

O FEMININO NO CONTO “LINDALINDA”, DE IRENE LISBOA

The female in the short story “Lindalinda”, by Irene Lisboa

Nara Dalagnôl Borcioni¹

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Passo Fundo (UPF), integrante da linha de pesquisa Constituição e interpretação do texto e do discurso. *E-mail*: naradalagnol@gmail.com

Data do recebimento: 03/08/2022 - Data do aceite: 26/09/2022

RESUMO: O presente trabalho possui como temática a construção do feminino em narrativa da escritora portuguesa Irene Lisboa. Dessa forma, objetivamos analisar o conto “Lindalinda”, de Irene Lisboa, observando como ocorre a construção da personagem feminina. O estudo parte dos seguintes questionamentos: 1) como o feminino, *in casu*, protagonista, é apresentado? 2) em que contexto a narrativa é escrita? Para tanto, acionamos o conceito de relação dialógica, de Mikhail Bakhtin, verificando como outros discursos ressoam na narrativa de Irene Lisboa, produzindo sentidos. Ademais, Antônio Candido fornecerá aporte teórico que permitirá observar como os elementos externos à produção literária compõem internamente a formação do conto. Logo, identificamos que a escritora construiu uma personagem que, ao se envolver com o masculino, passa pelo processo de transformação – de menina a mulher.

Palavras-chave: Feminino. Protagonista. Literatura. Mikhail Bakhtin. Irene Lisboa.

ABSTRACT: The present work has as its theme the construction of the feminine in narrative by the Portuguese writer Irene Lisboa. Thus, the aim of this study was to analyze the short story “Lindalinda”, by Irene Lisboa, observing how the construction of the female character occurs. The study starts from the following questions: 1) how is the feminine, *in casu*, protagonist, presented?; 2) In what context is the narrative written? In order to do so, the concept of dialogic relationship by Mikhail Bakhtin was activated, verifying how other discourses resonate in Irene Lisboa’s narrative, producing meanings.

Furthermore, Antônio Candido will provide theoretical support that will allow us to observe how the external elements of the literary production internally compose the formation of the short story. Consequently, it was identified that the writer built a character that, when getting involved with the masculine, goes through the transformation process – from girl to woman.

Keywords: Feminine. Protagonist. Literature. Mikhail Bakhtin. Irene Lisboa.

Introdução

O presente trabalho possui como temática a construção do feminino em narrativa da escritora portuguesa Irene Lisboa. Dessa forma, objetivamos analisar o conto “Lindalinda”, de Irene Lisboa, observando como ocorre a construção da personagem feminina. Nesse sentido, a pesquisa é impulsionada pelos seguintes questionamentos: 1) como o feminino, *in casu*, protagonista, é apresentado? 2) em que contexto a narrativa é escrita?

Para tanto, acionamos diferentes áreas do conhecimento com intuito de atingir a meta proposta. Assim, a obra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, de Antônio Candido (2010), fornecerá a base para observarmos como os aspectos externos à obra integram a produção, tornando-se parte integrante da construção interna da narrativa.

A noção de relação dialógica proposta por Bakhtin e entendida como as diferentes vozes que ecoam e geram sentido na construção discursiva, possibilitará verificar como os contos tradicionais, em especial os de Perroux, manifestam-se e produzem sentido no de Irene Lisboa.

Desse modo, construímos um trabalho composto por esse item – “Introdução” –, no qual apresentamos informações gerais sobre o estudo desenvolvido, e por mais 3 (três). Nesse sentido, o segundo tópico, nomeado como “Os aspectos teóricos para refletir sobre

o feminino”, apresentará as bases teóricas que norteiam a construção analítica. Em “A construção do feminino no conto “Lindalinda”, de Irene Lisboa”, terceiro ponto do artigo, observamos como a personagem feminina foi delimitada na narrativa “Lindalinda” e identificamos as marcas contextuais que ressoam no conto.

Já em “Considerações Finais”, encerramos o trabalho expondo aspectos gerais do estudo realizado, percebendo que a escritora construiu uma personagem que, ao se envolver com o masculino, passa pelo processo de transformação – de menina a mulher.

Os aspectos teóricos para refletir sobre o feminino

O trabalho possui como objetivo analisar o conto “Lindalinda”, de Irene Lisboa, observando como ocorre a construção da personagem feminina. Assim, é necessário, antes de apresentar o estudo analítico, estabelecer as bases teóricas que auxiliam a construção discursiva.

Desse modo, Antônio Candido, na obra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, destaca que, em diferentes momentos dos estudos literários, o contexto social de produção artística foi tratado de modo distinto, ora visto como determinante ora como alheio. Assim, as visões eram dicotômicas: umas defendiam que o valor de uma obra correspondia à possibilidade de

apresentar aspectos do contexto no interior da produção literária, outras enfatizavam que o espaço social não deveria compor uma obra.

Nesse sentido, Candido propõe um estudo que trabalha de modo harmônico o contexto e a literatura, defendendo que “só podemos entender [a literatura] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2010, p. 12). Dessa forma, produção artística e contexto são analisados de modo a observar como os elementos externos à obra colaboram para a construção interna, uma vez que o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2010, p. 14).

Assim, durante a análise, é importante observarmos como o elemento externo (contexto social) manifesta-se na construção da obra, tanto para compor estrutura, como para temática, possibilitando que “o externo se torna interno” (CANDIDO, 2010, p. 17), bem como evitando que a crítica se torne apenas “sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 2010, p. 17). Ademais, muitos elementos externos colaboram para a construção de uma obra, quais sejam: linguísticos, culturais, econômicos, psicológicos, os quais podem interferir e contribuir de uma ou outra forma para a construção literária. Logo, compete ao analista verificar como cada um desses elementos atua no processo de construção e sentido da obra.

Além disso, o ponto de vista sociológico aborda como os componentes internos e externos de uma produção são constitutivos e significativos, construindo, desse modo, 6 (seis) tipos de análises. A primeira, liga a produção às condições sociais; perspectiva que apresenta dificuldade de realização, visto que funde dois aspectos dicotômicos e de difícil ligação. O segundo modo de análise socio-

lógica propõe que a obra deva ser o espelho do ambiente social, como se a produção fosse representação do contexto externo. Quando o estudo relaciona a obra e o público, “o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos” (CANDIDO, 2010, p. 20), temos o terceiro método de análise sociológica. O quarto tipo de análise “estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade” (CANDIDO, 2010, p. 20).

Ao tratar a produção como um produto destinado a uma função política, ou seja, produzida com uma intencionalidade específica, temos o quinto modo de análise. Já o sexto método de análise sociológica está “voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros” (CANDIDO, 2010, p. 21).

Candido (2010) apresentou as formas de verificação da construção de uma obra pelo viés sociológico enfatizou que a literatura é formada por uma rede de fatores, as quais apresentam marcas no discurso literário. Entretanto, a comprovação da estreita e direta ligação do contexto e da literatura é algo complexo e difícil de realizar. Ainda, ressaltou que todos os elementos de uma obra devem ser observados e analisados de modo a verificar o sentido de obra no seu contexto. Segundo Candido (2010, p. 21),

a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, aí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (CANDIDO, 2010, p. 21).

Assim, a obra pode ser compreendida como um organismo, em que cada parte é importante para o funcionamento global.

Isto é, cada fator (social, cultural, político) do contexto de uma obra contribuiu como elemento de construção e de sentido, podendo analisá-lo como uma parcela que atua na totalidade da produção literária (CANDIDO, 2010). Nessa linha, o contexto (fatores externos) torna-se componente interno da produção, porquanto

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre o indivíduo um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2010, p. 30).

Percebemos que a análise dos aspectos sociais permite compreender que os elementos externos à obra literária podem permanecer implícitos e colaborar com a produção literária e com a construção de sentido. Desse modo, se os fatores externos à obra forem excluídos do processo de exame discursivo, uma parcela importante da compreensão total é desconsiderada. Logo, a análise proposta por Candido possibilita identificar como o contexto social se manifesta na construção interna da narrativa de Irene Lisboa, tornando-se parte integrante (interna) da produção, bem como gerando sentido.

Ainda, a análise discursiva também observa como diferentes vozes ressoam no conto da escritora portuguesa. Dessa forma, é importante também apresentarmos a noção de relação dialógica proposta Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975), que teve, “ao longo de sua vida, uma imensa atividade de reflexão e escrita, que fez dele um dos grandes pensadores do século XX” (FIORIN, 2008, p. 11). Ainda, o filósofo da linguagem publicou inúmeras obras, na Rússia, do século XX; foi integrante do Círculo, “grupo de intelectuais [...] que se reuniu regularmente de 1919 a 1929” (FARACO, 2009, p. 13) para

construir um debate “[m]ergulhando fundo nas discussões de filósofos do passado, sem deixar de se envolver com autores de seu tempo” (FARACO, 2009, p. 14).

Na obra *Teoria do romance I: A Estilística*, Bakhtin também aborda a questão das relações dialógicas que são compreendidas como as diferentes vozes que compõem um discurso. O tema dialogismo é explorado na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a qual Bakhtin assinala que as relações dialógicas são observadas no campo do discurso em que o locutor produz os enunciados expondo seu posicionamento.

As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas não são irredutíveis a estas e têm especificidade própria. Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. (BAKHTIN, 2015a, p. 210. Grifo do autor)

Assim, o dialogismo só pode ocorrer no campo do discurso, pois entre morfemas, unidades sintáticas, não há possibilidade de passar a voz do outro. Nesse sentido, as relações dialógicas podem se manifestar tanto em um discurso como um todo, quanto em apenas uma palavra, uma parte significativa, pois essas relações “são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada [...] se ouvirmos nela a voz do outro” (BAKHTIN, 2015a, p. 210).

As relações dialógicas, diferentes vozes que permeiam um discurso, podem se manifestar em apenas uma palavra isolada, sempre que houver o acionamento a um discurso anterior. Ao propor que a “orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um

fenômeno próprio de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 2015b, p. 51), indica-se que o dialogismo é inerente a qualquer enunciado, porque “o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (p. 51).

Ao tratar sobre relações dialógicas, é preciso diferenciá-las de polifonia, esta está entendida como a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2015a, p. 4). E mais, a polifonia não pode ser vista como sinônimo de relações dialógicas, visto que a primeira representa diferentes vozes que compõem o discurso, contudo, apresentadas de modo equivalente, sem que haja prevalência de uma voz em relação a outras. Já nas relações dialógicas, ocorre sobreposição de uma voz na construção discursiva. Desse modo, o

que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável. (BEZERRA, 2014, p. 194)

A polifonia indica que o autor, na construção do romance, irá reger as diferentes vozes que se manifestam na construção do discurso, sem destaque ou imposição de uma. Proposta que se diferencia do conceito de relações dialógicas, pois o dialogismo é inerente ao discurso, aciona outras enunciações no momento em que se forma, mantendo relação de concordância, complementariedade e de oposição com os discursos que mobiliza, prevalecendo uma das vozes.

Logo, o “discurso voltado para o seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso de discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de

outros, cruza-se com terceiros” (BAKHTIN, 2015b, p. 48). Nessa linha, observaremos como na narrativa de Irene Lisboa ecoa a voz dos contos tradicionais de Perrault, tanto para manter sentido quanto para ressignificá-los.

Já para tratarmos sobre o feminino, acionamos o artigo “A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in)acabado de um projeto”, de Rita Terezinha Schmidt que aborda sobre a escrita ligada à produção literária feminina e masculina, destacando que a feminina ainda é pouco explorada/exposta. Assim, Schmidt enfatiza o binarismo e a relevância conferida ao masculino no que tange a literatura. Ademais,

nossas histórias da literatura tem sistematicamente reescrito e afirmado o binarismo de gênero como dispositivo de controle fazendo da diferença masculino/feminino um operador ideológico com a função estratégica de defini-la como opositiva e assimétrica, legitimando a sua codificação na tradição literária através do gênero da autoria, de certas linguagens, convenções e estruturas textuais que, via de regra, ratificam poderes hegemônicos nos campos sociais, culturais e políticos. (SCHMIDT, 2014)

Dessa forma, há ênfase ao masculino em detrimento do feminino, refletindo a diferença simbólica, estrutural, bem como a de gênero, que está presente no “pensamento ocidental a partir da exclusão da mulher do logos filosófico, da razão e do discurso, o que explica o seu não-reconhecimento enquanto sujeito da história, da representação, da cultura e do conhecimento ao longo dos séculos” (SCHMIDT, 2014).

O não reconhecimento da produção literária feminina, a exclusão da mulher do espaço acadêmico, conduziu escritoras a assinar suas obras com pseudônimos. Conforme Schmidt, o

fato de muitas das escritoras do passado terem escrito sob pseudônimo porque do contrário não teriam seus textos publicados, coloca em relevo o drama da legitimidade da autoria feminina sob a pressão cultural/social que definia a criação, a voz e a linguagem como prerrogativa dos escritores. (SCHMIDT, 2014)

Nessa linha, a escritora Irene Lisboa subcreveu obras com nomes masculinos, a saber: João Falco e Manuel Soares. Os pseudônimos não foram construídos e utilizados apenas pelo fato de Irene Lisboa estar inserida em um espaço restrito e de maioria masculina, mas também para tentar evitar problemas com o sistema vigente, ou seja, desviar a censura exercida pela ditadura salazarista e a restrição de publicação de obras.

De acordo com Morão (1986), o pseudônimo João Falco assinou, de 1935 a 1940, textos publicados em revistas. Concomitante a esse período, Maria Moira firmou crônicas de Irene Lisboa. Apesar de se diferenciarem estilisticamente, João Falco, com frases mais curtas, sintéticas, e Maria Moira com textos mais desenvolvidos, próximos de um tom de reportagem, a produção se aproximou esteticamente.

Os “limites que começaram por se estabelecer entre João Falco/o poeta e Maria Moira/a repórter-cronista acabam por se esbater; o predomínio do pseudônimo masculino vai ao ponto de eliminar o outro, espécie de surtida com poucos frutos” (MORÃO, 1986, p.24), culminando com o predomínio do pseudônimo masculino, bem como com a ocupação do lugar feminino.

Referente ao pseudônimo masculino Manuel Soares, Morão afirma que sua adoção visava a “evitar os problemas (que nem por isso deixou de ter) que as suas concepções, neste domínio, incômodas para o sistema vigente, lhe poderiam acarretar” (1986, p. 22/23). Já a escolha do nome feminino

(Maria Moira) forma o “duplo, como o são Irene Lisboa, João Falco, Manuel Soares, formando assim um conjunto homogêneo” (MORÃO, 1986, p. 24).

Ainda, Maria é um nome comum, “que a ele se liga uma conotação de banal e de popular e que Moira está a meio caminho entre o nome, o sobrenome e a alcunha, o que se insere numa complexa rede de referências de grande importância no conjunto da obra de Irene Lisboa” (p.24). Paula Morão chama atenção para o fato de a definição MOIRA relacionar-se com elementos da mitologia, voltada para o encantamento.

Refiro-me, por um lado, ao universo de fantasia dos contos infantis, onde estão presentes as moiras encantadas e, por outro lado, ao imaginário popular em que essas figuras lendárias se envolvem num mistério não isento de um poder estranho – as moiras encantadas são, simultaneamente e paradoxalmente, vítimas de uma força oculta e esperança de felicidade para quem conseguir (e ousar) penetrar seu enigma. Não pretendo especular, dizendo que Irene Lisboa pensou assim o seu pseudônimo. Mas acho que ele pode ter sido uma forma inconsciente de a autora, também pelo nome, se integrar no quotidiano banal das ‘Marias’ e outra gente comum. (MORÃO, 1986, p. 24-25).

Ao tratar das imagens femininas construídas na Literatura Portuguesa do século XX, Urbano Tavares Rodrigues cita Irene Lisboa, destacando que ela

nos mostra bem a frustração social da mulher num mundo ‘masculino’, isto é, organizado pelos homens para os homens, é Irene Lisboa, que foi professora primária, que não se casou, que viveu sempre em conflito com o espírito possessivo e balofo do homem convencido do seu papel directivo. (RODRIGUES, 1970, p.191).

Desse modo, algumas das protagonistas de Irene Lisboa representam mulheres submissas ao marido, expondo, em determinados momentos, a ruptura em relação ao modelo patriarcal. Também Rui Sousa, no texto "Considerações sobre literatura e sobre o feminino nas Páginas soltas da Seara nova de Irene Lisboa", ressalta que Irene Lisboa foi uma das mais notáveis escritoras do século XX português, tendo

mantido uma singular e multifacetada atividade de escrita enquanto forma de interação com o mundo e, ao mesmo tempo, de constituição de um espaço íntimo muito próprio a partir do qual organizará as suas observações sobre os mais variados aspectos do quotidiano. (SOUSA, 2014, p. 387).

Irene Lisboa produziu suas obras destacando sua forma de construção. Ademais,

estava também muito consciente da complexidade do meio literário português e das dificuldades inerentes a todos aqueles que tinham de tentar definir-se dentro dele. E, do alto da sua tantas vezes destacada independência face a escolas, a tendências estéticas e a correntes de opinião demasiado marcadas e rígidas. (SOUSA, 2014, p. 392)

Ainda quanto à crítica, no texto "Irene Lisboa: uma vocação para o jornalismo", estampado no Jornal República, em 20 de fevereiro de 1970, Maria Aparecida Santilli destaca que "é curioso como a própria Irene Lisboa se surpreende a fazer reportagem, sem que houvesse o intento" (SANTILLI, 1970, p. 1).

A escritora portuguesa não atuou como jornalista, mas descreveu cenas do cotidiano, "não chegou a consumir o desejo – que registrámos no início dessas considerações – de praticar a reportagem, o jornalismo, no sentido estrito do termo" (SANTILLI, 1970, p. 10), mas deixou "ao longo da obra literária,

as marcas de uma forma de vocação para o jornalismo" (SANTILLI, 1970, p. 10).

Logo, apresentados os pilares que norteiam o estudo (a saber: as noções de relações dialógicas e os aspectos contextuais da produção literária feminina da escritora portuguesa) passamos para a verificação da construção da protagonista Lindalinda, da escritora portuguesa Irene Lisboa.

A construção do feminino no conto "Lindalinda", de Irene Lisboa

Lindalinda, personagem feminina, é descrita como uma menina inocente, "muito linda, clara, esbelta e juvenil" (LISBOA, 2013, p. 35), a qual tinha sido criada pelas fadas para ser "a mais formosa rapariga, boa também e discreta" (LISBOA, 2013, p. 35). A construção da protagonista destaca características voltadas para a beleza, a pureza, a jovialidade, a inocência, porquanto a escolha dos adjetivos 'boa', 'juvenil', 'discreta', constrói a imagem de uma jovem bela, despreparada para vivência fora do espaço familiar, que, ao manter contato com o masculino, transforma-se em mulher.

A projeção do feminino na narrativa de Irene Lisboa mantém relação dialógica com os contos tradicionais, em especial com "Chapeuzinho Vermelho" que era "uma menininha de aldeia, a mais bonita que se podia ver" (PERRAULT, 2012, p.37) e com "Borracheira ou A chinelinha de cristal", a qual era uma "filha jovem, dotada de meiguice e bondade sem igual" (PERRRAULT, 2012, p. 59).

Observamos que, assim como Lindalinda, as protagonistas dos contos tradicionais são apresentadas como jovens belas. Logo, a imagem feminina de beleza é mantida na narrativa de Irene Lisboa. Em outras pala-

bras, há relação dialógica entre os discursos – conto de Irene Lisboa e os tradicionais – mantendo os sentidos projetados, pois ressoa, na narrativa da escritora portuguesa, a voz de destaque da beleza feminina presente nos contos tradicionais.

Ainda, ao narrar que “Lindalinda fiava, de roca à cinta e o fuso lesto” (LISBOA, 2013, p. 36), a protagonista aproxima-se, em relação de oposição com Bela Adormecida, que “[m] al tinha pegado o fuso [...] ela espetou o mão e caiu desmaiada” (PERRAULT, 2013, p. 27). O fuso pertencente às Parcas que “fiam e desfiam o tempo e a vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 455) e simboliza a “necessidade do movimento, do nascimento à morte, mostra a contingência dos seres” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 455).

Nessa linha, Lindalinda fia com habilidade o fuso, ou seja, tem domínio e controle sobre sua vida, tem o poder de decisão sobre as escolhas que realiza, ou melhor, opta por acolher e relacionar-se com o cavaleiro que estava hospedado no castelo.

Ademais, ela fia a vida como uma menina na fase da adolescência, que ao receber e envolver-se com o outro, demonstra interesse e, aparentemente, competência para lidar com as diferentes situações advindas da visita do outro. Ao tecer a vida, representada pela aproximação com o cavaleiro, Lindalinda também corta o fio da infância, uma vez que o contato com o masculino gera o nascimento da vida adulta da protagonista – passagem de menina à mulher – e a morte da infância.

Já Bela Adormecida era inapta para enfrentar os desafios da vida adulta, não possuía saber para se relacionar com o masculino, conseqüentemente precisava amadurecer. Por isso, foi necessário adormecer, isto é, aguardar o tempo para estar preparada para o exercício da vida adulta. Conforme Bettelheim, a

última das fadas bondosas é capaz de modificar esta ameaça de morte para um sono de cem anos [...] o que parece um período de passividade semelhante à morte no final da infância é apenas uma época de crescimento calmo e de preparação, do qual a pessoa despertará madura, pronta para a união sexual. Devemos frisar que nos contos de fadas esta união é tanto das mentes e espíritos dos dois parceiros quanto de satisfação sexual. (BETTELHEIM, 1980, p. 272).

Assim sendo, o sono de Bela Adormecida possibilitou prepará-la para a vida adulta e para relação com o masculino. Lindalinda consegue manusear o fuso, está apta a passar de uma fase da vida para outra, por esse motivo, deixa-se envolver pelo cavaleiro que a leva para um passeio na floresta. Com relação ao envolvimento com o outro e o processo de transformação de Lindalinda, destacamos que o narrador, em terceira pessoa, descreve um contato forte, marcante, e, talvez, violento, porquanto Lindalinda tenta fugir,

[m]isturada á voz furiosa do cavaleiro ouve-se outra angustiada. É a de Lindalinda a pedir a mercê à terra, ao céu e às coisas. (LISBOA, 2013, p. 38).

Ouvante o cavaleiro devora as distancias com um alarido de guerra, sente-se vitorioso, enclavinha as mãos. Tem ali a presa, é sua... (LISBOA, 2013, p. 39)

O narrador, distantes dos fatos, relata o medo de uma menina que teme o contato com o masculino, uma vez que a “voz de Lindalinda ouve-se sempre, é tão triste...” (LISBOA, 2013, p. 38). A protagonista concordou com o passeio, pois aos “três dias de hospedagem foram passear na floresta” (LISBOA, 2013, p. 37). Entretanto, ao observar a mudança no cavaleiro, passa a temer e tenta fugir para longe daquele com quem se envolveu.

Além do mais, o percurso de transformação de Lindalinda pode ser observado nas seguintes construções:

Foram passear à mata. (LISBOA, 2013, p. 37).

As flores que lhe caíam à frente eram brancas, flores de noiva... (LISBOA, 2013, p. 37).

Tem ali a presa, é sua... (LISBOA, 2013, p. 39).

Leva o coração à flor dos lábios palpitan-tes. (LISBOA, 2013, p. 39).

Já não é filha das fadas, já não é princesa, já não espera o bem... é uma banida. (LISBOA, 2013, p. 40).

Nasce a lua e põe-se à espreita. Lindalinda atira-lhe os braços. (LISBOA, 2013, p. 40).

A lua compadece-se, recebe e a acalenta-a. (LISBOA, 2013, p. 40).

O passeio permite que masculino e feminino se encontrem em um momento íntimo e particular. O contato físico só foi materializado após a consolidação da relação entre a protagonista e o cavaleiro, ou seja, primeiramente é estabelecido o laço matrimonial, descrito quando o narrador informa que a noiva é recebida com flores (flores de noiva), para, depois, haver a relação entre os cônjuges, Lindalinda e o cavaleiro.

Dito de outro modo, a ligação (passeio e aliança com o cavaleiro) conduz a relação, momento em que o batimento cardíaco acelera e a protagonista não é mais princesa, uma vez que, com o contato com o elemento masculino, torna-se mulher. Isso é, a relação íntima com o homem transforma a protagonista em rainha, logo, “já não é princesa” (LISBOA, 2013, p. 40).

Ademais, a lua símbolo de mudança, “de transformação e de crescimento”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 561), representa a modificação e o crescimento da protagonista, visto que Lindalinda passa de princesa a rainha, de menina a mulher. Nesse sentido,

Nasce a lua e põe-se à espreita. Lindalinda atira-lhe os braços.

A lua compadece-se, recebe-a e acalenta-a.

[...]

Lindalinda adormece e a lua vela. (LISBOA, 2013, p. 40).

Ao tornar-se mulher, a protagonista é abandonada pelas fadas, pois já não é mais a menina inocente. Assim, a Lua, que também passa pelo processo de mudança, recebe Lindalinda na nova fase da vida da protagonista, qual seja: vida adulta, de mulher. No momento em que “a lua vela” (LISBOA, 2013, p. 40), há, simbolicamente, o cuidado e a atenção necessária àquela que precisa ser guiada pela vida adulta, bem como vela (sepultamento) o desfecho de um momento passado (infância).

Outrossim, percebemos relações dialógicas entre a narrativa “Chapeuzinho Vermelho” e a “Lindalinda”. Nessa perspectiva, a protagonista de Irene Lisboa passeia pela floresta, envolve-se com o elemento masculino e, com o contato íntimo com o cavaleiro, torna-se mulher. Já Chapeuzinho Vermelho passou pelo bosque para chegar à casa da avó, oportunidade na qual conheceu e conversou com o Lobo, figura que representa o elemento masculino.

Com relação aos elementos do contexto externo – ditadura salazarista, censura, espaço literário dominado pelo masculino – observamos que ressoam na construção da narrativa. Dessa forma, a educadora Irene Lisboa, conhecedora das fases de desenvolvimento das crianças, com uma escrita única, singular (SOUZA, 2014), apresenta

às leitoras o processo de transformação que ocorre com as meninas durante o contato com o masculino. Assim, a narrativa literária expõe de modo implícito a informação de que o contato com o outro (a relação, o envolvimento) pode resultar em mudanças na vida.

Irene Lisboa, inserida em um contexto literário majoritariamente masculino, encanta e envolve os leitores nas suas obras, em especial, na narrativa meiga, delicada, e ao mesmo tempo marcante, forte, comovente, na qual o leitor pode sentir o sofrimento de uma menina que luta contra o masculino, visto que Lindalinda pede “mercê à terra, ao céu e às coisas” (LISBOA, 2013, p. 38).

Considerações Finais

A temática do artigo foi a construção do feminino em narrativa da escritora portuguesa Irene Lisboa. Sendo assim, analisamos o conto “Lindalinda”, de Irene Lisboa, observando como ocorre a construção da personagem feminina. O estudo partiu dos seguintes questionamentos: 1) como o feminino, *in casu*, protagonista, é apresentado? 2) em que contexto a narrativa é escrita?

Com relação à primeira questão, por meio do exame discursivo, observamos que a protagonista é construída como uma menina bela, inocente, jovem. Nessa perspectiva, Lindalinda mantém relações dialógicas com as personagens dos contos tradicionais: Chapeuzinho Vermelho, Bela Adormecida, Borralheira, porquanto mantém os sentidos

projetados nas narrativas tradicionais: a beleza do feminino.

Em outras palavras, assim como Chapeuzinho Vermelho e Borralheira, Lindalinda é construída de modo a destacar a formosura, a graciosidade, a perfeição feminina, bem como o encantamento que a protagonista desperta no outro – masculino.

Chapeuzinho Vermelho e Lindalinda deixam o espaço familiar, essa para passear com um cavaleiro, aquela para levar alimentos para avó. Assim, notamos que o conto “Lindalinda” mantém relação dialógica com o “Chapeuzinho Vermelho”, porquanto as personagens precisam deixar o ambiente conhecido e protetor, para tentar vivenciar situações, culminando com a transformação das personagens.

Desse modo, o contato com o elemento masculino possibilita alterações na vida das protagonistas, bem como a relação com o outro acontece fora do espaço familiar, pois nesse lugar não há proteção.

Já a segunda pergunta – em que contexto a narrativa é escrita? – conduziu à verificação de que a narrativa foi construída em um período de ditadura salazarista, que também realizou censura às publicações. Nesse sentido, “Lindalinda” aborda implicitamente o tema da relação, das transformações pelas quais o feminino passa, bem como narra a cena e as sensações decorrentes do contato entre masculino e feminino. Essa construção de sentido é projetada de modo implícito e possibilita que a leitora se identifique com as sensações pelas quais Lindalinda passou.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014a.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Teoria do romance I**: A estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015b.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. p.191-200.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11. ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de André Barbault... et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al.. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLING, A. A construção Histórica do Feminino e do Masculino. In: STREY, M. N.; CABEDA, S. T. Lisboa; PREHN, D. R. (Org.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=W2NJdZYNTqIC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=ana+colling+g%C3%AAnero+e+cultura&source=bl&ots=BZxRq5-DOQ&sig=hcJamGdvNoiB5s1Dt1kmbbXhZT0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKewjynqvXnMrQAhUJhpAKHfD7AhsQ6AEIGzAA#v=onepage&q=ana%20colling%20g%C3%AAnero%20e%20cultura&f=false>. Acesso em: 27 nov. 2016.

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

LISBOA, I. **13 contarellos que Irene escreveu e Ilda Ilustrou para a gente nova**. Lisboa. A Bela e o Monstro, Edições. 2013.

MENDES, M. B.T. **Em busca dos contos perdidos**. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MORÃO, P. Prefácio. In: **Irene Lisboa Folhas Soltas da Seara Nova (1929-1955)**. Antologia, Prefácio e Notas de Paula Morão. Biblioteca de Autores Portugueses. 1986. p. 11-41.

PERRAULT, Cs. **Contos da Mamãe Gansa**. Tradução de *Contes de ma Mère l'Oye* por Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

RODRIGUES, U. T. **Ensaio de escrever**. Porto Editorial Inova. 1970.

SANTILLI, M. A. Irene Lisboa: uma vocação para o jornalismo. Lisboa. **República das letras e das artes**. Lisboa. 20 fev.1970. p. 7-10.

SCHMIDT, R. T. A história da literatura tem gênero?otas do tempo (in)acabado de um projeto. *In*: MOREIRA, M. E. (Org.). **História ou histórias**: desdobramentos da história da literatura - Anais do X Seminário Internacional da História da Literatura. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUC, 2014, v. 1, p. 80-105. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/x-sihl/media/ mesa-7.pdf>. Acesso em 10 fev. 2022.

SOUSA, R. Considerações sobre literatura e sobre o feminino nas *Páginas soltas* da *Seara nova* de Irene Lisboa. *In*: LOUSADA, I.; CHAVES, V. P. (Orgs.). **As mulheres e a Imprensa Periódica**. Vol.2. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. p.387-398. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/001827977b88bd814ba15>. Acesso em: 15 dez. 2016.