada à ruptura do conceito teleológico de desenvolvimento pessoal ocorrido, sobretudo, a partir do século XX, marcado por vários descentramentos que ocorrem com o conceito de sujeito que não pode mais ser representado como um todo harmônico.

Nessa perspectiva, sua evolução e expansão, ao longo do tempo, o que se pode comprovar pelos vários romances de formação escritos fora do eixo eurocêntrico e que representam as minorias sexuais e raciais, é fundamental para se compreender o percurso da mulher na perspectiva de leitora na sociedade. Se nos séculos XVIII e XIX, os romances de formação femininos focalizavam o amor e o casamento, com o *happy ending* culminando no processo de formação das protagonistas, também era uma forma de contribuir na formação da leitora burguesa, educada e destinada ao casamento, visto como único meio de ascensão social e aquisição de respeito naquela sociedade.

Com o passar do tempo, o *Bildungsroman* começou a colocar em cena protagonistas que problematizavam o ideal do amor e do casamento burguês e buscavam romper com os laços opressores em busca de subjetificação, assim como as novas leitoras que começavam a questionar a ordem vigente. Alguns romances de formação do século XX, como os de Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, são fundamentais no sentido de mostrarem que o processo de formação das heroínas já não seguia um *script* estabelecido. Desse modo, o desenvolvimento da Crítica Feminista, sobretudo a partir dos anos 70, integrada aos Estudos Culturais, é crucial no modo de constituir-se como, no dizer de Hutcheon, “uma diversidade de reações a uma situação de ex-centricidades percebida por todos” (1991: 50).

O *Bildungsroman*, um gênero tipicamente masculino, como abordagem de análise das personagens femininas pela crítica feminista, configura-se como uma forma de resistência e revisão literária e cultural perante o cânone masculino excludente. Maas afirma que o romance de formação feminino “mostrar-se-ia como um vetor revolucionário subversivo, pela subversão ao próprio modelo textual ao qual recorre” (2000: 247).

Embora ainda sejam escassos os estudos sobre o *Bildungsroman* no Brasil, o estudo de Cristina Ferreira Pinto (1990) é um marco na tradição da crítica brasileira na apropriação e adaptação do conceito de *Bildungsroman* na análise de narrativas de autoras mulheres escritas na primeira metade do século XX. Ao eleger quatro romances como *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz, *Perto do Coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector e *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, a autora busca estabelecer uma relação entre o *Bildungsroman* tradicional e o *Bildungsroman* da literatura de autoria feminina. Segundo Pinto (1990), o *Bildungsroman* de autoria feminina não seria uma evolução do gênero, mas sua transgressão, revisando o conceito tradicional de romance de

formação. Para Pinto, em relação à literatura de autoria feminina, esse gênero incluiria “romances de aprendizagem”, de “transformação e renascimento” e “romances de despertar da mulher”.

Seriam características fundamentais do romance de formação feminino, que apresentam uma estreita ligação com o *Bildungsroman* clássico de formação masculina, com possíveis variações, a narrativa da infância da personagem que passa por conflito de gerações com mães ou pais, um processo nem sempre formal de autoeducação e de busca de uma filosofia de trabalho, momentos de alienação e descobertas, como problemáticas amorosas, quase sempre frustrando o ideal do *happy ending* romântico. Dessa forma, ao expressar experiências femininas, o romance de formação, frequentemente, mostra personagens descentradas, que refletem um mundo ainda desarmônico no qual a mulher está inserida. Contudo, se alguns romances brasileiros de autoria feminina do século XX mostram que as personagens ainda sentem o peso da tradição patriarcal, marcados pelos desajustes das personagens femininas em relação aos espaços nos quais estão inseridas, o romance de formação feminino contemporâneo, a partir dos anos 2000, é marcado por um processo, nem sempre simples e indolor, de subjetificação das personagens femininas. Embora alguns percalços ocorram nessas trajetórias como a orfandade, o sentimento de deslocamento e exílio e as perdas amorosas, esses romances descrevem mulheres que fazem escolhas, nem sempre as mais coerentes ou acertadas, mas que são capazes de vivenciar a sua sexualidade, ingressar no mercado de trabalho e criar vínculos afetivos, em meio à fluidez do cenário contemporâneo.

Tendo como perspectiva teórica os estudos feitos sobre o *Bildungsroman*, tanto como gênero paradigmático quanto sua transformação por meio dos estudos feministas, procuramos elencar algumas reflexões sobre a representação da identidade das personagens femininas. Embora essas obras ainda apresentem problemáticas tradicionais como a busca por realização afetiva e por se enquadrar no socialmente aceito, elas colocam em cena mulheres com identidades deslocadas na contemporaneidade, fugindo do *script* tradicional. Nessa perspectiva, a obra *Pérolas Absolutas* (2003), de autoria de Heloísa Seixas, configura-se como uma narrativa homodiegética, com um tom altamente confessional e memorialístico, exprimindo a experiência feminina marcada pela sua vivência social e existencial.

Nesse romance, a história, aparentemente comum, de duas mulheres que se redescobrem após relacionamentos destrutivos com o mesmo homem, passa-se, a exemplo das tragédias gregas, em um lapso temporal de vinte e quatro horas. Esse período compreende o inusitado encontro das duas e os antecedentes desse encontro, transitando entre o presente e o passado de cada uma delas.

Em uma trama densa e vertiginosa, a autora, com maestria, alterna o uso das técnicas narrativas de cena e resumo, na oscilação entre passado e presente. Além disso, ela opta pela não marcação da fala das personagens, abolindo o uso de aspas e travessão. Há algumas cenas nas quais, o/a leitor/a tem conhecimento do que se passa, mas não tem acesso ao que as personagens dizem. Os capítulos intitulados “Uma cena” representam, de modo geral, o encontro das duas no ambiente de um restaurante ladeado pela mata, com um clima onde predomina a tensão.

Não há ninguém no restaurante. É cedo ainda, talvez. A única mesa ocupada é essa onde se senta uma mulher sozinha. Em torno, todas as

outras estão vazias, as toalhas brancas como fantasmas que, encurvados sobre si mesmo, dormissem. Junto à porta que vai da cozinha, dois garçons esperam em silêncio, as mãos às costas. Não há música. O único som que se ouve são os ruídos da mata, além dos janelões de madeira e vidro, debruados por cortinas de renda. Eles estão abertos, deixando entrar um ar que, embora fresco, sabe a verão. Mas ainda assim o ambiente aqui dentro tem um peso, há nele qualquer coisa de opressivo, plúmbeo, e o cheiro das flores noturnas que chega através das janelas paira sem misturar, como se ar e aroma fossem azeite e água (Seixas 2003: 11).

É dessa forma, que o/a leitor/a, por meio da voz de um/a narrador/a observador/a, acompanha a angustiante expectativa de Sofia à espera de Lídice. As protagonistas são apresentadas basicamente por suas características físicas: Sofia tem 46 anos, é morena, olhos negros, cabelos castanhos e cacheados abaixo dos ombros, corpo magro, pernas grossas. Já Lídice, dez anos a menos, é muita alta e magra, tem cabelos louros, muito curtos, e olhos azuis transparentes.

A cena do restaurante é bastante sombria, assim como o desenvolvimento da narrativa: Lídice estará lá para matar Sofia, sua rival no amor de Anatole, e Sofia, à espera da morte: “A mulher nada pode fazer, agora. Nada, a não ser esperar” (Seixas 2003: 14), conclui o/a narrador/a. Além do “ruído hipnótico da mata [que] envolve o ambiente” (Seixas 2003: 14), um clima de tensão se instala no velho casarão, sobretudo nos garçons que pressentem a tensão como um “presságio de sangue”, com a chegada da moça loura, de modo que “todos – na sala estão presos” (Seixas 2003: 14). A voz do/a narrador/a sintetiza a força dramática que envolve o encontro:

Agora, estão de pé, frente a frente.

Dois pares de olhos que se observam, cristal e ônix faiscando. Há neles uma intensidade incomum, estranho amálgama que funde medo, ódio, dor, súplica. Talvez até piedade. O olhar que une essas mulheres é como uma fronteira. Há limites aqui, limites perigosos (Seixas 2003: 15).

Esse conflito resultante do encontro das duas rivais percorre toda o enredo, entremeada a lembranças das personagens, só ocorrendo o desfecho nas últimas páginas. Dessa forma, a narrativa entrecortada e labiríntica, que traz novas configurações de tempo e espaço, com personagens incompletas e identidades dilaceradas, é marcada por várias vozes que se revezam para contar a história, além da constante mudança do ponto de vista. Contando a partir de tempos alternados, temos as histórias das co-protagonistas Sofia e Lídice, além das vozes de Lídia, gêmea esquizofrênica de Lídice, e do/a narrador/a, fortemente calcada na própria autora, ao sugerir um/a leitor/a pretendido/a.

A história, que se expressa por meio da polifonia, uma vez que muitas vezes é difícil reconhecer quem está narrando e quem está sendo narrado, alterna as lembranças de Sofia e Lídice, mudando a perspectiva do ponto de vista autodiegético para o heterodiegético. Nesse sentido, pode-se afirmar que a autora maneja, com bastante propriedade, a polifonia e a ruptura do tempo linear. O conceito de polifonia, cunhado e desenvolvido por Bakhtin, em *Problemas da Poética*

de Dostoiévski, ao analisar a obra desse autor russo, refere-se ao discurso que resulta de uma trama narrativa com diferentes vozes. Na visão de Bakhtin, “Dostoiévski não cria escravos mudos como Zeus, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (Bakhtin 2008: 4).

Nessa perspectiva, ao analisar a abordagem de Bakhtin da obra de Dostoiévski, Venturelli (2006), em entrevista, afirma que as personagens do escritor russo “não são unidades biograficamente completas. São autoconsciências abertas em relação a outras autoconsciências”. Mais adiante, ele ressalva que não é a profusão de personagens que caracteriza a polifonia, mas sim a multiplicidade de vozes, sem que uma se sobressaia à outra.

No romance *Pérolas Absolutas*, a polifonia ocorre como metáfora do discurso dos problemas insolúveis de mulheres contemporâneas em busca de renovação em uma sociedade em transformação. Nesse caso, as vozes das personagens Lídice e Sofia se entremeiam com a do/a narrador/a, para contar suas histórias de culpa, dor, dilaceramento e fracasso. As falas marcadas por certa dispersão são inerentes a essas personagens femininas em formação que inscrevem suas experiências e memórias na narrativa por meio do diálogo de uma com a outra. Nesse sentido, as análises de Bakhtin, ao refletir sobre a obra de Dostoiévski, parecem referir-se ao romance de Heloísa Seixas:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de um modo diferente (Bakhtin 2008: 308).

O entendimento entre as duas por meio do diálogo é tão completo que uma consegue entender o que a outra não quis ou não pode jamais falar, como se evidência nesse diálogo, quase ao final da narrativa, entre Lídice e Sofia:

Queria que você soubesse que entendi tudo. Entendi até aquilo que você não falou. Porque não pôde, ou não quis.

Silêncio.

E vou dizer por você, essa frase que ficou, eu sei trancada aí dentro, talvez há muitos anos. Se eu estiver enganada, me diga. Mas sei que não estou. Eu sinto.

Silêncio.

[...]

Sua irmã morreu (Seixas 2003: 182).

Em outros momentos, é o/a narrador/a-câmera que se move e que registra a ação de acordo com o foco escolhido: “Às vezes podemos até ler seus pensamentos, embora, neste instante, eles estejam toldados para nós. Podemos quase tudo” (Seixas 2003: 13), alternando momentos de recuos e avanços, não apresentando uma onisciência completa, uma vez que sua visão é delimitada pelo lugar onde se está: “Mas quando nossa visão recua, o campo de visão se abre e aí está a dona das mãos” (Seixas 2003: 69). Em alguns momentos, os limites da narração nessa época de

incertezas pós-modernas ficam bastante evidentes. Isso pode ser observado na seguinte passagem – uma das cenas mais impactantes do romance – em que Lídice e a irmã enfrentam um temporal em alto-mar: “Sobrevoando o abismo como Deus fez um dia, chegamos perto e por um instante paramos incólumes sobre as águas e as trevas. Mas muita coisa nos é vedada – nosso poder tem limites” (Seixas 2003: 186).

Esse tom polifônico que permeia a obra contribui para que a aprendizagem também se faça por meio dos desencontros que as levam a redirecionarem suas vidas e suas orientações sexuais. Por isso, pode-se denominar a obra de Seixas de romance do despertar feminino – “Novel of Awakening” – termo cunhado por Susan Rosowski – para aqueles romances que apresentam protagonistas mais maduras e experientes, embora ainda jovens. Da mesma forma que o *Bildungsroman* propriamente dito, que apresenta personagens jovens descobrindo a sexualidade e buscando uma inserção no mundo do trabalho, também o romance do despertar evidencia o desenvolvimento psicológico e a inserção social da personagem feminina. Em *Pérolas Absolutas*, a formação ocorre a partir da travessia pela dor, pelo sofrimento, pelo desamparo e pela loucura, fazendo com que, ao final, tanto Sofia quanto Lídice descubram novos sentidos para suas trajetórias e adquiram novas filosofias de vida. Não só a libertação da sexualidade, mas como também o conhecimento interior dá a tônica dessa espécie de epifania feminina.

Se alguns pontos da narrativa ainda remetem ao *Bildungsroman* feminino do século XX, como a narrativa da culpa devido à opressão familiar e o fracasso nos relacionamentos amorosos heterossexuais, o romance de Heloísa Seixas aposta em um desenlace feliz inesperado para suas personagens, e também para os/as leitores/as. Isso ocorre a partir de novas configurações identitárias e descobertas da sexualidade, mostrando uma surpreendente reinvenção do feminino por meio da aprendizagem do amor.

Nos romances de formação classificados como “Novel of Awakening”, a problemática amorosa aparece como um dos elementos fundamentais, uma vez que representa mulheres – nem jovens, nem velhas, que já passaram por experiências de fracasso amoroso – redescobrimo seu lugar no mundo. Em *Pérolas Absolutas*, Heloísa Seixas apresenta as vivências amorosas de “duas mulheres que dividem o mesmo homem [e] têm em si um laço inquebrantável” (Seixas 2003: 63), culminando em uma narrativa cujo ponto fulcral se substancia na loucura e na dor.

Sofia, com quarenta e seis anos, e Lídice, com trinta e seis, passam por *Bildungs* distintas que refletem em suas trajetórias de descoberta da sexualidade e do amor. Para Touraine, na atualidade, “as mulheres têm um sólido instrumento de avaliação delas mesmas: a consciência de serem construídas, elas mesmas, através da transformação do sexual em sexualidade” (Touraine 2011: 73). Quando conheceram Anatole, ambas tinham trinta e cinco anos e uma ficou com ele dez anos e a outra, dez meses.

Com efeito, na história de Sofia, os vários relacionamentos sexuais ao longo do romance condensam esse desejo de afirmação e individuação. Sobre o relacionamento com o *hippie* forasteiro, aos dezoito anos, a quem se entregara com repulsa, e com quem fugira, deixando para trás um mundo que desejava esquecer, ela admitiria depois que não se importar quando, após alguns meses juntos na comunidade, ele se foi de repente. Para Sofia, esse seu primeiro amante “fora apenas um corpo, um instrumento, o cavalo

que me conduzira para longe do viveiro, das grades de ouro que, incrustadas na pele, me impediam de viver” (Seixas 2003: 98).

Para Touraine, o corpo feminino, ao invés de funções e deveres, “torna-se um instrumento e uma linguagem de libertação, e a construção da sexualidade a partir do sexo realiza-se pela integração de todas as fases da experiência corporal e mental, estética e moral” (Touraine 2011: 65). Isso é evidenciado na trajetória da personagem, para quem o sexo, desde a sua iniciação amorosa até as demais experiências ao longo da trama, é visto como essa linguagem de libertação de todos os valores morais e estéticos instituídos. Por isso, sua ligação sexual intrínseca com o que é considerado imundo: a poeira, a lama, a sujeira dos quartos de prostituição, que em tudo contradiz a arrumação e limpeza da sua casa natal.

De certa forma, essa espécie de redoma que a protege do mundo e que faz com que seus relacionamentos sejam apenas sexuais, sem um envolvimento mais profundo, é rompida com a chegada de Anatole, “o velho priápico, o fauno cruel e adorável. O sedutor” (Seixas 2003: 116). Ele, que passara a infância em Argel e viera para o Brasil, ainda jovem para, depois de muito trabalho, abrir um restaurante franco-argelino, conhece Sofia em meio à poeira da estrada, entre o mangue e a aldeia, quando ela, em um jipe aberto, atravessava uma ponte de madeira podre. A sensação de inquietude e susto deve-se não somente ao medo que sempre sentiu das pontes, mas, sobretudo, do desconhecido que se aproxima e cujos olhos têm um magnetismo incomum: “Ele se aproxima, cada vez mais. Sou capaz de antever o brilho nos olhos impiedosos, o torso nu, seu cheiro de suor. Tenho pena. Sei que, uma vez feito o contato, nada mais será como antes. Mas nada posso fazer” (Seixas 2003: 103).

Jean Baudrillard (2000), na obra *Da sedução*, publicada originalmente em 1979, discute o imaginário construído sobre a sedução pós-moderna que, em uma época de simulações e simulacros, deixou de estar presente exclusivamente nos relacionamentos amorosos e sexuais, migrando para a publicidade e os meios virtuais, atingindo a todos de forma sutil e violenta, ao mesmo tempo. Ao abordar a sedução do olhar, na sua concepção, a mais imediata, pura e que dispensa palavras, ele afirma que:

[...] só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato à revelia dos outros e de seus discursos: discreto fascínio de um orgasmo imóvel e silencioso. Queda de intensidade quando a deliciosa tensão dos olhares se rompe, em seguida com palavras ou gestos amorosos resume toda a substância virtual dos corpos (do desejo?) num instante sutil, como numa tirada espirituosa – duelo – desenho perfeito da vertigem da sedução, que nenhuma volúpia mais carnal em seguida poderá igualar. Esses olhos são acidentais, mas é como se estivessem desde sempre pousados em nós. Despídos de desejo, não são olhares que se trocam. Aqui não há nenhum desejo, pois o desejo não tem encanto. Mas os olhos assim como as aparências fortuitas, têm encanto, e esse encanto é feito de signos puros, atemporais, duais e sem profundidade (Baudrillard 2000: 87-88).

É devido a esse enorme poder de sedução dos olhos – elemento que se repete em toda a narrativa, tanto de Sofia quanto de Lídice – que o homem, com então sessenta anos, mas que aparentava bem menos, com olhos escuros e perversos, segundo Sofia, revela-se para ela como “o imponderável – ele também” (Seixas 2003: 114). Começa-se aí a sedução que se materializa em jantares elegantes, gentilezas e sorrisos. Embora afirme que a sedução estaria ligada ao elemento feminino, sob a forma do engodo e da perturbação das aparências, Baudrillard pondera que a sedução masculina, com o objetivo de instaurar a perturbação, se faz por meio do cálculo e da estratégia. Para ele, “há algo de impessoal em todo o processo de sedução, assim como em todo o crime, algo ritual, supra-objetivo e supra-sensual de que a experiência vivida, tanto do sedutor quanto da vítima, é apenas reflexo inconsciente” (Baudrillard 2000: 114). É o que ocorre com Sofia que, mesmo tendo conhecimento de que ele jamais fora fiel às três mulheres com quem fora casado antes dela e das várias amantes que tivera durante os dez anos de casamento. Com efeito, muito mais que o amor, fora o sexo que a fizera continuar ao lado dele, apesar do deslocamento e da desconstrução de sua identidade.

Após a viagem e a morte de Anatole, não explicada no romance, ao que tudo indica em Argel, Sofia começa a receber insistentes telefonemas de uma mulher que não se identifica e que nada diz. Contudo, ela pressente que essa mulher seja uma amante dele e com quem sente formar, lentamente, uma espécie de vínculo: “Há naquele respirar uma linguagem, uma transmissão, uma tentativa de contato. Como alguém que lhe pedisse socorro” (Seixas 2003: 31).

Após várias ligações, e devido ao fato de não conseguir dormir, com o coração inquieto e um medo irracional, Sofia resolve sair, para não continuar sozinha ali naquela casa. Como se ouvisse um chamado da outra, a saída repentina à rua, de madrugada, andando por lugares perigosos e boêmios, lembra uma abertura, uma vez que “a rua, onde se desempenha a teatralidade social, predispõe à possível aventura, evoca a efervescência e uma vitalidade que nada pode frear” (Maffesoli 2001: 92). De fato, essa sensação de incompletude e de tensão vivenciadas pela personagem, como um destino previamente traçado, prenuncia uma aventura sombria: “É com pavor que dou os primeiros passos, rumo aos lugares desconhecidos que percorreremos juntas, nesse caminho de sombras” (Seixas 2003: 38).

No seu passeio de carro pelas ruas, há o encontro com a multidão noturna, caracterizada pela embriaguez e pelos excessos, em um bairro antigo e decadente, com seus casarões centenários e cujos “vãos gradeados junto à calçada fazendo pensar em porões cheios de umidade e escuridão” (Seixas 2003: 43). Nesse sentido, ocorre uma espécie de banalização do espaço que, para Benjamin (1989), seria a experiência fundamental da *flanerie*. Para o autor, “aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar” (Benjamin 1989: 186).

É na avenida antiga e larga que ela avista muitas mulheres seminuas e/ou vestidas de forma exuberante, como mercadorias que se oferecem nas calçadas. Nesse momento de errância, de busca e, ao mesmo tempo, de fuga da multidão, Sofia, protegida dentro “da bolha de metal e vidro” (Seixas 2003: 42), não se intimida de modo algum: “Segue em frente num transe, o carro deslizando pelo asfalto por conta própria, como a gôndola de um trem fantasma” (Seixas 2003: 42). Para

Benjamin (1989: 203), “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade”. Ao fim de alguns quarteirões, em uma rua secundária e escura, em frente a um botequim, o carro trepida e, ao virar mais uma esquina, em frente a um casarão decadente, seu olhar encontra com o de uma bela mulher.

Alguém que de repente venceu a noite, embora traga-a nos olhos, no corpo, nos longos cabelos que, num trançado falso, escorrem pelas costas. O vestido vermelho ajusta-se às curvas, numa trama de tricô ou crochê que lembra as escamas de um peixe. A mulher ao volante pisa no freio. Na embreagem. O carro para (Seixas 2003: 43).

A subida ao quarto do sobrado onde mora a mulher-peixe, como Sofia a denomina em uma clara alusão às sereias², que se resume a um cubículo, com a janela apodrecida, luz mortiça, odores desagradáveis de secreções nos lençóis encardidos, parece uma descida ao submundo de miséria e da desagregação interior. Enquanto aguarda, nua, à beira da cama, a mulher-peixe, que está de costas para ela, se virar, não surpreende Sofia que, em meio a um corpo feminino perfeito e delicado, um membro gigantesco acabe por romper com “a cadeia de significantes” (Seixas 2003: 47) . A cena, narrada de forma alternada entre o ponto de vista heterodiegético e autodiegético, evidencia o distanciamento e a aproximação da personagem em relação à aventura sexual vivenciada com uma mulher fálica:

Não há surpresa. Talvez no fundo a mulher já soubesse, e esperasse. Mas sua mão esquerda, que repousa sobre o lençol encardido, se retrai, as unhas cravando-se no tecido como se o fizessem carne. Carne de homem – não de fêmea. (Seixas 2003: 47).

Para Sofia que, na sua vida no mangue, aprendeu a desafiar o medo e a morte, amanhecer junto ao carro, parada e sozinha, é uma forma de vivenciar, em uma única noite, como uma *flâneur* contemporânea, todos os riscos. Também é uma forma

² As sereias, força de poder e de sedução, em algumas lendas, são conhecidas como mulheres-peixes, em uma das figurações do pênis. São, dessa forma, mulheres fálicas, devido ao seu narcisismo. O relato mais conhecido dessas criaturas perversas e sedutoras – que tem sido retratadas como prostitutas ou divindades, fazendo parte do imaginário dos povos de todos os continentes, da antiguidade até hoje – vem do episódio famoso da *Odisseia*, de Homero, quando Ulisses, após anos tentando voltar a Ítaca, sua terra natal, tem que atravessar a região onde ficavam as sereias. Assim como em relação à maioria dos mitos, há muitas versões de sua morfogênese, sendo que suas origens remontam a tempos imemoriais, no período neolítico. Para Brunel, a figura das sereias apresenta-se como um grande enigma, uma vez que – após serem punidas por Deméter, por não terem conseguido evitar o rapto de sua filha Perséfone – elas passaram por uma grande transformação “ao perder sua forma inicial de mulher-pássaro para se tornar mulher-peixe” (BRUNEL, 1997, p. 829). Por serem figurações mais antigas que os deuses do panteão grego, elas remetem às representações das deusas-mãe, que eram poderosas e até mesmo violentas e severas. Quando a Deusa-mãe foi substituída pelo casal divino e, depois, pelo deus monoteísta, as sereias foram rebaixadas de seu poder e passaram a usar a arma dos dominados que é a sedução. É esse o significado do mito, para Juanito Brandão, que afirma: “as sereias simbolizam a sedução mortal [...] traduzem emboscadas provenientes dos desejos e das paixões [...] configuram criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano” (Brandão 2005: 310).

de percorrer essa *via-crucis* profana de dor e dilaceramento e, talvez, mesmo como uma forma de um encontro simbólico com Lídice nos porões da loucura e do ódio.

Se a errância “dá ênfase à vida em seu perpétuo recomeço: uma vida sempre e outra vez antiga e atual” (Maffesoli 2001: 107), é o que se observa na relação entre Sofia e a mulher-peixe, que na sua ambiguidade sexual, macho e fêmea, também como uma espécie de reverência ao marido morto, já traz implícita o germe da transformação pela qual passará a personagem. De certo modo, é isso o que marca um momento de transição na trajetória de Sofia que, ao ser seduzida por uma mulher fálica, poderá ao final vivenciar uma experiência homoerótica. É interessante notar que, embora sua busca, a princípio, parecesse ser por uma mulher, até mesmo pela ida a um bairro de prostituição feminina, Sofia não se surpreende com a ambiguidade no travestimento da personagem. Baudrillard explica que esse fascínio exercido pelos travestis está relacionado ao jogo de indistinção de sexo. Na sua visão, “aquilo pelo que se apaixonam os travestis é o jogo de signos, o que os apaixona é *seduzir os próprios signos*” (Baudrillard 2000: 17, grifos do autor). Ao acrescentar que neles tudo é teatro, maquiagem e sedução, o autor ressalta que eles “fazem do sexo um jogo total, gestual, sensual, ritual, uma invocação exaltada, mas irônica” (Baudrillard 2000: 17). Isso se evidencia no poder de sedução da personagem, quando o “sorriso da sereia escancara-se debochado” e na “boca que se abre, nela explodindo um sorriso insinuante, de dentes tão brancos, que seu cintilar, na rua deserta e escura, é quase um grito” (Seixas 2003: 43). Baudrillard enfatiza ainda que essa mobilidade por entre os signos faz com que o travesti alcance o extremo da sedução, mais que uma mulher real, na cômoda posição de sua sexualidade.

Ao observar que “a casa de olhos mortos voltou a ser, agora, apenas uma casa” (Seixas 2002: 52), Sofia parece estar superando a morte de Anatole e apontando para um novo recomeço. De fato, após um banho de imersão na banheira, fazendo com que a água leve “qualquer sinal da imundície que há pouco a encharcava” (Seixas 2003: 53), e que funciona como um rito de passagem, Sofia sente-se purificada para finalmente pensar em Anatole: “Pensa nele sem dor, sem culpa. Como quem olha para um copo de água limpa” (Seixas 2003: 54). Para Touraine, mesmo que a construção da sexualidade feminina reproduza as desigualdades e discriminações, o sexo, por si mesmo, é libertador, uma vez que “a construção pessoal do indivíduo apoia-se na atividade sexual a mais dessocializada possível. Daí a importância extrema do corpo como espaço de relação consigo e de construção de si” (Touraine 2011: 38).

A trajetória de Lídice, dez anos mais jovem que Sofia, mostra-se diversa. Ela tem uma existência confortável no seu mundo colorido, metaforizado nas colchas de retalhos que cobriam sua cama e a da irmã e sobre a qual elas inventavam histórias. No verão, geralmente a família ia à praia, onde podiam brincar livremente nas areias. Marcada pelo desaparecimento, jamais superado, da irmã gêmea, o abandono do pai e a doença da mãe, sem encontrar abrigo ou afeto em um mundo que parecia ser feito contra ela, Lídice fecha-se em seu mundo, acolhendo os fracassados como ela, em uma caixa de papelão. Porchat (1992) aborda as separações mais conturbadas, como as da primeira infância, do casamento, de amantes e as causadas pela morte, que criam vazios difíceis de suportar. Segundo ela, em todas as formas de separação, “há perdas, da pessoa física e de tudo o que de significativo a ela se vincula ou dela

deriva. Na separação podem-se perder amigos, filhos, estilos de vida, posição socioeconômica e também autoestima e significado de vida” (Porchat 1992: 103).

Após viver muitos anos nesse mundo que criara e no qual só a música fazia sentido, a chegada de Anatole faz com que “rompido o véu, feito o contato, o mal se consumara” (Seixas 2003: 101). Ao narrar a noite em que o conhece, quando tocava violoncelo em um bar, Lídice acaba por presentificar o momento e, assim como Sofia, lembra-se da sedução exercida por ele por meio do olhar: “Vejo os olhos, aquela foi a noite dos olhos. Mas não quero falar deles ainda. Voltemos ao lugar. Sintô o cheiro dos lírios” (Seixas 2003: 54).

Aqui é relevante uma observação quanto aos lírios, cujo cheiro a protagonista sentia na noite fatídica. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), de forma geral, essa flor está relacionada à brancura e, por consequência, à pureza e à virgindade, o que evoca a situação de Lídice, virgem aos 35 anos, antes de conhecer Anatole. Contudo, o significado também pode ser ambíguo, uma vez que, segundo a mitologia, “seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos” (Chevalier; Gheerbrant 2009: 553-554), o que também remete ao aspecto clandestino da relação entre os dois, uma vez que ele já era casado. Mas há um terceiro significado que também se aproxima da trajetória do conturbado romance de dez meses, entre os dois. Ainda segundo os autores acima citados, “Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para o seu reino subterrâneo” (Chevalier; Gheerbrant 2009: 554). Nesse caso, o lírio simboliza a tentação, ou a porta dos infernos, o que remete ao que Lídice chama de trilogia do assombro – composta de paixão, solidão e loucura –, que se desencadeia sobre ela, após o envolvimento amoroso com Anatole: “Quando eu conheci Anatole tudo se precipitou. / Comecei a ouvir vozes” (Seixas 2003: 217).

Lídice volta a falar dos olhos de Anatole, e do poder que eles exerceram sobre ela, em vários momentos da narrativa. Isso remete à afirmação de Baudrillard (2000) de que a sedução do olhar nunca é linear, mas sim oblíqua, como lembram os olhos da mais famosa personagem machadiana, Capitu, com os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis 1995: 55). Baudrillard, então, questiona sobre o momento indescritível e ferino do olhar ao observar: “Que arma é tão afiada, tão penetrante, tão luzente no seu movimento e, graças a isso, tão ilusória quanto um olhar?” (Baudrillard 2000: 121). É o que enfatiza Lídice ao mencionar a impossibilidade de fugir deles, que sempre a alcançavam: “E mesmo no escuro, senti seu poder. [...] Noite afora, insone, vaguei por eles. Sabia que, em algum lugar, um olhar parecido, todo aquele negror” (Seixas 2003: 55). Perturbada, sem saber porque somente de madrugada a lembrança de mais de vinte anos, reprimida e proscrita, guardada no fundo da memória dilacerada pela dor da perda, rompe a membrana e explode afinal: “Aqueles eram os olhos de meu pai” (Seixas 2003: 56).

É quando aflora dos escombros da memória a lembrança de uma noite escura, com nuvens pesadas, véspera do aniversário de treze anos das irmãs. Vestidas com camisolas finas, elas, que sempre gostaram de ser idênticas, estão em frente ao espelho, quando se dão conta de uma diferença: em Lídia, sob a nervura da camisola, começam a romper dois pequenos seios, fazendo com que Lídice mordesse os lábios, desconcertada. Nesse momento, surge, no quarto, o pai cujo olhar escuro e devastador sobre a irmã lembraria o de Anatole, anos depois, com Lídice.

Naquele instante, na fresta da porta, eles se tornaram mais negros do que nunca, não porque mudassem de tonalidade, mas porque a íris, de um castanho escuro, desaparecera, tomada pela pupila dilatada, que devorava tudo à sua volta. *Ele a desejava* (Seixas 2003: 58, grifos da autora).

Ao referir-se a Anatole, a identificação com o pai é imediata, sobretudo em relação ao aspecto desagregador da sedução: “Como na noite longínqua em que um olhar desencadeara em minha irmã a tormenta, era eu agora quem mergulhava” (Seixas 2003: 61). Baudrillard aborda a crueldade do ato da sedução, questionando se “o encanto que se pode exercer sobre o outro é sempre maléfico” (Baudrillard, 2000: 141), para depois falar do modo como esse encanto incide na desestruturação identitária do objeto da sedução: “o jogo que aí se joga é um jogo de morte, mais próximo da morte, de qualquer modo, que a serena troca de prazeres sexuais” (Baudrillard 2000: 141). Ao afirmar que a sedução está incluída na cultura da crueldade, ele afirma que o desenlace sempre é a morte do objeto da sedução.

Com efeito, é o que ocorre com Lídice, pois a sua primeira experiência sexual com Anatole coincide com a última vez que ela tocava em um bar. Nessa mesma noite, marcada por “sangue e sêmen no lençol de linho branco, onde a pureza foi um dia destroçada” (Seixas 2003: 64), Lídice toca com desespero e devoção, sob o olhar de Anatole que a desnudava, assim como seu pai um dia fizera com a irmã gêmea, presentindo já em si o germe da loucura.

Mais que música, eu queria sangue [...] Toquei como quem quer morrer. Toquei, por paradoxal que pareça, tomada por uma lucidez imensa, pela certeza, ainda que tardia, de que enlouquecia. Toquei. Sabia – como não saber? – que aquela era a última vez (Seixas 2003: 62-63).

As experiências amorosas de Lídice e Sofia mostram-se como histórias de sedução, paixão e desvario. Os relacionamentos amorosos de ambas com Anatole, que Sofia descreve como “um homem cruel” (Seixas 2003: 102), acabam por evidenciar as relações sutis entre a sedução, da qual são vítimas, e as identidades dilaceradas que as tornam inimigas, mas também irmãs de infortúnio. Com a morte de Anatole, elas podem se libertar desse poder maléfico da sedução que ele exercia sobre elas e afinal se permitirem a aprendizagem do amor. Portanto, é a partir das experiências de fracasso, que ocorrerá a transformação de suas histórias e, portanto, a possibilidade do recomeço para as personagens.

O título do livro, que também é o do penúltimo capítulo da obra, quando ocorre o desfecho das trajetórias das co-protagonistas Sofia e Lídice, está relacionado metaforicamente à formação das personagens, em uma clara associação ao processo singular de formação da pérola, que remete à transformação de alguma coisa negativa em algo positivo; Isso ocorre devido ao fato de que a pérola resulta de uma contaminação. Somente as ostras podem formar pérolas, o que ocorre quando um corpo estranho – partículas, grãos de areia, micro-organismos ou vermes – se instalam no seu interior, desencadeando

uma reação do molusco contra esses invasores externos, formando a pérola. É justamente isso que explica Sofia à Lídice, quando esta lhe fala que seus olhos – parecidos com a água marinha – são resultado de uma contaminação:

As pérolas também são assim. Quando uma impureza penetra no corpo da ostra, o tecido forma uma bolsa e começa a secretar o nácar, para se proteger.
 Por que você falou em pérolas?
 Silêncio (Seixas 2003: 173).

Chevalier e Gheerbrant (2009) afirmam que a pérola é um símbolo lunar, ligado à água e à mulher. Para eles, “nascida das águas ou nascida da Lua, encontrada em uma concha, a pérola representa o princípio Yin: ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa” (Chevalier; Gheerbrant 2009: 711). Os autores, além de enfatizarem suas propriedades mágicas e medicinais em locais como Índia, China, Europa e Oriente, ressaltam que, entre os gregos, a pérola era “o emblema do amor e do casamento” (Chevalier; Gheerbrant 2009: 711); e acrescentam que ela também “simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização dos mistérios, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução” (Chevalier; Gheerbrant 2009: 712).

Essas simbologias relacionadas ao amor, à cura, à evolução e à feminilidade criativa estão inter-relacionadas às trajetórias das protagonistas da obra de Heloísa Seixas. O encontro entre elas, a princípio, ocorre em um restaurante, rodeado pela mata, o que representa um mundo fora dos limites opressores da cultura. Ali, elas estão sob o signo do imprevisível que se consubstancia nos “fios de tensão que atravessam a sala” (Seixas 2003: 12) e na “expressão no rosto uma tinta de insanidade” (Seixas 2003: 15), observada pelos garçons, quando Lídice atravessa o salão com uma arma dentro da bolsa. Após o impacto do olhar aterrador inicial, a falta de luz impede, temporariamente, que se consuma o crime premeditado de Lídice, dissolvendo, de certo modo, a tensão inicial. É quando elas se sentam à mesa, pedem água e Martini seco aos garçons, que se entreolham confusos e amedrontados, e falam sem receio dos motivos que as levaram ao local:

Você sabe por que eu estou aqui?
 Silêncio.
 Eu vim aqui para matar você.
 Silêncio. Mais longo que o anterior. Ao fundo, por alguns instantes, ouve-se o zumbido da mata, mais nada.
 E você? Sabe por que *eu* estou aqui?
 Silêncio, outra vez.
 Eu vim aqui para morrer (Seixas 2003: 135, grifo da autora).

A franqueza e o desvelamento interior que ocorre entre elas, desde o instante inicial, faz com que experimentem, pela primeira vez, a urgência para falarem de si mesmas, soltarem o grito calado, desfazerem as amarras que as prendiam a um mundo de aparente normalidade e mesmice.

É por meio dessa voz dilacerada – sem freios ou amarras, que se consubstancia em uma narrativa, por vezes caótica, marcada por uma reiteração constante de frases e de cenas, que apontam para o conteúdo recalcado de suas memórias – que elas podem enfim contar suas histórias, reviver os desacertos amorosos e acertar as contas com seus respectivos passados: “Nós duas – você sabe muito bem – estamos juntas nesse jogo. E, quando você terminar, será a minha vez” (Seixas 2003: 143).

O pedido de pratos iguais, composto de coxa e sobrecoxa de frango, formando um ângulo idêntico, arroz selvagem e legumes ao vapor, de certo modo, caracteriza-se como um ritual antropofágico, no qual, simbolicamente, estariam comendo a carne do homem morto e/ou exterminando essa imagem patriarcal que as oprimia: “O garçom se aproxima, trazendo a comida. Com gestos ágeis troca os pratos vazios que estão diante de cada uma das mulheres por aqueles que trouxe, já prontos. São gêmeos” (Seixas 2003: 167).

Anatole parece ser o sangue que se interpõe entre elas; desaparecido ele, restam-lhes suas cinzas, sobre as quais elas não decidem o que fazer. Mais que isso: seria a impureza e/ou a contaminação capaz de produzir as pérolas absolutas, unindo-as por um “laço inquebrantável”, como propõe o/a narrador/a, em diversos momentos da narrativa:

Somos a contraparte uma da outra, nossos nomes, nossos genes, você não vê? Sofia e Lídice, guerra sangue e fogo, Sofia e Lídice, gêmeas em tudo, até no horror. Mas até do horror pode surgir a beleza, como na contaminação que faz a ostra verter o nácar, que faz nascer a pérola (Seixas 2003: 233).

A partir do esgotamento de suas memórias, quando se permitem falar do homem morto, ocorre o desfecho, que a princípio parecia que seria trágico. A configuração do ambiente – um porto deserto e noturno – e a estranha presença do gato preto que, conforme algumas culturas, está relacionado à morte, parecem trazer, segundo o/a narrador/a, “o prenúncio de um crime, os eflúvios de suas águas sabem a sangue, a mênstruo” (Seixas 2003: 208). Contudo, a tensão se desfaz após o entendimento de que, a despeito de tudo, elas merecem viver. Então, Sofia joga a arma ao mar e quebra o frasco do veneno com o sapato.

E agora?
Agora temos uma à outra. Somos cúmplices, irmãs.
Silêncio.
Somos nossa própria salvação (Seixas 2003: 231).

Com o amanhecer à espreita, após lágrimas e abraços, o novo dia as encontraria reconciliadas, o que está explícito na imagem de que “o horizonte tem um tom diverso, além daquelas dunas a areia está coberta de bruma, tenho certeza de que o deserto termina ali” (Seixas 2003: 232). É quando elas conseguem superar suas trajetórias desérticas, entrevendo um novo final, pressentido pelo/a narrador/a, sentido pelas protagonistas, por meio do amor como forma de aprendizagem.

Com efeito, nos momentos finais da narrativa, quando, em frente ao “mar onipresente” (Seixas 2003: 233), – como símbolo das transformações e dos

renascimentos, na concepção de Chevalier e Gheerbrant (2009), – elas poderão, enfim, recomeçar. Isso ocorre quando, enfim, redescobrem a sexualidade e o afeto, trocando a “noite dos olhos” – da sedução cega e desagregadora – pela noite das pérolas absolutas, como se comprova no seguinte fragmento, cuja voz parece ser de Sofia: “Dentro de um só corpo duas almas, duas partes, metades formando um todo, um todo esquerdo, proscrito, maldito até – mas ainda assim um todo. Pérolas absolutas” (Seixas 2003: 234). Essa mesma voz, como resposta ao silêncio da outra, indaga: “Você quer vir comigo?” (Seixas 2003: 234).

O último capítulo é denominado “Unção”, que, na esfera religiosa, significa cura ou benção. Além disso, na Bíblia, a unção era um elemento presente no ritual da coroação dos reis e na consagração de sacerdotes. O que chama a atenção é que na sagrada escritura não há descrição de casos de mulheres que tenham sido unguidas para funções espirituais, o que ressalta o aspecto subversivo da unção na obra de Heloísa Seixas. Chevalier e Gheerbrant destacam a unção sacramental, feita com um óleo santo, “aplicada aos doentes e moribundos” (2009, p. 919), o que, de certa forma, refere-se aos momentos finais das personagens, em busca de cura para a loucura e as obsessões passionais. No romance, a “unção” final, feita por intermédio da lama, com seu princípio dinâmico de mutação e fecundação, mostra a cura e a regeneração por meio do amor homoerótico: “Para as mulheres, a sexualidade é, para além do erotismo e através dele, a integração entre a natureza e a cultura, entre o corpo e a consciência” (Touraine 2011: 130). É o que se observa nessa imagem final:

Mas elas não se vão, elas querem mais. Ouço suas vozes, ainda, sinto o movimento dos corpos na lama, por entre os galhos, raízes. Vejo-as nuas, mais uma vez frente a frente, as mãos femininas que caminham, que deslizam na carícia suave, feita de pele e pasta e negror. As mulheres que se amam no lodo aqui estão, elas o embrião, elas o princípio de tudo, pois que a vida começou no barro, elas a semente do prazer, dando-se uma à outra (Seixas 2003: 237).

Nesse sentido, muito mais que um romance homoerótico feminino, *Pérolas absolutas* se configura como um romance de formação feminina do século XXI, no qual, muito mais que questões de identidade sexual, se discute a questão do desejo e do afeto, ao apostar no amor como antídoto para a loucura, o ódio e a morte. Nesse sentido, são relevantes as considerações de Touraine de que a lesbianidade³ não é uma negação da identidade feminina, mas sim um reforço dessa identidade “ao criar

³ O termo *lesbianidade* vem dividindo espaço e paulatinamente substituindo *lesbianismo*, dentro dos quadros teóricos dos estudos *queer*, constituindo-se como estratégia semântica na agenda das políticas de identidade, a exemplo da já sedimentada substituição de *homossexualismo* por *homossexualidade*. O investimento semântico, segundo os expoentes da Teoria Queer, referencia para *lesbianidade* a uma concepção da homossexualidade feminina enquanto pertencente a uma forma de subjetivação orientada pelo desejo sexual, evidencia em múltiplas formas de vivência, seja das sexualidades, da conjugalidade, do círculo social, da formação familiar, do sistema jurídico-político etc. Para uma compreensão mais apurada da validação do termo *lesbianidade* e seu conteúdo político, remetemos à leitura das seguintes obras: RICH, Adrienne. *Heterossexualidad Obligatoria e Existencia Lesbiana: Revista Nosotras que nos queremos tanto*, Madrid: Editorial Colectivo de Lesbianas Feministas, n. 3, nov. 1995; DOVER, Kenneth James. *As mulheres e a homossexualidade*. In: *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

um espaço misto para as mulheres [...] Homossexuais ou não, primeiramente as mulheres se definem como mulheres e colocam essa definição antes das outras: profissional ou nacional etc.” (Touraine 2011: 57).

A narrativa confirma isso ao mostrar essas mulheres em processo de construção de si mesmas, após percorrido um longo caminho de sombras, encontram uma na outra a contraparte de si. Por isso, essas “pérolas liquefeitas, pérolas absolutas”, ao se purificarem na lama, com a profanação das matérias decompostas, antes que a noite caia sobre elas “querem ainda dizer que apesar de todo o pranto, todo horror e toda mágoa, esta é apenas – e acima de tudo – uma história de amor” (Seixas 2003:237-238).

SEDUCTION AND HOMOEROTICISM IN THE *BILDUNGSROMAN* OF CONTEMPORARY FEMALE AUTHORSHIP: A READING OF PÉROLAS ABSOLUTAS, BY HELOÍSA SEIXAS

Abstract: In this work, we try to discuss the evolution of the *Bildungsroman* that, due to the characteristic malleability of the novel genre, goes through problematizations, being possible, then, to talk about a novel of formation that includes minorities. Regarding the female literature, it can be seen that the formation of the female characters differs substantially from the male process. Due to the limited space still reserved for women in society, women's experiences of formation are more subjective, as it can be seen in Heloísa Seixas' novel *Pérolas Absolutas*, in which the characters, after failed love experiences, discover themselves in a homosexual relationship of fullness and happiness.

Keywords: Female formation novel; female characters; subjective experiences; homoeroticism.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 29. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução: Tânia Pellegrini. 3.ed. Campinas, SP: Papirus, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hamerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2005.

CHEVALIER, Jean e GEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORCHAT, Ieda. Pensando a dor e a separação conjugal. In: _____. (org.). *Amor, Casamento, Separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 103-126.

SEIXAS, Heloísa. *Pérolas Absolutas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Tradução: Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Fapesp, 2007.

VENTURELLI, Paulo César. O romance como arena polifônica. (Entrevista). *IHU online*. Disponível em: www.usinos.br/ihu. Acesso em: 16 abr. 2014.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/11/2016 E APROVADO EM 19/01/2017