

**IDENTIDADE FEMININA EM AMAZONA: DA MARGINALIDADE À
ASCENSÃO SOCIAL**

**LA IDENTIDAD FEMENINA EN AMAZONA: LA MARGINALIDAD Y LA MOVILIDAD
SOCIAL**

Ana Paula Teixeira Porto¹

RESUMO: Este trabalho apresenta reflexões sobre a construção da identidade feminina em *Amazona*, romance de Sérgio Sant’Anna publicado em 1986. Na construção da identidade feminina de Dionísia, a protagonista do romance, existe um movimento de ação que visa a sair da marginalidade em busca de ascensão, o que fica como uma mera expectativa, pois o final do romance não traz elementos que permitem ao leitor compreender um desfecho positivo para o projeto do personagem. A protagonista dá voz, pelo menos inicialmente, aos excluídos em uma estrutura patriarcal dominada pelos homens, o que é ratificado, na construção narrativa, pela falta de sua voz, pois ao narrador cabe exprimir o que ela teria falado, idealizado, realizado.

Palavras-chave: *Amazona*. Marginalidade social. Identidade feminina.

A identidade feminina foi sendo construída na literatura brasileira a partir de visões diversas que afirmam estereótipos, constroem e desconstroem perfis, confirmando e negando preconceitos de forma a promover leituras sobre a cultura brasileira através do viés social, cultural e regional. É comum o olhar masculino sobre a mulher, haja vista, por exemplo, as obras de José de Alencar e Machado de Assis nos séculos passados quando compuseram perfis instigadores da alma feminina brasileira. Nóbrega (2012) acentua que, na construção da figura da mulher,

percebemos muitas vezes, a estabilização do imaginário que hierarquizou os valores masculinos e inscreveu às mulheres a resignação e a passividade diante da opressão social e da familiar, de estruturas profundamente patriarcais, e em outros momentos, criou um perfil feminino com caracteres baseados na coragem, na força, na inteligência, na astúcia, e na dissimulação, entre outros caracteres intrigantes, retratando assim, uma mulher prática, com personalidade forte e marcante.

E sobre essa segunda tendência apontada pela pesquisadora que parece ser a preferência de Sérgio Sant’Anna em *Amazona*, de 1986, que investe na linguagem dos meios

¹ Doutora em Letras, área de Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana (UFRGS). Professora do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da URI, de Frederico Westphalen. E-mail: anapaula-porto@bol.com.br.

de comunicação de massa, construindo-se “como uma espécie de seriado de televisão, com seu ritmo nervoso, suas coincidências insólitas, seus enredos mirabolantes, seus chavões irresistíveis” (SANTOS, 1995, p. 79). Uma linguagem que mostra o apelo ao corpo e à sexualidade (especialmente da figura feminina) para compor uma dimensão sócio-política da História brasileira no recorte dos últimos tempos do regime militar aos primeiros dias do governo José Sarney, tendo como personagem central uma mulher, Dionísia, cujo perfil dialoga com o contexto de produção do livro, colaborando para a construção da identidade feminina do final dos século XX no Brasil.

A vida social e conjugal é tema importante através do qual se desdobram questões da sociedade da época (anos 70 e 80) no livro *Amazona*. Neste são narradas as cenas de um casal de classe média-baixa – Dionísia e Moreira, que vivem em Niterói, região suburbana do Rio de Janeiro e distante do palco dos grandes negócios. O marido é um funcionário de banco que exerce função elementar, sem autoridade para decisões importantes na empresa e sem dinheiro suficiente para garantir ao casal uma ostentação perante a sociedade². Moreira prima pelo convívio com pessoas de alto poder aquisitivo e procura, através da bajulação a seus superiores, ser bem cotado pelo patrão, o banqueiro Avelar, notável socialmente pelo patrimônio financeiro. Dionísia reserva-se inicialmente ao papel de mulher bem comportada e esposa fiel até romper esses padrões e alterar seu futuro, almejando maior projeção social e sexual: “Da confusa timidez inicial, ela não passara imediatamente à descoberta do desejo adúltero, mas ao deslumbramento com o próprio corpo que, para desabrochar, necessitava de uma testemunha que lhe servisse de espelho” (SANT’ANNA, 1986, p. 47).

Em *Amazona*, o conteúdo social da narrativa está diluído nas referências históricas e contextuais do narrador que, além da onisciência, traz, em sua linguagem, elementos característicos do discurso dos personagens do livro. Um exemplo da preocupação em demarcar dados sociais é evidente no excerto em que o narrador comenta as posições do Sr. Goldstein, proprietário de uma revista para quem Jean (artista especializado em fotografar o nu feminino) fazia trabalhos fotográficos. Segundo o narrador, o Sr. Goldstein cuidava dos textos e imagens que publicava em seu periódico, incluindo “entrevistas com homens públicos proeminentes, o que além de amortecer eventuais choques com a Censura, o tornava simpático ao lado do Poder” (SANT’ANNA, 1986, p. 27-28).

² A caracterização de Moreira e Dionísia compõe o imaginário cultural brasileiro de classes sociais não elitizadas das últimas décadas do século XX e vislumbra a identidade feminina que, embora ainda vinculada ao contexto patriarcal, busca projeções de independência.

Além de sinalizar o caráter do empresário e dos jogos para se manter no mercado editorial competitivo, como o Sr. Goldstein reconhece, ilustrando o jeitinho brasileiro de se promover, o texto literário faz alusão à censura, mostrando que as cenas narradas não apenas inserem-se em um momento histórico específico como estabelecem relações de sentido com este período, caracterizado como época de transição: “Os ventos porém haviam mudado e o regime militar no Brasil vivia seus últimos estertores, em transição para uma social-democracia próxima das européias” (SANT’ANNA, 1986, p. 198). Sobre a identificação da obra com seu contexto, é oportuno frisar que

Amazona opera, assim, uma composição de um espaço reconhecidamente ficcional – que é exacerbado em direção à farsa –, com um espaço, quase jornalístico, de referências precisas a nomes, datas e fatos concretos. Nessa composição, os limites que separam esses dois espaços se indeterminam. Quanto maior parece ser a fidelidade do ato de trazer para o texto a realidade, maior é a volúpia com a qual a ficção dela se apodera (SANTOS, 1995, p. 80).

A referência circunstancial do momento sócio-político é reforçada pela caracterização dos medos, pudores, desejos e anseios de Dionísia que, mesmo não suportando o marido, mantém o casamento, como típico dos contextos familiares da época em que se retrata a história quando relações sociais eram mantidas porque separação ou divórcio não eram opções comuns. Por seu caráter mutante que prima, no início da obra, pela discrição e pudor e que passa a exteriorizar seus sonhos e desejos sexuais, representados na imagem de uma amazona, Dionísia também fulgura como elemento narrativo que traduz rompimentos e anseios de um tempo que quer renovar-se. Isto é, o personagem é o espelho de um contexto repressivo que tolhe a liberdade de expressão e que ao mesmo tempo faz crescer o sonho de libertação. É o movimento que se observa no desdobramento da história de Dionísia.

Dionísia, no início da história, é uma dona-de-casa que mantém o casamento com o bancário Moreira e exerce seu papel de esposa como uma obrigação, pois não estima o marido. No entanto, sua história começa a mudar quando conhece Jean, famoso por fotografar mulheres. Dionísia acaba se envolvendo amorosa e sexualmente com o artista, que também é disputado por Sílvia (a filha do banqueiro-chefe de Moreira). Em um contexto ainda tradicional, a “audácia” de Dionísia não pára na traição ao marido, ela também pausa para uma revista masculina, chamando a atenção pela beleza de seu corpo e excluindo a participação do marido em sua decisão. Ele só toma conhecimento da atitude da esposa

quando, ao ir para o trabalho, vê em uma banca a estampa da mulher bonita, pára a fim de olhar a revista, percebe que é a sua esposa, identifica a foto em uma circunstância de gozo sexual e, por fim, reconhece que o prazer da mulher se dá em uma relação com o fotógrafo: “o homem a arrancar tão lancinante prazer em Dionísia não era ele, Moreira, e sim um usurpador” (SANT’ANNA, 1986, p. 54).

Descoberta a exposição do nu de Dionísia, Moreira reflete sobre os ganhos que poderá ter no banco com a repercussão da esposa e com a inveja que os colegas poderiam sentir dele: “Pois as primeiras imagens que passaram por sua cabeça foram as do Dr. Ribeiro. No Banco, todo invejoso e concupiscente, cumprimentado-o pela beleza da mulher” (SANT’ANNA, 1986, p. 54). A referência ao corpo como passaporte para o sucesso e a notoriedade, assim como o feitichismo do corpo, e o sexo como mercadoria, delimita a expressão corporal de Dionísia como uma estratégia de o texto literário expressar seu conteúdo social, pois, valendo-se de uma “relação erótica Mercantilista”, Sérgio Sant’Anna mostra que a “sexualidade vai perdendo sua força contestatória e sendo absorvida pela sociedade de consumo. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, o erotismo torna-se mercadoria de veiculação intensa” (LIMA; MENEGAZZO, 2007, p. 9).

Paralelamente, a narrativa vai construindo a imagem de marido traído, aquele que sabe por último, depois que todos já tomaram conhecimento da relação extraconjugal, como observa Simon:

O último a saber: Sérgio Sant’Anna reitera do modo mais irônico possível a máxima sobre o marido traído. É preciso que sua esposa tire a roupa e apareça na capa de uma revista para ele somente assim descobrir. Mais: essa descoberta transcorre em pleno espaço público e urbano, inviabilizando de uma vez por todas a permanência da intimidade (2002, p. 11).

A presença de Dionísia na capa da revista é um divisor de sua trajetória: marca o início da libertação (não apenas sexual) do personagem que, de mera dona-de-casa passiva e obediente às ordens do marido, passa a conduzir seu próprio destino. Em pesquisa sobre a obscenidade nas narrativas do escritor, Simon aponta que “A nudez exposta de Dionísia na capa da revista é, como se pode deduzir, fundamental para o desenrolar da trama, pois é a partir da publicação das fotos que a protagonista sai do ostracismo a que estava confinada” (2002, p. 8).

A exposição do corpo nu é, no contexto da narrativa, uma forma de acentuar que a sensualidade feminina, ofuscada muitas vezes pela dedicação ao ambiente doméstico, e o prazer proporcionado pelo corpo são inerentes à mulher. É também uma metáfora que indica a transformação do olhar de Dionísia que passa a se ver a partir das fotos, que funcionam como uma espécie de espelho de si própria, e como uma metáfora de libertação, pois a partir desse momento ela se torna uma outra mulher:

A Dionísia de *Amazona* se liberta da longa mediocridade pequeno-burguesa em que até então vivera no decorrer de um momento curto, em que ela se descobre o objeto do desejo de um olhar masculino. Despir-se, em seu caso, assume um significado simultaneamente literal e metafórico quando ela se despe diante de um fotógrafo, desnudando-se “subjetivamente” durante a sessão de fotos – para jamais voltar a ser como antes (CHAGAS, s.d).

Quanto à exploração do corpo na obra, é importante salientar como as imagens relativas ao corpo são significativas nas narrativas de Sérgio Sant’Anna. Enquanto em *Amazona*, o corpo feminino é instrumento de emancipação e desejo, nas demais obras ele aparece ofuscado, ou seja, não é ponto fundamental para formação de uma consciência crítica. Isso deve em parte à época de publicação do livro sobre Dionísia, pois no início da década de 80, em comparação com as anteriores, já havia uma maior libertação do corpo, que não era mais tão “escondido”, era, pelo contrário, objeto de sedução e trabalho.

Em relação à revista, é importante salientar o recurso estilístico dado no livro para construir possíveis afirmações de Dionísia quanto ao trabalho realizado com as fotos de seu corpo nu. O discurso do narrador, dominante no livro, cede espaço a um capítulo, intitulado “*Revista Flagrante*”, que apresenta “*Textos atribuídos a Dionísia sob suas fotos*” (SANT’ANNA, 1986, p. 64). Constitui fragmentos da voz da personagem, cujas idéias são sintomáticas de um desejo de transformação, de libertação, de projeção verbalizado em linguagem metafórica:

(*Na carruagem*)

Encerrada neste cárcere negro, eles não me vêem. Mas advinham aqui dentro, um jardim secreto. Saudosa de um futuro que me ligue ao passado ancestral, tenho ganas de rasgar os véus e cavalgar, nua, esses fogosos cavalos (SANT’ANNA, 1986, p. 64).

O campo semântico do texto, assim como o conteúdo exposto, faz alusão à busca de novos rumos que distanciem do “passado ancestral” e aproximem de uma perspectiva mais voraz, simbolizada na metáfora de rasgar os véus e de cavalgar. São concepções que se atrelam ao título dado às fotos: amazona. Ao mostrar-se nua em capa de revista masculina, Dionísia revela-se corajosa, sem pudores e, ao deixar-se fotografar em pose de insinuação sexual, expõe seu lado viril. Esse perfil da personagem passa a dominar a narrativa como um todo devido ao desenrolar da trama e também à projeção dada à Dionísia no título do livro.

Sobre o título, é importante sublinhar que focaliza a imagem de uma figura feminina, cujos traços e ações retomam conceitos de uma amazona. De acordo com Ferreira (2004, p. 115), o termo amazona designa “Mulher aguerrida e de coragem viril”. O lado combatente e audacioso, visível na definição de aguerrida, é sintomático na personagem, já que ela investe na ruptura de um casamento aparentemente estável, embora infeliz, e publica sua intimidade em revista masculina, salientando sua perspectiva audaciosa. Na segunda acepção da palavra, “Mulher que monta a cavalo” (FERREIRA, 2004, p. 115), também se encontram correlações com as ações de Dionísia, na medida em que as relações sexuais entre ela e o fotógrafo Jean são caracterizadas metaforicamente como um cavalgar, comandado pela amazona, que ficava “cavalgando-o como uma contorcionista, de um modo que ele – que julgara ter vivido *tudo* com uma mulher – acreditou ser um sonho impossível” (SANT’ANNA, 1986, p. 49).

Nas relações com Jean, Dionísia inverte os conservadores papéis de homem-mulher: em vez de deixar-se conduzir pelo fotógrafo inclusive nos momentos mais íntimos, ela coordena as ações com “alguma força dentro de si própria” para aos poucos agir como que se “roubasse dele, do macho, tudo o que lhe pertencia: a alma, o corpo, o rosto e aquela seiva” (SANT’ANNA, 1986, p. 49). Ela governa a si própria, manejando seu corpo como ferramenta para dominação, e, assim, alude à mitologia grega, em que as amazonas são definidas como “matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo... Essa rivalidade esgota a força essencial própria da mulher, sua qualidade de amante e mãe, o calor da alma” (DIAS *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 42).

As atitudes de Dionísia perpassam em um contexto ainda preso a estruturas patriarcais e à repressão, em que a mulher tinha pouco poder de decisão e autonomia, era conduzida pelo esposo que assumia a posição deixada pelo pai e tinha poucos espaços de ascensão. Em sentido divergente, Dionísia posiciona-se em prol de uma posição de matriarca, subvertendo

sua condição feminina, ousando e lutando por sua liberdade e pela realização de seus desejos, mesmo que para isso sua vida ganhe novos contornos caóticos.

A obsessão por desencadear transformações pode ser explicada também pelo nome Dionísia, versão feminina de Dionísio, um deus ambivalente, sem lugar fixo que “revela a força feminina, um poder subversivo e noturno” (BRUNEL, 1997, p. 235). Na mitologia, de acordo com Cirlot (1984), Dionísio é caracterizado como uma divindade infernal e símbolo do desencadeamento ilimitado dos desejos, da libertação de qualquer inibição ou repressão. Dialogando com seu ancestral divino, que preside aos excessos provocados pela embriaguez, Dionísia age com o mesmo ímpeto do deus: não mede esforços para desvencilhar-se de tabus.

Considerando-se o contexto no qual a personagem está inserida, pode-se apontar que o perfil de Dionísia está calcado no desejo feminino de ascender e conquistar espaços públicos e privados que coloquem em primeiro plano os objetivos da mulher contemporânea que se desapega dos moldes tradicionais. A formatação de Dionísia, a exemplo do que Bosi (1997) assegura sobre o conto de Rubem Fonseca e seus seguidores, entre os quais Sérgio Sant’Anna, preza por “expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto” através de uma dicção “impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1997, p. 18).

A presença de Dionísia fora do lar, envolvendo-se também na militância política é uma forma de o texto representar as transformações sociais ocorridas especialmente a partir dos anos 60 quando as “condições mais gerais para a efetiva constituição da mulher como sujeito político” começaram a se intensificar, havendo para elas a “conquista de espaços significativos no mercado de trabalho e na universidade” (COLLING, 1997, p. 48).

A opção narrativa de colocar Dionísia como figura política no cenário nacional é uma forma de a obra dialogar como o momento histórico brasileiro, no entanto, sem fazer referência direta, apresentando, por exemplo, datas circunstanciais. Produzido em 1986, passados quatro anos da primeira eleição direta para a presidência da República e para os governos dos Estados, o livro narra as alterações sociais, pessoais e políticas de uma mulher sobre a qual giram as cenas do romance que mescla as aventuras sexuais e políticas da protagonista.

A década de 80 marca, no Brasil, um momento importante de crescimento da participação feminina na esfera além lar, e os espaços de trabalho passam a ser divididos por pessoas de ambos os sexos, mesmo que as oportunidades de trabalho e valorização salarial deste sejam mais representativos para os homens. Ao realizar um balanço do período, Moraes

(1985) sublinha que a mulher passou a não se restringir aos espaços domésticos, incluindo-se na vida pública de repartições, lojas, aparecendo cada vez mais nas ruas. Como consequência desse movimento, mudaram-se os papéis e as representações, com as mulheres conseguindo “forjar uma nova imagem, mais realística com suas próprias vivências” (MORAES, 1985, p. 49).

Tabak (1983) também se refere à crescente participação feminina na esfera econômica do país após o término da Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, houve vasão para mulheres nas tradicionais áreas de medicina, engenharia e ciências sociais e humanas e, com o avanço tecnológico e científico do país, ocasionou-se uma maior diferenciação interna dentro da estrutura curricular universitária e “Como resultado disso, o número de mulheres profissionais de nível superior, altamente qualificadas, aumentou bastante, acompanhando o crescimento econômico do país” (1983, p. 91). Na esfera de participação na política, as mulheres cresceram tanto como representantes do povo (candidatas a cargos públicos, tradicionalmente ocupados por homens) como votantes (em relação aos homens, a proporção é menor na época), mas, se comparada à participação masculina, mostra-se ainda pouco expressiva. Isso porque “foram poucas as mulheres que exerceram mandatos eletivos e sua atuação no parlamento contribuiu pouco para aumentar a representatividade feminina, ou ampliar sua participação no processo político decisório” (TABAK, 1983, p. 102).

A representatividade feminina de Dionisia ao lançar-se à Presidência, muito mais que símbolo da libertação, pode ser lida como mecanismo de contestação: discórdia em relação aos que ocupam o poder, majoritariamente representado pela esfera masculina. Uma forma de questionar o poder exercido pelos homens e como estes conduzem o país. Seria uma forma de o texto ratificar a necessidade de subversão desses papéis? Talvez não, mas certamente alertar para a possibilidade de a mulher estar no centro do poder, conduzir processos e alterar a história das mulheres, clamando-as para um papel mais ativo e não recluso às paredes domésticas. Sem ser panfletário, o texto de Sérgio Sant’Anna compõe esse debate acerca da mulher na sociedade, algo que os demais romances analisados não se propuseram a delinear.

Além de colocar a mulher como elemento caracterizador do momento de transição sócio-política, o livro de Sérgio Sant’Anna não deixa de focalizar um tema recorrente em sua ficção: a violência, mas não a do regime militar como aparece em outros célebres romances como *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração*. Depois de descoberto o amor e

fascínio de Sílvia (a filha do banqueiro) por Jean (o fotógrafo) e desencadeada uma vingança pelo amor não correspondido, a violência passa a ser retratada na captura do fotógrafo Jean, francês cuja estadia no Brasil era ilegal e tinha negativos de fotos comprometedoras da filha do banqueiro. A fim de evitar a publicação das fotos, que manchariam a imagem da família, a solução encontrada é a de acusar o homem de traficante de drogas e de prendê-lo, dando-lhe uma “prensa” e conduzindo-o a um desenlace fatal: “Ora, um homem morto, muito mais do que expulso, já não pode incomodar a Pátria” (SANT’ANNA, 1986, p. 116). Jean foi capturado no carro policial e levado ao delegado e seus subordinados, que

fizeram desaparecer através de suas narinas [de Jean] uma quantidade razoável daquele pó, chegando ao requinte de oferecer duas fileirinhas ao francês, assim como quem proporciona a um condenado o seu último desejo. O que este condenado, para ser prudentemente gentil, não recusou (SANT’ANNA, 1986, p. 117).

Após a procura dos negativos de fotos de Sílvia, Jean é levado por três policiais a um “passeio” pelas ruas do subúrbio carioca com destino certo: a morte, que se dá com tiros à queima-roupa, retomando a idéia de “morte violenta” como uma ocorrência comum nas delegacias do país ou em seus espaços alternativos, como a rua de algum “aprazível recanto da periferia da cidade, onde nem estampidos nem tochas humanas despertassem atenção” (SANT’ANNA, 1986, p. 117).

A descrição do lugar do crime não deve passar despercebida. Em reflexões sobre os modos de ler e explicar o mundo oportunizados pelos espaços da cidade brasileira, DaMatta (1997) faz uma diferenciação entre casa e rua. Casa é definida como um espaço marcado pelo reconhecimento pessoal, pela identidade e pelo aconchego, como também pelo entendimento e pelas relações calorosas, ao passo que rua está condicionada a lugar de “luta”, em que contradições, surpresas e durezas são formalizadas. Segundo o autor, a rua também se concebe como o “espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades” (DAMATTA, 1997, p. 29), onde predominam a desconfiança e a insegurança e onde “o comando é dado à autoridade que governa com a lei, a qual torna todo mundo igual no propósito de desautorizar e até mesmo explorar de forma impiedosa” (DAMATTA, 1997, p. 30).

Ao centralizar o assassinato de Jean na rua, o romance reforça a questão do espaço como elemento propulsor de certas práticas, ele legitima a violência impiedosa da polícia que, distante da ação ingênua, age nos espaços propícios em que a “vítima” não tem a quem pedir auxílio, pois na rua todos são “ninguém”. A violência, como algo negativo e contrário à vontade do ser, deve ser praticada em espaços pertinentes: “o espaço da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia” (DAMATTA, 1997, p. 31).

A reprodução das cenas de morte do francês, através de uma sequência fragmentada que intercala a narração dos episódios com a descrição dos pensamentos do fotógrafo, permite a discussão do exercício da violência do Estado como instrumento de controle mesmo depois de acabado o regime ditatorial. Em relação às estratégias de controle do Estado, Pinheiro (1991) defende a tese de que a violência ilegal do Estado permanece como força intocada, assim como a prisão e todas as “tecnologias políticas” do exercício do poder. E violência adquire status de controle:

As “instituições da violência” (Franco Basaglia), como a tortura, o racismo, as instituições totais – prisões e manicômios –, os aparelhos repressivos, não são transformados pelas transições, mesmo depois de constituições democráticas. Essas instituições, como antes das transições e depois delas, continuam a ter o mesmo papel relevante para a reprodução da dominação hierárquica em sociedades extremamente desiguais, como a brasileira (PINHEIRO, 1991, p. 45).

O caráter violento do Estado brasileiro, que ratifica mecanismos antigos para controle ideológico e social independentemente do regime político, encontra contradição na busca da emancipação feminina, assinalando para a ambivalência da sociedade brasileira, uma ambivalência já pasteurizada pelo mito Dionísio reportado na sua versão feminina na obra de Sérgio Sant’Anna. Dessa forma, constata-se que, a exemplo dos primeiros romances do escritor, *Amazona* reitera dados singulares da produção ficcional, em que se inclui a exploração da temática da violência e diálogo aberto com condicionamentos sociais e históricos.

Além disso, pode-se observar na obra uma releitura do país visto de maneira utópica. Com foco no cenário local brasileiro e ênfase na trajetória de Dionísia, o livro de Sérgio Sant’Anna “re-trabalha a utopia da terra natal, parodiando em *Amazona* o “lugar Iracema” de nosso imaginário cultural, através do ensaio fotográfico de Jean Valjean” (HELENA, s.d., p. 35). Ao ser fotografada pelo estrangeiro, que enxerga apenas com um olho, pois o outro é de

vidro³, Dionísia projeta representações utópicas da identidade e nacionalidade brasileira a partir de uma visão utópica: uma projeção que se perde no horizonte a despeito da candidatura a presidência, que não chega a se concretizar.

Considerando as reflexões expostas, ainda se pode destacar que, na construção da identidade feminina de Dionísia, i) existe um movimento de ação que visa a sair da marginalidade em busca de ascensão, o que fica como uma mera expectativa, pois o final do romance não traz elementos que permitem ao leitor compreender um desfecho positivo para o projeto do personagem; ii) a protagonista dá voz, pelo menos inicialmente, aos excluídos em uma estrutura patriarcal dominada pelos homens, o que é ratificado, na construção narrativa, pela falta de sua voz, pois ao narrador cabe exprimir o que ela teria falado, idealizado, realizado; iii) a busca por ascensão profissional de Dionísia está atrelada a uma necessidade de renovação do contexto e da identidade da mulher nos anos 1980, a qual não se satisfaz com as atribuições restritas ao cuidado do lar.

RESUMEN: Este artículo presenta reflexiones sobre la construcción de la identidad femenina en *Amazona*, la novela de Sérgio Sant'Anna, publicado en 1986. En la construcción de la identidad femenina de Dionisia, la protagonista de la novela, hay un movimiento de acción que busca la marginalidad en busca del ascenso, que es una mera expectativa, ya que el final de la novela no aporta elementos que permiten al lector a comprender un resultado positivo para el diseño del personaje. El protagonista da voz, al menos inicialmente, a los excluidos en una estructura patriarcal dominada por los hombres, que ha sido ratificada, en la construcción narrativa, la falta de voz, porque es el narrador para expresar lo que ella hubiera hablado, pensado, hecho.

PALABRAS CLAVE: *Amazona*. Marginalidad social. La identidad femenina.

Referências

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 7-22.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

³ A cegueira do personagem é destacada por Helena (s.d). Segundo a pesquisadora, olhar com um olho apenas não é sinal de sabedoria, mas de criticidade quanto ao olhar estrangeiro sobre o nacional, servindo para “mostrar que a questão da identidade nacional, examinada num mundo globalizado, requer uma outra ótica” (s.d., p. 36) que leve em conta diferenças entre o eu e o outro.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Corpo e narrativa: a cena contemporânea, o caso Hatoum e um pequeno roteiro para prospecções futuras. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/linguaeliteratura/artigos/n16_8.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva, et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário dos símbolos.** Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil.** Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

HELENA, Lúcia. A arte de decifrar o eu, as torres e as explosões. **Cadernos de Letras da UFF**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 25-38, s.d.

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda; MENEGAZZO, Maria Adélia. Sérgio Sant'Anna: um realismo erótico. **Anais do III CELLMS, IV EPGL e I EPPGL.** UEMS-Dourados, 08 a 10 de outubro de 2007. Disponível em:

<<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/32%20-%20SERGIO.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Mulheres em movimento:** o balanço da década da mulher do ponto de vista do feminismo. São Paulo: Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

NÓBREGA, Francisca Vânia. Perfis da mulher na literatura brasileira: uma leitura intertextual da identidade feminina. Disponível em:

<http://www.itaporanga.net/genero/1/GT02/102.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2012.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 45-56, mar./abr. 1991.

SANT'ANNA, Sérgio. **Amazona.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 3, p. 73-82, out. 1995.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Ficção Obscena, Obscenidade Fictícia: a obra de Sérgio Sant'anna. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 1, p. 1-14, 2002. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>. Acesso em: 9 nov. 2008.

TABAK, Fanny. **Autoritarismo e participação política da mulher.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.