

## 1 INTRODUÇÃO

Pensei um dia, estendo ao leitor a minha palavra assim como se estende uma ponte e digo, Vem! Então esse leitor que acaba por ser meu cúmplice, leitor e cúmplice, chega até onde eu estou. Fraternalmente reparto com ele essa palavra como se reparte o pão.

Lygia Fagundes Telles<sup>1</sup>

Discutir as representações dos gêneros sexuais na literatura tornou-se propício quando, a partir da segunda metade do século XX, elementos extrínsecos aos textos literários passaram a ser levados em consideração na análise crítica de tais textos. O papel do leitor, antes excluído, passou a ser investigado na medida em que se considerava que a construção do significado do texto literário necessitava de sua participação. Similarmente, o papel do autor como autoridade passou a ser questionado pelos pós-estruturalistas, como Foucault e Barthes, que viam na decretação de sua morte uma forma de mostrar que o que se acreditava ser sua *persona* é na verdade uma construção histórica ou ideológica (COMPAGNON, 2001, p. 52).

A partir da década de 60, o movimento feminista passou a questionar fatos vistos até então como biológicos, como a inferioridade feminina e sua conseqüente sujeição à dominação masculina, e a discutir, em um primeiro momento como movimento social, os papéis previamente demarcados exercidos por homens e mulheres dentro da sociedade. As relações de poder nas esferas pública e privada, o instinto maternal como algo inerente ao feminino, entre outras questões, foram

---

1 TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

problematizadas. O feminismo é citado por Stuart HALL (2004) como um dos cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no período denominado por ele de modernidade tardia (segunda metade do século XX). Segundo Hall, o feminismo teve impacto tanto como crítica teórica quanto como movimento social, questionando noções que eram tidas como universais e trazendo à discussão assuntos como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, etc. Adotando como lema o mote “o pessoal é político”, o feminismo tornou políticas a subjetividade e a identidade do indivíduo, enfatizando o caráter social da formação das identidades sexuais na medida em que expôs questões até então pouco discutidas, como a maternidade e a sexualidade feminina.

Quando Simone de BEAUVOIR (2002) afirma que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, ela sintetiza toda a teoria da construção de gênero, contestando o pensamento determinista do final do século XIX que usava a biologia para explicar a inferiorização do sexo feminino. Sempre, na história da humanidade, coube à mulher desempenhar uma infinidade de tarefas, como o cuidado com os filhos, os afazeres domésticos e o provimento do bem-estar da família, tudo isso partindo-se do princípio de que a mulher é naturalmente capacitada para tais tarefas. Afirmava-se categoricamente que as mulheres eram biologicamente inferiores, fisicamente mais fracas e com menor capacidade intelectual, em contraponto aos homens, fisicamente mais fortes e intelectualmente mais desenvolvidos.

Assim, quando falamos em construção de gêneros, estamos nos referindo a algo que se opõe a essas idéias deterministas; falamos da produção social dos sentidos

do que é masculino e feminino, como um processo que vem se desenrolando ao longo de gerações. Segundo Guacira Lopes LOURO (*apud* CONFORTIN, 2003, p. 109), falar sobre gênero é falar de algo social. O conceito de gêneros sexuais apresenta-se para desconstruir a representação tradicional do feminino e do masculino, ao entender que homens e mulheres são socialmente produzidos pelo discurso patriarcal dominante e também por doutrinas, imagens e símbolos presentes nas diferentes culturas. Para Helena CONFORTIN (2003, p.110) “estudar o gênero vai representar mudança: ultrapassando a fase de denúncia e opressão e a descrição das experiências ou vivências femininas, toda a produção acadêmica passa a ensaiar explicações, a promover articulações com paradigmas ou quadros teóricos clássicos e a propor novos modelos”.

A recusa da noção do sujeito cartesiano do Iluminismo pelas teorias pós-modernas e o reconhecimento da mutabilidade das identidades formadoras dos indivíduos contribuíram para a formação de novos paradigmas para as ciências sociais. Entre essas novas teorias está o feminismo que discute “como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).” (HALL, 2004, p. 45)

Apesar de existir há aproximadamente quatro décadas no meio acadêmico, a prática feminista ainda provoca discussões acaloradas e intensos debates, que podem ser creditados à incompreensão sobre o que vem a ser o ponto de vista do feminismo. Na verdade, é preciso lembrar que não há somente um ponto de vista feminista e sim

muitos, pois com a mesma velocidade com que se tornou uma eficaz ferramenta de desconstrução do discurso hegemônico, o feminismo também se desconstruiu para que pudesse abrigar as demandas de tendências e grupos diversos daqueles que desencadearam as primeiras reflexões.

No que consiste o feminismo, ou melhor, quem são as feministas? (FELSKI, 2003) Quais as bases da teoria crítica feminista, ou ainda, como o feminismo mudou a forma como lemos a literatura? Mesmo se discutida entre teóricas ou estudiosas do feminismo, as respostas a estas questões provocariam controvérsia, principalmente porque o modo de análise feminista permite que várias correntes teóricas convivam – nem sempre harmoniosamente – sob a mesma bandeira: a revisão do papel tradicionalmente desempenhado pelos gêneros sociais. Se o estruturalismo acreditava que fatores extrínsecos à obra não poderiam nem deveriam ser usados para dar significado ao texto literário, para as correntes pós-estruturalistas é de essencial importância a localização do sujeito que fala, para que, a partir daí, o significado do objeto literário em questão possa ser construído.

Ao contestar os discursos dominantes, o pós-estruturalismo também desafia a autoridade conferida ao autor do texto literário. O papel do leitor na construção do significado do texto passa de passivo para ativo, pois a leitura torna-se uma reescrita na medida em que terá significados diferentes para cada leitor. A literatura passa a ser experimentada particularmente por cada indivíduo, e modificar-se-á de acordo com os diferentes pontos de vista com os quais será confrontada. Assim, se construção é a

palavra básica para o ponto de vista pós-estruturalista, como os gêneros sexuais afetarão o modo como a leitura se realiza?

É importante estabelecer que, apesar de produto de uma situação histórica e social específica, o texto literário não tem compromisso de retratar a realidade empírica. Por ser literário, seu compromisso é com os valores estéticos e, em última instância, com o seu leitor. Se buscamos elementos da realidade em textos ficcionais, é por conta do seu verdadeiro atrativo: “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levar a sério.” (ECO, 1994, p. 84) Assim, o auxílio da historiografia e das ciências sociais torna-se importante para que possamos contextualizar as tensões sociais presentes no momento de criação dos contos, e perceber de que forma uma escritora retratou literariamente as transformações sociais que aconteciam; mas na verdade, não se pode esquecer que texto literário difere do registro histórico justamente por seu descompromisso com o retrato verossímil do mundo real.

O objeto de estudo desta dissertação é a análise de textos ficcionais de autoria feminina, tendo como suporte a crítica literária feminista. Em um primeiro momento, busca-se refletir sobre a teoria produzida em diferentes momentos históricos para, em seguida, pensar na forma como a mulher está representada na literatura produzida por uma autora entre as décadas de 40 e 60 do século XX. Minha proposta consiste em analisar cinco contos de autoria de Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira contemporânea, enfocando a forma como se dão as relações entre os gêneros masculino e feminino nestes contos. Um dos efeitos comumente provocados na

primeira leitura desses textos é a forma pessimista e desfavorável como a mulher é retratada. Assim, a pergunta que se faz é: se as personagens femininas são representadas de maneira estereotipada, é possível ler tais representações como desconstrução do discurso literário masculino que tradicionalmente também estereotipou a figura da mulher?

O capítulo inicial da dissertação discutirá a teoria literária feminista, por meio de uma leitura (ou releitura) de alguns dos textos fundadores do feminismo organizados em ordem cronológica, levando-se em conta o momento histórico em que obra e produção teórica estão inseridos. Escolhi tais textos porque eles me proporcionaram a primeira base teórica consistente sobre o feminismo. A escolha por organizá-los cronologicamente se deu por opção metodológica, na medida que tal arranjo permite que acompanhem a evolução da discussão de forma temporalmente linear. Todas as autoras escolhidas são de origem inglesa ou norte-americana, com exceção de Simone de Beauvoir, que se faz um caso a parte pela sua importância como teórica e pela pertinência de sua argumentação.

Parto das propostas de Mary Wollstonecraft, datadas de 1792, seguidas pelo já célebre ensaio de Virginia Woolf, *A room of one's own*, focado na questão da mulher autora e na produção literária de autoria feminina, questão também abordada por Susan Gubar e Sandra Gilbert em *The madwoman in the attic*, de 1977. Temporalmente próximo ao texto de Gilbert e Gubar está *Feminist criticism in the wilderness*, de Elaine Showalter, texto que vai propor novos rumos para a crítica literária feminista, que no início da década de 80 enfrentava grandes impasses. Em

seguida, exponho brevemente algumas idéias de Simone de Beauvoir apresentadas em “O segundo sexo”, texto clássico da teoria feminista.

Em um segundo momento, dedico a parte final do capítulo 1 à discussão de aspectos contemporâneos do feminismo. Um dos principais problemas da primeira teoria feminista, produzida nos anos 60 e 70, foi considerar o patriarcado como poder global e unitário, mas é preciso enfatizar que este também sofreu modificações e assumiu outras configurações em diferentes momentos históricos e em diferentes culturas. Não há como pensar em um patriarcado trans-histórico e trans-geográfico se estamos justamente tentando afirmar a impossibilidade de se essencializar a categoria “mulher”; por isso é que se faz urgente o estudo da construção das masculinidades ou, em última instância, o estudo dos gêneros sexuais, porque ainda que involuntariamente, tendemos a cair na armadilha de ver a categoria “homens” como uma única identidade imóvel e fixa. Como pergunta Adriana PISCITELLI (2004, p. 47), como é possível questionar os modelos de dominação realisticamente, negando a constituição universal do sujeito feminino, se ainda trabalhamos com um conceito universal de patriarcado que não leva em conta as especificidades locais das relações de dominação?

O capítulo 2 tratará da literatura de autoria feminina no Brasil. As escritoras brasileiras vêm, a partir das décadas de 70 e 80, a oportunidade e o espaço para colocar em prática o slogan “o pessoal é político”. Ao politizar o pessoal, o feminismo abre a possibilidade de se discutir publicamente o espaço privado, e por consequência a família, a sexualidade e o trabalho doméstico. Como afirma HALL (2004, p. 45),

“aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero.” Em um segundo momento, o capítulo tratará de questões ligadas especificamente aos contos e à produção de Lygia Fagundes Telles de modo geral, sempre tendo em vista o recorte da representação dos gêneros em sua produção.

Os dois últimos capítulos serão dedicados à análise dos textos escolhidos, todos pertencentes à coletânea *Antes do baile verde*, de 1970. O capítulo 3 tratará dos contos “O menino” e “Jardim selvagem”, que foram agrupados por conta da similaridade da posição ocupada por seus narradores – indivíduos deixando a infância – em relação à ação. O último capítulo será dedicado à análise dos textos “Um chá bem forte e três xícaras”, “Helga” e “O moço do saxofone”, cujas temáticas giram em torno da sexualidade feminina, do casamento e das representações do corpo.

Parto do princípio de que toda leitura de ficção é uma forma pessoal e subjetiva de reescritura do texto literário, o que vai transformar cada reescritura em uma leitura ou interpretação deste mesmo texto. (COMPAGNON, 2001) Assim, reescrevo-os de forma a privilegiar o papel da mulher e suas relações com os contrapontos masculinos nas narrativas.

## 2 A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: ALGUNS RECORTES TEÓRICOS

E o biquíni, tão ajustado entre as pernas que se via nitidamente o montículo de pêlos aplacados sobre o cetim, mais expostos do que se estivessem sem nada em cima. Olha aí, Senhor Diretor. A imagem da mulher-objeto, como dizem as meninas lá do grupo feminista. Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário. Mas meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial?

Lygia Fagundes Telles<sup>2</sup>

### 2.1 TEXTOS CLÁSSICOS

#### 2.1.1 MARY WOLLSTONECRAFT E O SUJEITO ILUMINISTA

*Vindication of the rights of woman*, de Mary WOLLSTONECRAFT (1792), foi primeiramente editado no ano de 1792, sendo, portanto, contemporâneo dos escritos dos teóricos iluministas. A tese de Wollstonecraft é clara: a desvantagem das mulheres em relação aos homens se dava em grande parte pelo não-acesso delas à educação. Enquanto os homens recebiam educação formal e produziam conhecimento científico, as mulheres estavam relegadas a uma condição subalterna, dependentes das figuras masculinas do pai ou esposo. Wollstonecraft problematiza, assim, a dependência econômica das mulheres em relação aos homens. Para a inglesa, essa situação se devia à educação negligenciada às mulheres, o que fazia com que elas

---

2 TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. In: **Seminário dos ratos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

permanecessem na ignorância, sempre sujeitas às vontades dos maridos. Era praticamente impossível para as mulheres atingirem uma posição igualitária aos homens sem que a elas fosse dada a possibilidade de instrução.

É importante contextualizar o momento histórico em que fala Wollstonecraft para que se tenha claro o porquê de sua demanda. O Iluminismo buscava, acima de tudo, a elaboração de uma ciência baseada em princípios científicos e racionais, em oposição às crenças religiosas que até então dominavam as ciências. Segue-se o desenvolvimento da medicina e dos estudos científicos da anatomia e da fisiologia humanas, em uma tentativa de se racionalizar o que ainda não era compreendido em relação ao corpo humano. Conseqüentemente, a diferença biológica entre os sexos apareceu como fator crucial para a distinção entre homens e mulheres no âmbito social. Se coube à ciência solucionar quaisquer conflitos sociais existentes, também lhe coube a elaboração de um novo modo de vida e pensamento, fundado na razão; o aparecimento da classe burguesa, no século XVIII, iniciou o processo de modernização das cidades que culminou nas sociedades urbanas contemporâneas.

A concepção iluminista de indivíduo, libertada recentemente da influência da Igreja, posicionou o homem no centro do universo e conferiu-lhe o *status* de ser racional. A mente – a capacidade de pensar e raciocinar – era o que, segundo Descartes, possibilitava ao ser humano conhecer, investigar e solucionar mistérios que afligiam as sociedades. Se até então o homem sujeitava-se a simplesmente aceitar inúmeros fenômenos como divinos, a partir do Iluminismo, o homem agora racional, centrado e investigador, tem na ciência a maior aliada na produção de conhecimento.

Enfatizo aqui o uso da palavra *homem* porque o Iluminismo nunca chegou a considerar as mulheres como sujeitos aos quais essas mudanças pudessem dizer respeito. A racionalidade do ser humano na verdade dizia respeito à racionalidade do homem, já que as mulheres, além de relegadas a um papel social inferior, eram consideradas seres incapazes de raciocinar complexamente. Mary Wollstonecraft aponta em seu ensaio a fragilidade, a futilidade e a ignorância do sexo feminino como qualidades negativas que as impedem de igualar seu *status* intelectual ao dos homens. Ela critica a educação recebida pelas mulheres, que dava ênfase a atividades domésticas – como o cuidado com os filhos e demais membros da família –, além de outras regras que privilegiavam a emoção em detrimento da razão; a educação formal, quando não relegada a um segundo plano, simplesmente inexistia.

Para a maioria das mulheres, a falta de instrução trazia conseqüências bastante problemáticas com o avanço da idade. WOLLSTONECRAFT (1979, p. 123) alerta que quando a beleza e a juventude desaparecem, a mulher perde os atributos que lhe permitem manter o marido junto de si. Por este motivo ela defende a idéia da emancipação feminina pelo intelecto, para que as mulheres possam ter objetivos mais nobres na vida além de arranjar um marido que possa lhes garantir um futuro sem preocupações financeiras.

O ensaio ressalta que a educação recebida pelas meninas por suas mães enfatizava que a mulher devia acima de tudo demonstrar obediência aos homens para ganhar sua proteção. Wollstonecraft utiliza o termo *cunning* para descrever como as moças deveriam se comportar em relação aos homens; este termo, traduzido

livremente, significa algo como ser esperto e malicioso com a intenção de enganar.

Tal treinamento fazia-se necessário, já que a dependência do homem era uma realidade para mulheres burguesas que não tinham bens próprios nem podiam trabalhar para seu sustento. É compreensível a preocupação da mulher burguesa do século XVIII – cujo intelecto ocupava-se com tarefas consideradas infinitamente menos nobres que as dos homens –, dadas as condições oferecidas pelo meio social ao qual pertencia, que se assemelhava a um ambiente selvagem onde era preciso lutar para sobreviver. Além de esperteza, juventude e beleza juntamente vão garantir um futuro protegido para aquelas que as possuírem; no entanto, é um futuro sempre dependente do masculino.

Wollstonecraft insere-se perfeitamente no contexto iluminista por também advogar a favor da razão em contraposição à religiosidade; ela também acredita que os seres humanos alcançarão a virtude pela racionalização. Se lhes é negada a oportunidade de se educarem e desenvolverem o intelecto, as mulheres nunca poderão alcançar a posição necessária para que se tornem livres, como pregavam os iluministas. Ela questiona diretamente Rousseau a esse respeito: como as mulheres podem alcançar a virtude se a elas não é dada independência econômica nem intelectual? Somente pela educação uma mulher pode suportar a vida de solteira com dignidade. (WOLLSTONECRAFT, 1979, p. 128)

A crença de que mulheres e homens tinham características que lhes eram naturais e biologicamente determinadas fazia sentido em uma época em que o discurso científico ganhava força, servindo para justificar cientificamente conceitos a respeito das identidades de gênero. Tais idéias, muito divulgadas, serviam para propalar o que

se considerava próprio às mulheres, indiretamente reforçando a idéia de que quanto mais feminina fosse, mais a mulher seria aceita na sociedade. Entretanto, o que se julgava com pertencendo ao campo do feminino nada mais era do que WOLLSTONECRAFT (1979, p. 131) denomina de trivialidade, questionando: pode haver dignidade em uma mente ocupada com coisas tão triviais?

Também as noções de civilidade, tão caras aos iluministas, são questionadas pela autora, não pelos conceitos *per se*, mas pela sua total indiferença no que concerne à realidade das mulheres. Percebe-se que Wollstonecraft também critica as mulheres pelo que ela chama de *submissive demeanour of dependence*, isto é, as mulheres se contentariam com uma espécie de troca simbólica, aceitando a ignorância e a dependência em troca da proteção e da estabilidade oferecidas pelo casamento. Contudo, ela alerta para os danos resultantes da não-instrução, que seriam, por exemplo, o de permanecer em um estado de infantilidade, alimentando o círculo de dependência em relação ao masculino. Advogando pela causa da educação para as mulheres, Wollstonecraft aborda de forma diferente o mesmo problema analisado por Virginia Woolf em *A room of one's own*. Usando diferentes argumentos, ambas aspiram à independência das mulheres, pela instrução ou pela realização artística, pregada por Virginia Woolf.

## 2.1. 2 VIRGINIA WOOLF E A ESCRITA ANDRÓGINA

Woolf escreve mais de um século depois de Wollstonecraft, na década de 20 do século XX. Apesar de distantes temporalmente, pode-se perceber que a situação das mulheres na sociedade não havia mudado tanto, já que a demanda de Woolf é semelhante à de sua predecessora. Woolf, contudo, adota o ponto de vista específico do artista para falar das desigualdades entre os gêneros. Para ela, o que interessa discutir é a posição da mulher como artista, não sua situação social, ponto de vista este que irritou as feministas das décadas de 60 e 70, já que o comprometimento da escritora inglesa era com a estética literária, com a arte, e não com o feminismo – que por sinal ainda não existia como o conhecemos. É importante advertir que se hoje chamamos o ensaio de Woolf de feminista, temos que fazê-lo com a consciência de que o feminismo como movimento social e crítica literária é quarenta anos posterior; ou seja, a leitura feminista que fazemos hoje do texto é permeada por idéias e pressupostos contemporâneos inexistentes à época de sua escrita, sendo, conseqüentemente, ilógico e injusto criticar Woolf por sua falta de posicionamento político.

O ponto de vista de Virginia Woolf é modernista: sua preocupação é com o experimentalismo estético, com uma proposta de arte que rompesse com os padrões romântico e realista do século XIX que ainda ecoavam no início do século XX: “a convenção literária dos nossos dias é de tal modo artificial – durante toda a visita tem de se falar do tempo e apenas do tempo – que, naturalmente, os fracos são tentados a

ultrajar e os fortes a destruir as próprias fundações e regras da sociedade literária.”

(WOOLF, 1985, p. 81). Tão forte é a necessidade de mudança e o rompimento com os padrões românticos e realistas para os autores modernos que Virginia Woolf aleatoriamente escolhe uma data e a declara como marco divisório entre o antigo e o então contemporâneo modo de fazer literatura: no dia 10 de dezembro de 1910 o caráter humano mudou (WOOLF, 1985, p. 65).

O modernismo estava preocupado em distanciar-se do realismo principalmente porque seu foco está não mais no indivíduo enquanto parte de um meio social, mas em sua interioridade. A representação da realidade externa não mais interessa para o escritor modernista que, em vista da psicanálise de Freud e da teoria do inconsciente coletivo de Jung, vai posicionar a consciência individual, seu fluxo e a multiplicidade de vozes em primeiro plano. A ambigüidade e a complexidade da mente substituem, neste momento, a objetividade da caracterização do mundo empírico.

Desta forma, é compreensível que a tese de Virginia Woolf em *A room of one's own* seja a busca da realização do artista como tal, pelo abandono de qualquer característica que apresente marca de gênero em favor do que ela denomina androginia da mente, uma mente “masculinamente feminina e femininamente masculina”. (WOOLF, 1985, p. 136) Para ela, a mente humana possui um lado masculino e outro feminino, e o estado de consciência do sexo do corpo, despertado pelo meio, não possibilita que haja interação entre ambos, impedindo que o artista alcance a “unidade da mente” necessária para que consiga exprimir seus próprios movimentos:

“O que se pretende dizer com ‘unidade da mente?’”, ponderei, pois é claro que a mente tem um poder de concentração tão grande em qualquer ponto e a qualquer momento que parece não ter nenhum estado único de ser. Ela pode isolar-se das pessoas na rua, por exemplo, e pensar em si mesma como apartada delas, numa janela superior, olhando-as lá de baixo. Ou pode pensar espontaneamente com as outras pessoas, como, por exemplo, numa multidão esperando para ouvir a leitura de alguma notícia. Pode pensar retrospectivamente, através de seus pais ou de suas mães, como eu disse que a mulher que escreve pensa retrospectivamente através de suas mães. (WOOLF, 1985, p. 127)

Antes de concluir pela necessidade de haver harmonia entre os sexos na mente para que se possa conceber a criação artística, Virginia Woolf traça um panorama da literatura de autoria feminina na Inglaterra. Com uma narrativa em parte ficcionalizada, Woolf utiliza uma série de recursos estilísticos para cativar a atenção do leitor, o que torna este texto uma obra de arte por si só, não apenas por possibilitar uma leitura feminista da visão da autora. A investigação da narradora, percorrendo as instalações de uma universidade chamada Oxbridge, revela a realidade das experiências educacionais masculinas e femininas.

*A room of one's own* foi publicado em 1929, como fruto das palestras dadas pela escritora na Universidade de Cambridge um ano antes. Seu tema é a mulher e a literatura, abordando questões como os fatores necessários para produção de arte de qualidade, assim como as experiências históricas das mulheres que as impossibilitaram de escrever ficção de maneira sistemática e concisa. Uma das primeiras questões abordadas no ensaio é sobre a mulher como escritora: mulheres podem ou não produzir arte de qualidade? Analisando a experiência histórica das mulheres, a narradora constata que elas estão ausentes do cânone literário pela impossibilidade de terem independência econômica e liberdade exigidos pela criação artística: “a mulher

precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.” (WOOLF, 1985, p. 8) As diferenças sociais entre homens e mulheres são resultado da pobreza do sexo feminino, que não é apenas econômica mas também cultural, como anteriormente havia alertado Mary Wollstonecraft. Não era possível às mulheres ganhar dinheiro pelo trabalho assalariado, e mesmo que fosse, a lei não lhes permitia o acúmulo de fortuna: “só nos últimos quarenta e oito anos é que a Sra. Seton pôde ter algum centavo seu. Em todos os séculos antes disso, o dinheiro teria sido propriedade de seu marido”. (WOOLF, 1985, p. 31)

Woolf chama de “fenômeno estranho” o fato de as mulheres estarem presentes de maneira tão intensa na ficção de autoria masculina. Por que as mulheres não escrevem sobre os homens? Ao escrever sobre mulheres, os homens não estão preocupados em retratar a inferioridade feminina, e sim demonstrar sua própria superioridade. Para a autora, as mulheres são espelhos: refletem a figura masculina com o dobro do tamanho natural. As mulheres da ficção são fortes, com personalidade e caráter, enquanto que na realidade, são privadas de possibilidades de escolha:

Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem a aliança no dedo. (WOOLF, 1985, p. 58)

Assim, a narradora conclui que “teria sido impossível, completa e inteiramente, a qualquer mulher ter escritos as peças de Shakespeare na época de

Shakespeare.” (WOOLF, 1985, p. 61) pela impossibilidade de as mulheres se livrarem das amarras sociais que as prendiam à família. Portanto, as mulheres precisariam ser independentes financeiramente se quisessem escrever com qualidade, pois só esta independência seria capaz de lhes proporcionar privacidade suficiente para que pudessem dedicar-se inteiramente à literatura. Virginia Woolf salienta que desde sempre as mulheres foram mais pobres que os homens, pois mesmo que as leis lhes permitissem o acúmulo de bens – sem que estes fossem para seus pais ou maridos –, o fato de terem que cuidar dos filhos e de afazeres domésticos dificultaria qualquer trabalho remunerado, fazendo-as permanentemente dependentes dos homens: “de fato, uma vez que liberdade e plenitude de expressão são da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação dos instrumentos devem ter afetado enormemente os escritos das mulheres.” (WOOLF, 1985, p. 101)

Como alcançar a liberdade criadora necessária para escrever ficção se as mulheres estão presas às obrigações ditadas pela sociedade patriarcal? Como impedir que a raiva e a frustração invadam a escritura dos textos de autoria feminina se tais sentimentos são experimentados diariamente por mulheres cujas mentes estão aprisionadas? Como ser uma artista se não se tem autonomia sobre si mesma? “Você não pode fazer isto e não deve fazer aquilo! Só os *fellows* e os universitários podem pisar no gramado! As damas não podem entrar sem uma carta de apresentação!” (WOOLF, 1985, p. 123), ironiza a narradora sobre a infinidade de regras sociais sexualmente diferenciadas. Segundo Woolf, os sentimentos negativos percebidos na prosa das primeiras autoras são compreensíveis, porque a consciência do sexo se

coloca para as mulheres de maneira repressora, o que contamina a literatura dessas autoras e prejudica seu projeto estético.

Conseqüentemente, é na proposta de androginia da mente que Woolf vê a possibilidade de as autoras transcenderem as limitações do sexo, alcançando independência econômica e intelectual e maturidade artística. Diz ela:

(...) se encararmos o fato, pois é um fato, de que não há nenhum braço em que nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então chegará a oportunidade, e o poeta morto que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta freqüência deitou por terra. (WOOLF, 1985, p. 148)

Contudo, Elaine Showalter, em *A literature of their own*, diz que o conceito de androginia de Woolf foi um mito criado pela própria Virginia Woolf para não encarar seus problemas com a feminilidade. Para Showalter, o grande pecado de Woolf foi querer, num mesmo momento, expressar seu conflito feminista e transcendê-lo. Showalter vê a insistência de Woolf a respeito da natureza andrógina de um grande autor como uma forma de evadir-se de um feminismo problemático e localiza o momento de sua luta em seu texto. (MOI, 1985)

Desde o início, o ensaio seduz o leitor por sua retórica – o emprego de várias vozes e o uso da ironia, da paródia e da repetição contribuem para que o ensaio seja facilmente confundido com um texto ficcional. O ensaio de Woolf falha, para Showalter, pelo fato de sua autora ter se abstraído como sujeito do ensaio, despersonalizando e assexualizando a discussão e, portanto, descaracterizando-a, já que sua idéia principal é tratar de mulheres como autoras. Atingir o estado da mente

andrógina é uma forma encontrada por Woolf para agradar a todos, já que impele sua platéia feminina a dar um passo em favor de sua independência financeira e intelectual, mas ao mesmo tempo critica aquelas que primeiramente o fizeram por terem deixado sua raiva e frustração contaminar sua ficção. Por esconder-se atrás dessa *persona* ambígua que é a voz narrativa de *A room of one's own*, Woolf falha, na opinião de Elaine Showalter, em produzir um ensaio femininamente engajado. Como não há descrição de sua própria experiência, é impossível para Woolf, ainda na visão de Showalter, produzir um texto que possa ser lido como feminista, o que o torna, desta maneira, falho.

Elaine Showalter diz que o problema de Woolf foi querer transcender o feminismo no momento em que este precisava ser mostrado, como faziam as militantes sufragistas que lutavam por melhores condições de trabalho e pela participação das mulheres na política. Woolf está distante de tudo isto, não se envolve com questões de tal natureza até porque um dos ideais de Bloomsbury – círculo intelectual a que pertencia – era a separação entre arte e política. Showalter localiza-se em um momento histórico que demanda ações políticas radicais explícitas – os anos 70 – e, portanto, é compreensível que leia o ensaio de Woolf com impaciência e até mesmo frustração pela importância e prestígio desta como artista. Para Showalter, o texto deve refletir a experiência do escritor; quanto mais autêntica a experiência descrita, mais válido o texto é para o leitor. Por conseguinte, a crítica feminista pode ser vista como o produto de uma luta que se preocupa com a mudança social e política, e cujo problema principal consiste em aliar ação política eficaz à boa crítica literária.

A proposta de mente andrógina de Virginia Woolf é interpretada por Elaine Showalter como sendo uma projeção do que seria a concepção de artista ideal: alguém que não se deixa influenciar pela consciência do sexo, algo, entretanto, inatingível. A crítica reside no fato de Virginia Woolf ver a consciência da feminilidade em termos negativos, como se ser mulher representasse um fardo para alguém que quisesse dedicar-se à arte. Por outro lado, ao demandar que a mente seja andrógina e não assexuada, Woolf também explicita a presença da duplicidade no discurso, o que está em sintonia com suas crenças a respeito de como a arte deve ser concebida.

Novamente ressalto que a preocupação de Virginia Woolf é com a estética literária. Para ela, “a poesia precisa ter uma mãe e também um pai.” (WOOLF, 1984, p. 135) É a questão da autoria que as americanas Gubar e Gilbert discutem em *The madwoman in the attic* sobre a ficção escrita por mulheres.

### 2. 1. 3 GILBERT E GUBAR E A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA EM TEXTOS DE AUTORIA FEMININA

“Uma caneta é um pênis metafórico?”, perguntam elas no início do texto, questionando a noção de que a criatividade é em sua essência um dom masculino. Gilbert e Gubar estão interessadas em discutir como a noção patriarcal de que o autor é o pai do texto afeta a ficção de autoria feminina, sugerindo que a caneta/pênis metaforicamente invade a página em branco, comparada a um espaço virginal. Se,

segundo as autoras, a relação entre o autor e o texto é uma relação de pai e filho, na cultura ocidental patriarcal, a possibilidade de se criar um texto literário é vista como a possibilidade de se criar uma linhagem literária.

Com que órgãos as mulheres criam textos, perguntam-se as teóricas, já que não dispõem da mesma ferramenta que os homens para criá-los? Uma mulher que se dê o direito de escrever é vista como transgressora, pois está se aventurando em uma atividade considerada essencialmente masculina fazendo uso de um mecanismo também masculino. As primeiras mulheres que se aventuraram a escrever transgrediram as regras do patriarcado colocando-se em uma posição de autoridade em relação ao texto e também ao leitor. A mulher que escreve, assim, é uma criatura anômala: detém energia criativa e coloca-se em uma posição tradicionalmente ocupada pelo masculino. Assim, a mulher autora reflete inconstância e duplicidade porque é o objeto do masculino dominante, mas ao mesmo tempo tem o poder de colocar-se como sujeito dele, tendo que “lidar, examinar, assimilar e transcender” (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 17) os estereótipos ou as imagens femininas de anjo ou monstro que eram tradicionalmente empregadas por autores para representar as mulheres na ficção.

A mitologia patriarcal, segundo elas, define as mulheres como tendo sido criadas pelos homens, a partir dos homens e para os homens. (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 12) Por ser uma criação masculina, a mulher não pode colocar-se em uma posição igualitária à masculina, encerrando assim a ambigüidade simbólica que vem a ser a marca do ser feminino: representar a alteridade, ou como símbolo imanente, como Eva, ou transcendente, como Maria, tomando a simbologia cristã como exemplo.

Maria aparece como ideal de pureza e feminilidade transcendente e contemplativa, que oferece ao homem a possibilidade da salvação, muito diferente do representado por Eva, a responsável pela perdição da humanidade. Gubar e Gilbert enfatizam que, representando a alteridade, os estereótipos femininos estão ou acima, como Maria, ou abaixo, como Eva, mas nunca dentro da esfera hegemônica masculina.

Como criação masculina, a mulher se realiza fazendo-se pertencer por ele, sendo objeto de seu olhar. Para tanto, deve adequar-se ao status de objeto que lhe é reservado, e aquela que se recusa a ficar no local que lhe foi previamente marcado pela cultura masculina transgredir as leis do patriarcado. Qualquer característica tradicionalmente associada com o masculino como a criatividade e o poder de reflexão são monstruosas em mulheres por não servirem ao ideal de beleza contemplativa do feminino. Essas personagens devem ser banidas do convívio social, sendo representadas na literatura de autoria masculina como a vilã que persegue a heroína, como a madrasta de Branca de Neve no conto de fadas.

Como Virginia Woolf, Gilbert e Gubar refletem como as ambigüidades que envolvem o ser mulher vão afetar o texto de autoria feminina. Entretanto, diferentemente de Woolf, as teóricas americanas não vêem na androginia uma saída para o impasse porque para elas, é importante que o sujeito feminino se afirme como tal, visto que as autoras se encontram inseridas em um momento histórico, a década de 70, que enfatiza a necessidade de ações políticas afirmativas. Assim, ao invés de tentar buscar algo que possa transcender a discussão, como fez Woolf, Gubar e Gilbert estabelecem um paralelo com a teoria da “angústia da influência”, de Harold Bloom.

Sua teoria diz que o trabalho de precursores de determinado autor vão assumir um papel crucial em sua escrita, pois a relação de um autor para com seus predecessores é a mesma de um filho para um pai. Para Bloom, um autor só pode tornar-se bom ao simbolicamente assassinar seu pai, ou seja, seu predecessor que o influencia, e assim poder afirmar-se como sujeito autônomo, o que pode ser denominado de psicologia da história literária – tensões, ansiedades e sentimentos de inadequação que escritores enfrentam em relação a seus antecessores. A apropriação do modelo de Bloom por Gilbert e Gubar se dá parcialmente, visto que o modelo literário do primeiro é quase que exclusivamente masculino, em grande parte porque a própria história literária ocidental é masculina.

Afinal, o que significa ser uma autora em uma sociedade patriarcal? Em que momento as autoras abandonam o discurso patriarcal e adotam seu próprio ponto de vista? Em que lugar da história literária a mulher se encaixa? As primeiras mulheres autoras tiveram que se confrontar com uma tradição literária exclusivamente masculina, que simbolizava, para elas, a autoridade dos predecessores, mas ao mesmo tempo não servia de modelo adequado para autoras em busca de identidade própria. Essas mulheres criadoras viam-se no meio termo entre o que idealmente o patriarcado busca para uma mulher, ser o anjo do lar, e a transgressão de dedicar-se ao ato de criação, colocando-se como sujeitos com voz ativa tendo assim que lidar com o conflito entre essa representação e seu próprio eu. Por consequência, a angústia da autoria sentida por uma autora é em relação a seus predecessores e a si mesma, na

medida em que precisa lidar com o fato de que ter a autoridade de criar transgride o ideal de mulher ditado pela ideologia patriarcal.

Pode-se interpretar nessa denominada “ansiedade da autoria” o germe de muitas questões que acabam permeando o texto dessas autoras, principalmente para aquelas dos séculos XVIII e XIX. A luta dessas pioneiras que escreviam solitárias isto é, sem linhagem literária feminina a quem recorrer, contribuiu para que seus textos fossem contaminados por sentimentos de doença, alienação, loucura e obscuridade, algo que já havia sido detectado por Virginia WOOLF (1985) em relação à ficção de Charlotte Brönte.

Uma forma de lidar com a inadequação e ao mesmo tempo transcender as limitações do gênero feminino foi a encontrada por escritoras como George Sand e George Eliot que adotaram um pseudônimo masculino, o que entretanto, é apontado por Gilbert e Gubar como um recurso de auto negação. Tal manobra acaba por gerar uma crise de identidade, pois a autora que o adota começa a enxergar-se como um ser totalmente deslocado e inadequado, não inteiramente andrógino nem tampouco hermafrodita.

Gilbert e Gubar escrevem no final da década de 70 sobre autoras inglesas do século XIX, tais como Jane Austen, as irmãs Brönte e Mary Shelley, entre outras. Seu objeto de estudo são, portanto, mulheres inseridas no contexto vitoriano onde a feminilidade era exigência para a aceitação da mulher na sociedade. A tese de Gubar e Gilbert é que as mulheres autoras, inseridas num contexto impregnado pela visão patriarcal sobre como a feminilidade deveria ser na era vitoriana, criam personagens

loucas, as *madwomen*, que serão a imagem duplicada da própria autora: a loucura era vista como o único caminho de fuga para a opressão patriarcal. (FELSKI, 2003)

Deve-se ressaltar, contudo, alguns questionamentos que se fazem relevantes a partir da leitura do texto de Gilbert e Gubar. Ao afirmar que as imagens monstruosas das mulheres funcionam como a imagem duplicada das autoras, as teóricas estão afirmando que todo texto ficcional de autoria feminina carrega uma marca que o caracteriza como tal. Outro problema é o da apropriação de uma teoria fundada sobre a visão tradicional da relação do autor e texto e em idéias de paternidade e hierarquia, como é a de Harold Bloom, por teóricas que advogam uma revisão dos parâmetros patriarcais de representação. Toril MOI (1985, p. 65) aponta, ainda, para um terceiro aspecto que aparece de forma obscura no texto de Gilbert e Gubar. Uma das maiores demandas feministas é a da afirmação da diferença entre os termos fêmea (*female*) e feminino (*feminine*): enquanto o primeiro é biologicamente marcado, o segundo é um construto cultural. Ainda assim, o termo usado pelas teóricas para denominar a força criadora das mulheres autoras é *female creativity*, o que implicitamente diz que a criatividade é uma característica natural às mulheres, reduzindo toda a discussão a um nível essencialista e biologicamente marcado.

Para Gilbert e Gubar, as já citadas autoras inglesas do século XIX precisaram enfrentar questões relativas à sua identidade que inexistem para um autor, o que as posicionou, em uma sociedade de rígidos padrões morais como era a vitoriana, no meio termo entre o anjo e o monstro. Essa necessidade de revisão e redefinição dos

parâmetros patriarcais cria um espaço não previsto pelo patriarcado: *wilderness*, assim denominado pela crítica norte-americana Elaine Showalter.

#### 2. 1. 4 ELAINE SHOWALTER E A CULTURA FEMININA

Contemporânea de Susan Gubar e Sandra Gilbert, Showalter não apenas descreve o processo de criação literária feminina, mas propõe um novo posicionamento teórico em relação a esses textos, que segundo ela devem ser tratados como uma categoria à parte. Para tanto, é necessário que se estabeleça um cânone literário em separado para a literatura de autoria feminina, com parâmetros diferentes do cânone tradicional que é masculinamente definido e marcado. Já que a tradição literária é masculina por excelência, a crítica literária feminista deve, segundo Showalter, caracterizar-se como elemento de resistência aos parâmetros masculinos pré-estabelecidos.

Showalter identifica nas teorias feministas anteriores, das décadas de 60 e 70, forte caráter ideológico, tendo como foco principal a leitura. Essa leitura de textos canônicos observa a forma como a mulher foi tradicionalmente retratada na literatura, apontando imagens, estereótipos, omissões e conceitos considerados equivocados pela perspectiva feminista. Para Showalter, revisar ainda significa estar em uma posição de dependência, pois para ela, a crítica literária feminista de então (leia-se décadas de 60 e 70) era obcecada em atacar, humanizar, modificar e suplementar a crítica tradicional, cujos conceitos ditos “universais” baseavam-se na experiência masculina somente.

Assim sendo, SHOWALTER (1981, p. 184) propõe uma crítica que seja genuinamente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente. Essa crítica deve, segundo ela, encontrar seu próprio objeto de estudo, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz.

Para tanto, é preciso em primeiro lugar definir o objeto de estudo das teorias feministas. Showalter diz que o processo de tal definição iniciou-se na década de 70, quando das primeiras investigações sobre a literatura de autoria feminina, o estudo de mulheres como autoras e o estudo da história, estilos, temas, gêneros e estrutura dos escritos de mulheres. É nesse momento que textos de autoria feminina passam a figurar como tema central da crítica literária feminista, e também aí a crítica preocupase em estabelecer as diferenças entre os textos de autoria feminina e masculina. Showalter identifica quatro modelos de diferença; o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural, sendo que cada um desses modelos representa uma escola do que ela chama de ginocrítica, isto é, da crítica literária feminista preocupada com textos de autoria feminina.

O primeiro modo de representação analisado por Showalter é a crítica biológica, que analisará as representações do corpo feminino nos textos de autoria feminina, tal como as implicações sobre a representação do corpo feminino e suas metáforas no texto literário. Showalter cita como exemplo de teoria crítica baseada no modo biológico a metáfora da paternidade literária de Gilbert e Gubar, levantando, porém uma questão que parece ter sido ignorada pelas autoras de *Madwoman in the attic*: não seria o processo de criação literária mais semelhante ao da gestação e nascimento de

uma criança do que o da inseminação, como sugere a idéia da caneta (pen/pênis) invadindo a página em branco (espaço virginal)? Independente de tal questão, é importante ressaltar a dúvida a respeito das limitações da perspectiva biológica, tendo em vista os outros fatores envolvidos quando da representação de gênero masculino e feminino na literatura, como por exemplo a forma como o corpo feminino é visto em diferentes momentos históricos. Entretanto, independente da forma como o corpo feminino é visto por determinada sociedade, ele invariavelmente ocupará uma posição de objeto em relação ao masculino.

Já a teoria lingüística vai questionar a forma como a linguagem será utilizada por homens e mulheres no texto literário, isto é, se há alguma característica peculiar ao texto de autoria feminina. Entretanto, questiono-me a respeito de tal possibilidade considerando o que foi argumentado por Showalter, entre outras, de que os modos de linguagem são por si só androcêntricos, sendo portando difícil sustentar uma teoria baseada na premissa da diferença lingüística. Não há evidencia de que a linguagem diferencie o masculino do feminino, ao invés disso, pode-se sim pensar em estilo de escrita masculina ou feminina, mas mesmo assim tal diferença estaria embasada em pressupostos masculinamente marcados, o que acabaria por invalidar qualquer teoria. Em seqüência, Elaine Showalter analisa o modo de análise psicanalítico, que vai estudar as diferenças entre os gêneros e o processo criativo, analisando o texto feminino a partir de conceitos relacionados à teoria de Freud a respeito da constituição do feminino e da ausência do falo. Por essa perspectiva, a identidade feminina é constituída a partir de suas associações com a ausência, a falta e a incompletude.

O último modo de análise de crítica literária feminista, na opinião de Showalter o mais completo, é o que incorpora idéias sobre o corpo, linguagem e psique, mas as interpreta de acordo com o contexto social em que ocorrem, reconhecendo que há diferenças relacionadas à classe, etnia, nacionalidade, e história, que são tão significativas quanto o gênero. Como anteriormente mencionado, a teoria de Showalter vai explorar o espaço denominando *wild*, local onde predomina a cultura feminina e onde qualquer experiência exclusivamente feminina se abriga. O *wild*, ou espaço selvagem, é uma área onde inexiste a presença masculina, o que significa dizer que é um espaço imaginário, ou uma “projeção do inconsciente”, pois não pode ser acessado pela linguagem nem racionalidade. O que Elaine Showalter sugere é que o texto de autoria feminina tem a marca da duplicidade, pertencendo tanto à esfera masculina, por inserir-se nele, quanto à feminina. Considerando-se que o feminino sempre foi o grupo mudo pela sua impossibilidade de expressar-se de forma autônoma do masculino, que marca a própria linguagem, a ambigüidade de ser e ao mesmo tempo não ser, pertencer e ao mesmo tempo não-pertencer, influenciará o modo de representação do mundo em sua literatura. A cultura feminina seria, desta forma, semelhante à cultura de qualquer outro grupo colonizado por manter-se fora do centro dominante. Importante lembrar, entretanto, que a subordinação feminina tem uma diferença fundamental em relação a de outros grupos dominados justamente porque as mulheres estão presentes em todos os grupos sociais e étnicos. Apesar de parecer universalizar as experiências do feminino, Showalter destaca que a teoria da cultura

feminina seria válida justamente por considerar as particularidades, como classe social, etnia, nacionalidade e história.

A tese de Showalter é clara – o texto literário de autoria feminina tem *status* diferente do de autoria masculina e portanto, não pode sujeitar-se aos mesmos modos de análise. Assim, a crítica propõe a criação de um cânone literário em separado para abrigar a produção feminina. Qual a implicação dessa teoria? Da mesma forma como acontece com Gilbert e Gubar, Showalter teoriza contra o mesmo princípio que parece sustentar sua teoria. Ao afirmar que a crítica feminista é um modo de leitura diferenciado do modo predominante até então – marcadamente patriarcal, burguês e branco – Showalter busca pela cultura feminina silenciada ou negligenciada. Contudo, parece ignorar o fato de que para que se crie um cânone feminino, as mesmas estruturas de hierarquia e de julgamento de valores que critica no cânone patriarcal terão que ser adotadas, reproduzindo, conseqüentemente, os mesmos modelos patriarcais que busca refutar. Como afirma MOI (1985), Showalter não busca abolir o cânone literário, e sim criar outro em paralelo para abrigar a produção literária feminina. O que nem ela nem Gubar e Gilbert contemplam em seus trabalhos é o fato de suas teorias refletirem uma realidade em particular – a das escritoras brancas da burguesia vitoriana – e não outras pertencentes a outros contextos sociais.

## 2. 1. 5 SIMONE DE BEAUVOIR E OS MITOS DE CRIAÇÃO DA MULHER

Finalmente, optei por tratar brevemente de alguns aspectos do trabalho de Simone de BEAUVOIR (2002) por último, especificamente no que diz respeito aos mitos de criação da mulher abordados por ela em *O segundo sexo*. Diferentemente dos demais textos teóricos citados neste trabalho, de origem anglo-americana, Simone de Beauvoir inscreve-se no contexto francês. Escrito no final da década de 40, a base do texto de Beauvoir é a proposição existencialista de Sartre de que o homem está além de si mesmo por sua consciência (existencialismo), cujo caráter é intencional. A célebre frase de Beauvoir que diz “não se nasce mulher, torna-se uma” exemplifica perfeitamente a linha de pensamento adotada por ela, isto é, a crença de que não há um elemento essencial constituinte da natureza humana nem qualquer tipo de determinismo além da consciência individual. Assim, o estudo de Beauvoir concentra-se em aspectos que vão traçar a origem da dominação feminina a partir de princípios extrínsecos à consciência individual, ou seja, a base de sua argumentação é de natureza social.

Ao recuperar os mitos de criação femininos, Beauvoir nega a crença de que a inferioridade da mulher seja biologicamente determinada e afirma que a origem de sua dominação está na incorporação da mulher como “outro” do masculino. Para ela, a origem das associações da mulher com o mal reside na capacidade da mulher de gerar vida, “encarada tão-somente como uma virtude passiva.” (BEAUVOIR, 2002, p. 184) Porém, assim como a idéia de fecundidade remete à vida, ao nascimento, ela também

remete à morte, na medida em que somos serem fadados a uma existência finita:

“por ter horror à gratuidade e à morte, o homem abomina ter sido engendrado; gostaria de renegar suas ligações animais; em conseqüência de seu nascimento a Natureza assassina o domina.” (BEAUVOIR, 2002, p. 186) Para o homem, “ter sido concebido e parido é a maldição que pesa sobre seu destino, a impureza que se cola a seu ser. E é o sinal de sua morte.” (p. 187) É a partir do momento que pode gerar vida, ou seja, a puberdade, que a jovem passa a confrontar-se com esses dois modos de visão ambíguos. Beauvoir cita como o fluxo menstrual é carregado de tabus, crenças e superstições, algumas de conotação maléficas ou benéficas, de acordo com a cultura do povo em questão, mas independente da conotação que adquira, ele simboliza o que se considera a essência da feminilidade, algo inexistente na concepção de Beauvoir. Recusa-se, assim, a aceitação da biologia como justificativa para a dominação masculina:

Desde que aceitamos uma perspectiva humana, definindo o corpo a partir da existência, a biologia torna-se uma ciência abstrata; no momento em que um dado fisiológico (inferioridade muscular) assume uma significação, esta surge desde logo como dependente de todo um contexto; a ‘fraqueza’ só se revela como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe das leis que se impõe. (BEAUVOIR, 2002, p. 55)

Contextualizar, ou particularizar as formas como se dá a dominação adquire grande importância, já que não há um elemento essencial, único, partilhado pelas mulheres além do fato delas representarem para o homem aquilo que não lhe é possível compreender ou dominar pela ciência ou racionalidade. O papel da mulher é, assim, servir de mediadora entre o homem e sua transcendência, pois ao mesmo tempo

em que gera vida, possibilitando a existência humana, ela lembra ao homem, também pelo ato de gerar vida, de que esta é finita. Ela encarna, nas palavras de BEAUVOIR, “o maravilhoso desabrochar da vida, ao mesmo tempo que dissimula os perturbadores mistérios dessa vida.” (2002, p. 199) Por sua capacidade de simbolicamente controlar a vida, a mulher é temida pelo patriarcado, devendo portanto ser controlada através de mecanismos de dominação socialmente construídos mas que sofreram um processo de naturalização ao longo da história humana. A mulher foi, portanto, inventada pelo homem:

Assim, o que o homem ama e detesta antes de tudo na mulher, amante ou mãe, é a imagem de seu destino animal, é a vida necessária à sua existência, mas que a condena à finitude e à morte. Desde o dia em que nasce, o homem começa a morrer: é a verdade que a mãe encarna. Procriando, ele afirma a espécie contra si próprio: é o que aprende nos braços da esposa. Na emoção perturbadora e no prazer, antes mesmo de ter engendrado, ele esquece seu eu singular. Embora tente distingui-las, encontra numa e noutra, amante e mãe, uma só evidência: a de sua condição carnal. Ao mesmo tempo deseja realizá-la; venera a mãe, deseja a amante; ao mesmo tempo rebela-se contra elas na aversão e no terror. (BEAUVOIR, 2002, p. 208)

O efeito disso é a crença de que a mulher encontra-se mais perto da natureza, opondo-se binariamente ao princípio civilizador e racional masculino. A mulher, para Simone de BEAUVOIR, é a personificação dos medos sentidos pelos homens em relação às coisas que não conseguem controlar. A mulher representa “a encarnação do sonho masculino e seu malogro” (2002, p. 230). As duas posições citadas por Beauvoir são tão antagônicas quanto os estereótipos de representação femininos na literatura citados por Gilbert e Gubar: sonho é igualar-se à passividade do anjo do lar, à pureza de Maria, assim como ser malogro é o mesmo que ser o monstro, ou a Eva que levou a humanidade à perdição. A feminilidade, por consequência, não existe por

si só, e sim como uma construção do patriarcado que foi, como anteriormente mencionado, naturalizada ao longo de gerações:

Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino – reinado da vida, da imanência – tão somente para nele encerrar a mulher: mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é prova disso. (BEAUVOIR, 2002, p. 85)

Assim, a figura da mãe, encarnada pela figura de Maria, é exaltada pelo patriarcado porque aceita seu papel subordinado de mãe ou esposa, ao passo que a mulher que não se encaixa nesse estereótipo será identificada com a figura de Eva, que transgrediu a lei patriarcal e usou da sedução para levar o homem à perdição.

Em linhas gerais, verifica-se que é comum a preocupação das teóricas citadas em estabelecer a origem da estereotipização da figura da mulher, assim como as conseqüências da naturalização desses estereótipos. Apesar de distanciadas temporalmente, para todas elas foi importante ressaltar que as limitações sociais impostas às mulheres não provinham da biologia e sim da construção histórica e social da feminilidade. Contudo, é preciso estabelecer que há uma diferença essencial entre os textos escritos antes da década de 60 (Wollstonecraft, Woolf e Beauvoir) em relação aos escritos de Gubar e Gilbert e Showalter. Enquanto os três primeiros advogam igualdade de tratamento das mulheres pelos homens, os dois últimos demandam que a ação política venha das próprias mulheres, demanda que está em sintonia com os ideais das décadas de 60 e 70 do século passado. Isso se aplica

principalmente à Elaine Showalter, que propõe que os modelos patriarcais sejam abandonados em prol de uma nova teoria literária exclusivamente feminina.

Se por um lado a teorização nos anos 70 se fez necessária para se colocar ordem no caos discursivo, hoje vemos que é impossível analisar tais textos sem localizar o lugar de fala das teóricas, justamente porque se tem consciência, hoje, que as teorias são frutos de momentos históricos específicos. A generalização proposta pelas autoras deixou de levar em consideração questões relativas à etnia, classe e orientação sexual, o que causou, na década seguinte, a negação de qualquer valor que se pretendesse generalizante.

As autoras anteriormente analisadas têm um local de fala e objeto de estudo específico: a mulher branca de classe média. Parece-me que, para elas, a mulher autora com os seus dilemas tinha mais importância do que a ficção por ela produzida, isso tudo sendo discutido na mesma década em que a morte do autor é decretada pelos pós-estruturalistas franceses (FELSKI, 2003). Se a louca do sótão era a voz que se rebelava contra a opressão patriarcal, como afirmam Gilbert e Gubar, as teóricas anglo-americanas dos anos 60 e 70, em sua militância política, seriam as vozes que analogamente também se rebelavam contra o *status quo* (alicerçado nos mesmos princípios patriarcais) dominante, como sugere Rita FELSKI (2003, p. 67). Assim, as dificuldades enfrentadas pelas vitorianas seriam uma alegoria às lutas feministas dos anos 70, o que explicaria a predileção por seu estudo por parte das teóricas americanas.

## 2.2 A TEORIA FEMINISTA PÓS DÉCADA DE 80

O maior problema dos textos teóricos é sua pretensa abrangência da problemática relacionada à mulher. Se em um primeiro momento o feminismo foi politicamente motivado, nas décadas seguintes o que acontece é justamente um enfraquecimento desse discurso quando da constatação que uma teoria única não seria suficiente para abrigar a diversidade de identidades femininas. Toma-se consciência de que não se pode falar sobre as relações de dominação entre gêneros sem que se tenha em vista os aspectos particulares de tais relações. Branca Moreira ALVES (apud ALEMBERT, 1985) diz que “o desafio enfrentado pela teoria feminista é justamente o de definir a especificidade da condição da mulher em cada momento histórico, e, ao mesmo tempo, trazer ao presente o fio condutor da relação de poder entre os sexos.” Assim, é importante ter em mente que as especificidades de determinado momento histórico não podem ser ignoradas quando se deseja analisar as relações entre gêneros. Isso decorre da possibilidade proporcionada pelo movimento feminista de politização do espaço privado e de discussão de questões antes não debatidas, como a sexualidade e as relações familiares.

Assim, se um primeiro momento questionou as formas de representação da mulher pela sociedade patriarcal, um segundo momento irá questionar a imagem da mulher construída pelas feministas. A teoria feminista, que pretendia ser a voz da mulher, fragmenta-se para ser a voz das mulheres, lutando contra a tendência universalizante e particularizando diferentes experiências relativas ao ser mulher. Por

conseqüência, os estudos da mulher transformam-se em estudos de gênero: na medida em que se compreende que a dominação masculina não é transhistórica nem transgeográfica, pode-se estudar as construções sociais do masculino e feminino e das relações entre eles.

A partir dos anos 80, os estudos de gênero se expandem e passam a abranger também a construção da masculinidade, admitindo-se que não só o feminino é fruto de construção histórico-cultural. Gênero, assim, vai tratar da diferença sexual, se concentrando no estudo de relações sociais específicas para, a partir daí, poder construir uma teoria maior que possa compreender de maneira mais abrangente as relações de dominação. Assim, as teorias críticas feministas contemporâneas vão tratar de questões como a desigualdade social, diferenças étnicas e de gerações entre mulheres, assim como promover uma revisão nos conceitos de mulher e de patriarcado (COSTA, 2004). Sueli Gomes Costa lembra que as estruturas de dominação também existem entre mulheres, como por exemplo, as que se dão na esfera doméstica entre patroas e empregadas domésticas. Logo, a teórica adverte que qualquer tentativa de se representar as mulheres como categoria coletiva será nociva ao movimento feminista porque mascarará diferenças em suas constituições. Como afirma Elizabeth Grosz:

O feminismo (...) é a luta para tornar mais móveis, fluidos e transformáveis, os meios pelos quais o sujeito feminino é produzido e representado. É a luta para se produzir um futuro, no qual as forças se alinham de maneira fundamentalmente diferentes do passado e do presente. Essa luta não é uma luta de sujeitos para serem reconhecidos e valorizados, para serem ou serem vistos, para serem o que eles são, mas uma luta para mobilizar e transformar a posição das mulheres, o alinhamento das forças que constituem aquela identidade e posição, aquela estratificação que se estabiliza como um lugar e uma identidade. (GROSZ apud RAGO, 2004, p. 38)

A primeira fase do movimento feminista, nas décadas de 60 e 70, ainda não havia atentado para tais questões porque, apoiando-se na revisão historiográfica promovida pela Nova História e pela História das mulheres, acabava reforçando o universalismo do enunciado homem/mulher por desconsiderar as diferentes experiências históricas dos sujeitos em nome de uma categoria “mulher” que supostamente abrangeria todas as mulheres. Enquanto a historiografia promove o resgate das vozes silenciadas pela história oficial documentada, a ênfase em politizar o pessoal é claramente o caminho trilhado pelas escritoras do período pós-60, que vêem na literatura a possibilidade de problematizar toda uma série de tradições e mitos relacionados às mulheres e à superioridade masculina. Assim sendo, as feministas propõem que se compreenda de um modo novo a relação entre a subjetividade e a sociedade, entre os sujeitos e as instituições sociais, afirmando que somos formados como mulheres e homens a partir de condições mais sociais e políticas do que propriamente biológicas.

A partir dos anos 80, a chamada metaficção historiográfica (reinterpretação de fatos e narrativas históricas tradicionais) surge, de acordo com Marcia WANDERLEY (2001, p. 163) como vertente que se mostra bastante produtiva para a literatura feminina. O interesse das mulheres pela História surge juntamente com a necessidade partilhada também por outros grupos denominados ex-cêntricos (negros, índios, colonizados) de apresentar seus pontos de vista a partir de relatos memorialísticos ou simplesmente ficcionais, em uma tentativa de oferecer uma outra interpretação para narrativas de eventos históricos, cujas versões só conhecemos

através dos olhos dos grupos dominantes. Como enfatiza Guacira Lopes LOURO (2002, p. 12), “a ausência e o silêncio feminino nos registros históricos só podiam ser uma história mal contada”.

O relato baseado na experiência de grupos minoritários proporcionou maior visibilidade para grupos de mulheres que eventualmente se consideravam excluídos de um feminismo baseado na experiência de mulheres brancas de classe média. Deu-se conta, por conseguinte, que classe social é fator de distanciamento entre mulheres, pois a classe social a qual determinado indivíduo pertence pode ter mais influência em sua formação identitária do que gênero e etnia. Descobriu-se assim que é necessário levar em consideração as especificidades do meio para que se possa detectar como agem os mecanismos de dominação. Como afirma Adriana PISCITELLI (2004), é preciso compreender a subordinação feminina como sendo um produto das relações pelas quais sexo e gênero são organizados, já que cada sociedade vai desenvolver seus próprios meios de reprodução das convenções patriarcais. Assim, podemos questionar a idéia de que a opressão feminina é universal na medida em que se compreende que se deve pensar a mulher em contextos sociais e históricos específicos.

Analisados esses aspectos, pode-se dizer que o que se considera como sendo identidade feminina nada mais é do que um conjunto de premissas historicamente construídas que são, de certa forma, interiorizadas pelo imaginário social como sendo algo inerente às mulheres. Como afirma PERROT (2005, p. 18), a “dominação se faz por meio de definições e redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda sociedade.” Assim

sendo, não se pode mais fazer referência a um feminismo; deve-se sim ter em vista que tal categoria não existe no singular, pois há desigualdade e relações de dominação também entre as mulheres. Se nos anos 80 a preocupação que se fez presente foi a da redefinição do objeto de estudo do feminismo, nos anos 90 o que se observou foi o estudo dos sistemas de poder e dominação, do individual *versus* o coletivo (COSTA, 2004).

Não se pode negar os avanços obtidos pelas mulheres no século XX. A conquista do direito de voto, do trabalho remunerado, o domínio sobre o próprio corpo. Contudo, não se pode esquecer os ecos de um pensamento determinista que ainda aprisiona as mulheres dentro de seus corpos com os mitos ainda presentes sobre sexualidade feminina. Como mostram CHACHAM e MAIA (2004), apesar da modernização dos valores sexuais, ainda perduram no imaginário social antigos pré-conceitos sobre a sexualidade tanto masculina quanto feminina, como a crença de que o comportamento sexual do homem não é naturalmente monogâmico, a ligação de prazer sexual com o estigma e a transgressão, ou a crença de que cabe ao homem a parte ativa no ato sexual.

É perceptível a incorporação de alguns aspectos do discurso feminista na forma como as sociedades hoje lidam com as questões de gênero. Contudo, ainda permanece a crença de que há especificidades biologicamente demarcadas da feminilidade que contribuem positiva ou negativamente para determinado tipo de atividade. Afirmação aparentemente inofensiva, esse tipo de atitude camufla o que CHARTIER (apud SOIHET, 2002) vai denominar violência simbólica: relação de dominação histórica,

cultural e lingüística, construída e afirmada como natural, radical, irreduzível e universal. O estudo dos gêneros sexuais se torna, como aponta Nelly RICHARD (2002, p. 127), o local de desafio e questionamento das hegemonias discursivas. Se antes as mulheres encontravam-se fora do cânone literário, hoje se pode verificar um aumento significativo no número de mulheres escritoras. Em termos quantitativos, são inúmeros os avanços conquistados pelas mulheres, o que pode dar a falsa idéia de que a luta feminista já alcançou seus objetivos e portanto, não faria sentido falar em feminismo hoje. Afinal, as mulheres já não conseguiram o que queriam?

RAGO (2004) lembra que a desconstrução do sexismo e do racismo não acarretam automaticamente sua ruína. Mais importante do que isso ainda é observar o estigma que pesa sobre a palavra “feminismo” nos dias atuais. O estereótipo da feminista como uma mulher sexualmente frustrada e desejosa do poder masculino ainda perdura no imaginário social. Resiste-se em aceitar que o que consideramos inerente ao feminino ou ao masculino é fruto de construção social e tal resistência é perceptível tanto nos homens como nas mulheres.

A palavra “feminismo” causa mal-estar entre as mulheres e provoca ironia entre os homens porque não se tem claro o que significa, ou, em última instância, o feminismo é associado à radicalidade dos anos 60 e à crença de que as feministas desejam ocupar o lugar dos homens, relegando-os à posição subalterna ocupada tradicionalmente pela mulher. As mulheres, de modo geral, interiorizaram o discurso masculino (SOIHET, 2002) e associam ser feminista com a assimilação de características tradicionalmente associadas ao masculino.

O medo da dessexualização do corpo feminino e conseqüente masculinização do comportamento são questões bastante problemáticas para a mulher, ainda mais se considerarmos a forma como o discurso hegemônico retrata a suposta sensualidade natural da mulher do Brasil, acentuada pela miscigenação de diferentes etnias (RAGO, 2002). Sendo a feminista aquela que recusa o papel que lhe foi reservado pela ideologia patriarcal, ela rejeita o papel da mulher como sujeito associado ao corpo, parte menos nobre das dicotomias de gênero, citadas por LOURO (2003): corpo/alma, corpo/espírito, corpo/mente, corpo/razão.

Logo, se antes a figura feminina na literatura era permeada de conceitos estereotipados e androcentricamente definidos, a mulher na literatura de autoria feminina será aquela que, segundo BRANCO e BRANDÃO (2004, p. 16), retirada do registro masculino, “se constrói de forma similar à do ventríloco e seu boneco”, ou seja, o discurso feminino terá dupla voz, na medida em que representará a diferença, a particularidade e os limites do sexo. (FELSKI, 2003, p. 14)

### 3 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL: LYGIA FAGUNDES TELLES

Também tive uma tia, Elzira, que morreu virgem e levou os versos no travesseirinho do caixão. Meu avô dizia que ela só escrevia besteira, que tinha a cabeça cheia de caraminholas. Um dia, se apaixonou por um médico, mas como ele era mulato, o casamento foi proibido. Para se matar, ela começou a colocar toalhas molhadas no peito até ficar tuberculosa. Morreu disso. Deixou escrito que queria ser enterrada com os versos. E assim foi feito. Ninguém nunca saberá como minha tia escrevia; seus poemas foram com ela no caixão.

Lygia Fagundes Telles<sup>3</sup>

#### 3.1 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL

Segundo Norma TELLES (2002, p. 402), o romance exerceu um papel essencial para a assimilação e propagação dos novos valores da sociedade moderna, principalmente pela mudança do público leitor de literatura que, a partir do século XIX, “se torna muito maior e se constitui, em grande parte, de mulheres burguesas. Apesar de se fazerem público leitor, o acesso das mulheres à pena ainda era muito complicado, pois a sociedade negava às mulheres a educação formal. Além da oposição feita pela sociedade, as primeiras escritoras brasileiras tiveram que “rever o que se dizia (sobre elas) e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a

---

3 TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 38.

formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional.” (TELLES, 2002, p. 403)

Fazer-se escritora, assim, era algo que demandava uma busca identitária que pudesse repensar o sujeito feminino diferentemente das suas tradicionais representações literárias:

Como a cultura e os textos subordinavam e aprisionavam, as mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava. Mesmo assim, as mulheres do século passado escreveram e escreveram bastante. Desde os ‘cadernos-goiabada’, como os denomina a escritora nossa contemporânea Lygia Fagundes Telles, até jornais, romances e polêmicas. Ao falar dos ‘cadernos-goiabada’, Lygia se refere aos cadernos onde as mocinhas escreviam pensamentos e estados de alma, diários que perdiam o sentido depois do casamento, pois a partir daí não mais se podia pensar em segredo – que se sabe, em se tratando de mulher casada, só podia ser bandalheira. Ficavam sim com o caderno do dia-a-dia, onde, em meio a receitas e gastos domésticos, ousavam escrever uma lembrança ou idéia. Cadernos que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem. (TELLES, 2002, p. 408)

Se os primeiros escritos de autoria feminina no Brasil ainda são fortemente influenciados pelas temáticas românticas de amor, morte e sofrimento, o final do século XIX e início do XX assistem ao surgimento da chamada Nova Mulher, uma substituta da mulher dependente e reprimida de antes: “a Nova Mulher pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida.” (TELLES, 2002, p. 432) É claro que houve resistência contra esse novo posicionamento feminino, principalmente considerando-se que ainda no final do século XIX e início do XX, a ciência médica baseava seu saber em determinismos biológicos a respeito do corpo e sexualidade femininas. Com a

expansão da teoria de Pasteur, o médico passa a gozar do *status* de agente configurador da nova cultura progressista baseada no saber científico. O parâmetro médico-sanitarista tornou-se, logo, obrigatório, fazendo com que, segundo Maria Izilda MATOS (2003, p. 110), “costumes e hábitos cotidianos, os prazeres permitidos/proibidos e a sexualidade seguissem o parâmetro médico-sanitarista.” Ainda na década de 30, era considerado cientificamente comprovado o controle exercido por útero e ovários sobre o comportamento social e moral da mulher, acreditando-se inclusive que os órgãos do aparelho reprodutor e o cérebro não poderiam se desenvolver simultaneamente (MATOS, 2003, p. 114) É nesse contexto de discussão a respeito dos novos papéis sociais femininos que escritoras começam a divulgar suas idéias: advogam por melhores condições educacionais, a possibilidade de trabalho remunerado e liberdade de pensamento. Entretanto, tais vozes ainda continuam isoladas, pois apesar de tornarem-se “mais ousadas na valorização do amor físico, que substitui o amor sentimental, (...) não há, aí, revolução. Esses casos, de Evas arrebatadas, são considerados mórbidos e excepcionais. Não se altera a estrutura da família, baseada na *continência feminina*.” (GOTLIB, 2003, p. 26)

Contudo, GOTLIB (2003, p. 32) também ressalta a importância de periódicos e jornais para a divulgação das idéias dessas feministas. O primeiro jornal feminista brasileiro, chamado *O Sexo Feminino*, data de 1873:

Nesta segunda metade do século XIX, portanto, as mulheres ganham progressivamente espaço cultural, ainda que de um modo um tanto acanhado e quase sem repercussão nacional, sobretudo se se encontram em regiões afastadas da região sudeste (do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo). Além disso, a maioria das mulheres escritoras da época acumula à atividade da escrita, um trabalho didático, mais ou menos profissionalizado, e um trabalho jornalístico, na divulgação das propostas de teor feminista, mais ou menos politicamente engajado. (GOTLIB, 2003, p. 35)

Julia Lopes de Almeida foi a primeira escritora brasileira de prestígio, principalmente por ter sido capaz de sustentar-se com os ganhos provenientes da literatura. Em aproximadamente 40 anos de produção, grande parte de sua obra é relacionada à questão feminina: “Julia Lopes de Almeida lutou quarenta anos, por meio de suas crônicas e campanhas públicas, pela redenção e redefinição nacional pela pequena propriedade e obcecada por um método de produção racional, pela mulher como agente de transformação da sociedade.” (TELLES, 2002, p. 436)

As inovações estéticas decorrentes do movimento modernista foram, na literatura de autoria feminina, bem menos impactantes do que foram nas artes plásticas. Não houve participação de escritoras na Semana de 22, apenas nas artes plásticas, com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti (GOTLIB, 2003, p. 43). A década de 30 vai assistir ao surgimento de Patrícia Galvão, a Pagu, escritora cuja obra politicamente engajada entrará em sintonia com as demandas literárias da década de 30, que teve no romance social sua maior expressão. Também Rachel de Queiroz, e seu romance mais famoso, *O Quinze*, de 1930, vai aliar engajamento político com a reavaliação da posição da mulher na sociedade: no romance, “a escritora conta a história de uma mulher que escolhe o seu companheiro: abandona o marido que ela

não ama e se une a um outro homem, enfrentando os preconceitos que tal decisão provoca.” (GOTLIB, 2003, p. 46)

A década de 40 vai assistir à chegada de Clarice Lispector, considerada por muitos a escritora de maior expressão brasileira. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, na metade da década, o mundo, e também o Brasil, assistem ao início da reconfiguração do espaço privado familiar e a ascensão da classe média urbana. A turbulência vivenciada pela sociedade durante o período de guerra vai se refletir na forma como as mulheres vão se posicionar socialmente: o crescimento urbano e a industrialização abrem caminho para que novos postos de trabalho sejam ocupados por elas, assim como abrem o acesso à educação e ao consumo: “as condições de vida nas cidades diminuíram muitas das distâncias entre homens e mulheres; práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações.” (BASSANEZI, 2002, p. 608)

Contudo, a possibilidade de trabalho remunerado e a conseqüente maior independência financeira não livram as mulheres brasileiras dos anos 50 de imediato dos reflexos do pensamento estereotipado do final do século anterior:

As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e tais valores tradicionais da sociedade. (BASSANEZI, 2003, p. 608)

O casamento ainda continua tendo grande importância social; contudo, o amor, antes considerado desnecessário para que um casamento se realizasse, passa a ser um dos requisitos necessários para a união de um casal. Essa por si só já é uma mudança bastante significativa, porque dá às mulheres a possibilidade de expressar seu desejo e conseqüentemente, arbitrar sobre o próprio corpo.

Se por um lado há avanços nas relações de gênero, por outro alguns aspectos ainda continuam iguais. Ainda nas décadas de 50 e 60 no Brasil, perdurava o ideal de família nuclear centrada no pai, o principal provedor de bens materiais da família, enquanto à mulher cabiam as tarefas domésticas de cuidados com a casa e criação dos filhos. Ter um marido ainda era importante e para tal, era necessário que certas concessões, por parte da mulher, fossem feitas para que o casamento fosse preservado. Assim, para que a mulher pudesse ser considerada uma boa companheira, era preciso que soubesse evitar desentendimentos conjugais para que a falta de harmonia não afetasse o andamento da rotina familiar (BASSANEZI, 2002). Qualquer problema conjugal era muito mais prejudicial à mulher do que ao homem. A separação ou desquite eram ameaças para sua reputação; uma mulher descasada passava a ser mal vista, evitada, tomada como um exemplo a não ser seguido pela sociedade. De tal sorte que as mulheres resignavam-se e aceitavam os possíveis casos amorosos dos maridos para que a estabilidade conjugal fosse mantida.

As transformações graduais que vinham ocorrendo nas décadas de 40 e 50 vão encontrar, na radicalidade da década de 60, o ambiente ideal para sua sedimentação social. Se nos anos 50, a aparente inocência das moças camuflava a transgressão das

normas, o fim dos anos 60 irá assistir a uma verdadeira revolução política e social no Brasil. Se por um lado há o controle do governo ditatorial, por outro há a ruptura, violação e repúdio ao poder institucionalizado pelo movimento hippie (WANDERLEY, 2002). A literatura pós-68 será marcada pela desarticulação, pela revolta política, social, sexual, comportamental e as críticas alegóricas à ditadura.

A expressão literária passa a ser, segundo WANDERLEY (2002, p. 24), o espaço cortejado por intelectuais da classe média. Autoras como Rachel Jardim, Helena Parente da Cunha, Lya Luft, Clarice Lispector, assim como a escritora foco dessa dissertação Lygia Fagundes Telles, vão centrar sua ficção no papel exercido pela mulher dentro do espaço doméstico e na família. Diz Elódia Xavier sobre o tema:

Basta a leitura de vários textos de autoria feminina para se perceber a recorrência do tema da família. Voltadas, sobretudo, para o espaço doméstico, privado, as mulheres, ao constituírem seu universo ficcional, priorizam as relações familiares, “os laços de família”, citando Clarice Lispector. Estes laços, protetores e constritivos, são, freqüentemente, elementos estruturantes dos conflitos narrados. A família é, de fato, um tema que se impõe àqueles(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber. ( XAVIER, 1998, p. 13)

Contudo, diferentemente do que faziam as primeiras autoras do século XIX, as ficcionistas pós-68 terão na subjetividade feminina sua maior fonte de expressão. O discurso confessional que ganha voz através dos personagens é, talvez, o recurso mais usado por escritoras para exteriorizar toda a concentração de sentimentos por tantos anos guardados. Segundo Marcia Cavendish WANDERLEI (2001, p. 157),

Algumas evidências sugerem que, reprimida durante tantos anos (séculos) em sua capacidade criativa e na formulação explícita de seus anseios, ao perceber a porta aberta para o depoimento confessional através da via literária, a mulher dela se aproveitou para esvaziar o conteúdo emocional represado, em narrativas onde o subjetivismo foi nota dominante. Mas embora ‘esquecidas’ da série social e do compromisso com o momento histórico vivido, ao se concentrarem no próprio eu, concentravam-se também em torno de uma bandeira que só nas décadas seguintes seria desfraldada pelas mulheres no Brasil: a bandeira feminista, movimento que como outras expressões de minorias substituiria nos anos 80 a luta ideológica dos anos 60 e 70.

A partir de 1960, as autoras passam a representar o mundo pela ótica feminina e questionar a ideologia patriarcal, mesmo que tais representações ou questionamentos ainda estejam fortemente influenciados por essa visão. É pelo retrato de situações cotidianas que as escritoras vão possibilitar a leitura de como as relações de gênero se dão na esfera privada. Junta-se a isso o fato de que, nos anos 60, populariza-se entre a classe média o tratamento psicológico, o que acaba possibilitando uma maior centralização na subjetividade dos indivíduos. Novos padrões familiares se estabelecem, iniciados pela crise do modelo de família burguês heterossexual centrado na figura paterna. A entrada da mulher no mercado de trabalho, a separação da sexualidade da reprodução e a crescente visibilidade do homossexualismo são fatores citados por Márcia ARÁN (2003) como sendo causadores do deslocamento de conceitos há muito estabelecidos, como a dicotomia homem – público, mulher – privado. Igualmente, a diminuição da taxa de fecundidade entre a população, o aumento do número de divórcios e separações, a maior rotatividade de situações conjugais, o apagamento da linha bem definida entre a maternidade e a paternidade, e o trabalho remunerado feminino (ARÁN, 2003) contribuem para a desestruturação do ambiente familiar e, principalmente, do casamento.

Se por um lado tais mudanças foram recebidas com entusiasmo pelas mulheres, há de se mencionar que sua assimilação não deixou de ser conturbada. Diz Rachel SOIHET (2002, p. 20):

É claro, porém, que considerar o espaço doméstico como inerente à mulher, mantendo-se sua posição desigual na sociedade, constitui-se em fonte de um processo de violência contra sua pessoa. Resultaram, daí, mulheres divididas, culpadas, quando obrigadas a trabalhar fora do lar; considerando sua atividade profissional como algo secundário em relação à atividade principal de esposa e mãe, dando lugar à discriminação salarial, profissional e sindical.

A intimidade recém conquistada pela mulher com o espaço público é o estímulo necessário para que estas façam do texto literário um instrumento a mais de reflexão. Contudo, a falta de tradição literária (ou linhagem literária feminina, como diriam Gilbert e Gubar) faz da literatura de autoria feminina deste período, segundo WANDERLEY (2002), desarticulada e marcada pela necessidade de romper os padrões antigos para estabelecer novos, reflexo das inúmeras transformações sociais que, a partir da segunda metade do século XX, vão transformar as relações familiares. A urbanização e o aumento das possibilidades educacionais e profissionais para ambos os sexos possibilitam um maior acesso das mulheres ao espaço público. (BASSANEZI, 2002)

Apesar de tantas transformações de ordem social e econômica, os limites entre masculino e feminino ainda permaneciam demarcados nas décadas de 50 e 60, época em que os textos de Lygia Fagundes Telles aqui analisados foram escritos. A rigidez com que operavam tais estruturas sociais não impedia, entretanto, que indivíduos se comportassem de maneira desviante da norma. Para Marcia WANDERLEY (2002),

foi Clarice Lispector quem estabeleceu a forma que a literatura de autoria feminina passaria a ter a partir de então, de auto-análise e inquietação, tendo como temática comum as relações familiares.

### 3.2 LYGIA FAGUNDES TELLES E *ANTES DO BAILE VERDE*

É nesse contexto de transformações que Lygia Fagundes Telles inicia sua produção literária, com o volume *Porão e sobrado*, de 38, seguido por *Praia viva*, em 44 e *O cacto vermelho*, em 49. Lygia, contudo, declara abertamente: “recuso os meus primeiros livros (as precipitadas apostas) que considero prematuros, começo a contagem a partir do romance *Ciranda de pedra*, publicado no ano de 1954. Esse romance ficou sendo o divisor de águas dos livros vivos e dos outros.” (TELLES, 2002, p. 125) . É com esse volume que Lygia obtém reconhecimento da crítica; obra cujo tema mais forte é, segundo ela própria, a rejeição: “eu vejo a rejeição como um dos maiores sofrimentos da condição humana. A personagem central é uma rejeitada.” (TELLES, 2002, p. 36) Em 64 publica *Verão no aquário*, romance que, segundo COELHO (1971, p. 144), “se oferece com maior amplitude e lucidez esse apreender do drama subterrâneo: a incomunicabilidade entre os seres, o medo da revelação do ‘eu’ autêntico.”

Segundo Susana Funck, o paradigma narrativo a partir da década de 60 será a morte figurada da mãe; esta será a forma de expressão usada pelas escritoras para eliminar os valores tradicionais que ela representa; característica esta que está evidente

nos contos de Lygia Fagundes Telles aqui analisados. Outras características marcantes de sua ficção são o monólogo interior, a ambigüidade e a ironia; os temas recorrentes são a solidão, a loucura, a morte, principalmente no espaço urbano. Como diz LUCENA (2002, p.10), a obra de Lygia Fagundes Telles é o retrato da decadência da burguesia brasileira. Sua ficção, entretanto, não se limita a um determinado tipo de personagem, pelo contrário. Sua literatura retrata tipos, majoritariamente urbanos, que passam por diferentes experiências em busca de identidade e respostas para a angústia proveniente das mudanças contemporâneas.

Autora de técnica narrativa bastante apurada, Lygia retrata a complexidade das relações humanas. “Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, mas também se expor aos movimentos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das casualidades a desviar os planos individuais, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias do nosso comportamento.” (RÉGIS, 2002, p. 88). As narrativas são em geral perturbadoras e muitas vezes cruéis, causando efeito impactante no leitor.

Pessoalmente, penso que é como contista que Lygia Fagundes Telles demonstra melhor sua hábil técnica narrativa, ao construir histórias que vão condensar intensidade, tensão e significado, características listadas por Julio CORTAZAR (1999, p. 357) como essenciais para que um conto atinja o efeito esperado e para que o leitor o veja como “único, inesquecível, fixando-o para sempre no seu tempo e no seu ambiente e no seu sentido mais primordial.” Também está consciente de que “não tem o tempo como aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente,

seja para cima , seja para baixo do espaço literário” (CORTAZAR, 1999, p. 352).

As personagens de Lygia combinam a carga de dramaticidade necessária para criar expectativa e tensão no leitor, e há precisão na forma como são caracterizadas. Diz a autora:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (TELLES, 2002, p. 29)

Será que podemos especular sobre a possível influência da “Filosofia da composição” de Edgar Allan Poe sobre a ficcionista? São notáveis as referências à literatura romântica, especialmente à vertente gótica, em seus contos. Lygia se confessa fascinada, desde criança, por “aquela fixação por cemitérios, taças feitas de crânios, tavernas, embriaguês, a vontade de sair do cotidiano.” (TELLES, 2002, p. 31), declarando especial predileção por Álvares de Azevedo, a quem chama um dos “moços da Escola de Morrer Cedo” (TELLES, 2002, p. 109)

Outra assumida influência de Lygia Fagundes Telles é Machado de Assis, autor que também retratou de maneira incisiva e perturbadora a sociedade burguesa de sua época. No ensaio intitulado “Machado de Assis: rota dos triângulos”, a escritora aponta os traços marcantes da literatura de Machado, traços esses que também se fazem presentes em sua literatura: a ambigüidade, a ironia e o humor. O conceito de verdade e mentira em Machado é relativo, segundo Lygia, assim como é relativa a visão dos narradores em primeira pessoa: “mas então a memória não é confiável?

Confiável ela pode ser, sim. Duvidoso é o ser humano instalado no vértice de cada triângulo.” (TELLES, 2002, p. 71)

A autora cita alguns dos célebres triângulos amorosos machadianos que seduzem o leitor, incisivos, mordazes, mas ao mesmo tempo cheio de sutilezas: segundo ela, diferentemente de outros autores realistas (ela cita Eça de Queiroz em “O primo Basílio”), Machado não invadia as alcovas. (TELLES, 2002, p. 78) Fortunato, Maria Luíza e Garcia; Brás Cubas, Virgínia e Lobo Neves; e, naturalmente, Bentinho, Capitu e Escobar; para Lygia, fazem parte da longa galeria de triângulos amorosos realistas que deram “um soco no estômago da burguesia puritana.” (TELLES, 2002, p. 81)

Lygia também parece gostar de triângulos. Dos cinco contos que aqui serão analisados, podemos apontar a presença ou a insinuação de adultério em quatro deles. Sempre dois homens e uma mulher. Como nos textos de Machado citados por ela própria, a mulher é o ponto de apoio dos triângulos amorosos. Que tipo de sugestão tal constatação apresenta para o leitor? A autora narra um episódio por ela testemunhado que parece significar muito para a compreensão do papel da mulher em suas narrativas ficcionais:

Agora vou contar, eu estava na praia, entretida em ver aquele alegre cachorro ir buscar a bolinha que o dono atirava assim bem próximo das pequeninas ondas espumando na areia. Desviei o olhar e reparei naquela jovem senhora de biquíni vermelho que saiu da barraca, deu um adeusinho para o marido e os filhos e entrou correndo no mar. Não foi longe, ficou por ali mesmo recebendo as ondas na altura dos quadris e dando gritinhos, a água estava fria? Não demorou muito e tirou alguma coisa de dentro do sutiã. Ficou de costas e colou essa pequena coisa ao ouvido, sim, um celular. Antes de fazer a ligação ainda olhou na direção da barraca. Falou pouco, suspendendo mais o tronco para fugir de uma onda maior. Quando enfiou o celular no rego dos seios, voltou-se e riu para a mulher que avançava com

uma criança no colo. E assim como entrou, foi saindo naqueles pulinhos de passarinho. Parecia radiante quando voltou para a barraca e rapidamente enxugou-se na toalha.

Voltei o olhar para o cachorro correndo atrás da bolinha. E fiquei rindo por dentro. A feliz ligação para o amado e sem o menor perigo porque o Othelo estava na sombra, tomando água de coco. E me pergunto agora, e se essa ligação foi apenas para avisar à cozinheira que tirasse o frango do forno, “Vê se não está queimando!” (TELLES, 2002, p. 81)

Em outra crônica, intitulada “Onde estiveste de noite?”, Lygia relembra a viagem feita em companhia de Clarice Lispector para um congresso na Colômbia, quando em meio a uma conversa informal ambas trocam opiniões a respeito do comportamento feminino. Clarice queria saber a opinião de Lygia sobre quem era mais indiscreto depois da traição, o homem ou a mulher. Lygia lembra que as mulheres eram, antigamente, um sepulcro, pois as coisas aconteciam sem que ninguém soubesse de nada, ao que Clarice responde: “Mulher é o diabo!”, a mesma frase dita pelo engolidor de giletes no conto “O moço do saxofone”. A discricção era absolutamente necessária quando o comportamento da mulher era vigiado pela família e pelo círculo social a que pertencia. Por isso precisava, se desejasse transgredir as regras sociais, de cautela e planejamento, como faz a mãe no conto “O menino”. Para Lygia, as estratégias desenvolvidas pelas mulheres para poderem se libertar, nem que por algumas poucas oportunidades, dos modelos de comportamento nos quais deveriam se encaixar fizeram com que elas desenvolvessem estratégias:

Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo de forma extraordinária esse seu sentido de percepção, de intuição, a mulher é mais perceptiva do que o homem. Mais fantasiosa? Sim, embora mais secreta. Mais perigosa! Repetiam os tradicionais inimigos da mulher perseguida através dos séculos até o apogeu das torturas, das fogueiras pois não era a Ânfora do Mal, Porta do Diabo?... Curiosamente foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela esse sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação.” (TELLES, 2002, p. 57)

A libertação da mulher deve, portanto, ser incluída como um dos principais alicerces sobre os quais os textos de Lygia se apoiam. Se antes “a mulher brasileira seguia a tradição da portuguesa, quer dizer, completamente dentro do espartilho” (TELLES, 2002, p. 39), agora há oportunidades para que ela possa construir sua história por meio de experiências que antes lhe eram negadas. Lygia explora em suas narrativas o que Denise SANT’ANNA (2003) chama de paradoxo maior da cultura contemporânea: ao mesmo tempo que é adulado e cultuado, o corpo feminino continua a ser violentado pela contínua comercialização e exploração. Diz Lygia (TELLES, 2002, p. 40):

Depois desse passado terrível, depois de espartilhada, a mulher se apossou do seu próprio corpo com uma força muito grande, numa espécie de reivindicação. Eu acredito nisso pelo que vejo – às vezes a mulher até exorbita nesse campo, usa o seu corpo, fazendo dele um objeto. Eu acho tudo tão sério! Os pés, as mãos, os seios – tudo é tão sério, e a mulher muitas vezes, pensando que se vingará, torna-se uma escrava! Mas de um modo geral, ela tem o domínio desse corpo, mesmo que o use mal. Ela é dona do próprio corpo.

As mulheres de *Antes do baile verde* são retratadas de inúmeras maneiras: submissas, atormentadas, fúteis, autoritárias ou angustiadas. Todas elas, no entanto, fazem contraste com uma figura masculina, o que as coloca na posição de “outras” dentro das narrativas. Os contos de *Antes do baile verde* foram, segundo a própria autora, escritos no período de 1949 a 1969 e, apesar de escritos há mais de três décadas, verifica-se que os temas abordados no volume são ainda atuais, revolucionários e até transgressores. Já nos primeiros contos (que, segundo a autora, foram os primeiros a serem escritos), o foco da ação é centrado no indivíduo e suas angústias, proveniente da ansiedade e desespero que ocorrem à medida que esse

mesmo indivíduo toma consciência de não saber mais quem é. Os indivíduos na ficção de Lygia são seres únicos, que se transformam à medida que a narrativa avança. Como afirma José Paulo PAES (2002, p. 72), “sendo a construção do eu um conjunto de operações subjetivas, eventualmente convalidado por subjetividades alheias - um eu reconhecido como tal por outros eus que não ele próprio, - a visada da ficção de Lygia Fagundes Telles é necessariamente introspectiva.”

A transitoriedade das situações e dos conceitos é, assim, a marca que cada um dos contos carrega. Nenhuma das personagens afetadas pelas ações consegue permanecer alheia às transformações individuais provocadas pelas narrativas. Não há mais como considerar a família e o casamento isentos de transformações, como ilustram os contos “Antes do baile verde” e “A ceia”.

Freqüentemente nos deparamos com uma necessidade quase urgente de revisitar o passado para buscar nele justificativas para o presente. Em “Apenas um saxofone”, uma mulher solitária descobre-se totalmente infeliz por ter trocado a felicidade que possuía ao lado de um músico pobre por bens materiais. A volta ao passado serve aqui tanto como consolo como desesperança no futuro, do mesmo modo que em “Helga” e em “Eu era mudo e só”, com seus narradores tentando encontrar no passado as razões e justificativas para suas ações. A culpa torna-se, assim, um dos fatores mais motivantes dos personagens de Lygia, pois é a partir desse sentimento que a memória é utilizada para a reconstrução do passado. Não há idealização nas narrativas, a não ser como fuga da realidade. Há não só uma crítica aos valores burgueses, mas sua negação. “Isso não quer dizer que ela (Lygia) partilhe dos valores

da classe que preferencialmente focaliza. Pelo contrário, sua postura em relação a eles é implícita, mas inequivocadamente crítica.” (PAES, 2002, p. 74) Outro tema que tem força na ficção da autora é o amor. Contudo, o sentimento se apresenta de forma estranha, equivocada e fria. O casamento é mais fonte de amargura e decepção do que propriamente de felicidade, como mostram Maria Camila e seu marido, em “Um chá bem forte e três xícaras”, Fernanda e Manoel, em “Eu era mudo e só”, Tom e Magô, em “A chave” e Alice e Eduardo, em “A ceia”.

A nova relação da mulher com seu corpo é tema recorrente. No conto “Antes do baile verde”, por exemplo, o tema abordado é o da liberação sexual de Tatisa, e o conflito psicológico gerado com seu contraponto masculino, o pai. Há, no conto, a representação da inversão dos espaços sociais - é ela quem ocupa o espaço público, enquanto o pai, doente e ausente da narrativa, está trancado dentro do quarto. A presença opressora do patriarcado não está mais no meio social da personagem, e sim em sua interioridade, se fazendo presente pela culpa sentida. Pode-se dizer que a culpa até hoje ainda assalta as mulheres que sentem estar transgredindo regras quando invadem o espaço público, entrando em choque com a necessidade de libertação. A simbologia do Carnaval, na narrativa, faz alusão à sexualidade feminina exposta publicamente; as fantasias ousadas usadas pelas amigas Lu e Tatisa evocam imagens de corpos suados, miscigenação, atentado à moral e permissividade.

Magô, de “A chave”, revela outra faceta relacionada ao feminino: o culto à imagem e à beleza. Como bem lembra VAITSMAN (2001, p. 18), “a fragmentação contemporânea tornou-se uma característica atravessando a cultura e a identidade

agora seria mais centrada em torno do lazer, na aparência, na imagem e no consumo.” A ênfase acentuada na aparência física é parte essencial do universo feminino construído e reforçado pela visão patriarcal. Magô está totalmente inserida na esfera patriarcal, competindo com outras mulheres e buscando a beleza eterna, pois “a ausência desse atributo (beleza para as mulheres) representa um pesado ônus, já que, infalivelmente, as feias serão rejeitadas pelos homens. E, caso ocorra a possibilidade de serem escolhidas, existe sempre o perigo de que tenha sido pelo dinheiro.” (SOIHET, 2002, p. 107)

Mas o que seria pior para uma mulher, tolerar a amante do marido mas manter-se casada ou enfrentar o abandono? Se o casamento é a realização maior para uma mulher, sem um marido ela se torna um indivíduo socialmente inútil. É exatamente isso que acontece com Alice, no conto “A ceia”, mulher abandonada por seu companheiro de 15 anos, Eduardo. Trocada por outra mulher mais jovem, Alice perde sua identidade ao ver-se abandonada. A atmosfera do conto contribui para o sentimento de pena, sentido pelo leitor, e acentua a humilhação da personagem abandonada. O prolongamento da ação através dos diálogos aparentemente sem sentido reforça o constrangimento do leitor pelo abandono da mulher.

Tendo o casamento como principal tema abordado nos últimos contos do volume, Lygia Fagundes Telles enfatiza nesses contos as facetas escondidas atrás da imagem do casamento perfeito. O casamento aqui não é mais o final feliz de uma história, mas sim o início da perda da individualidade e da anulação das vontades individuais. A desconstrução do espaço familiar idealizado revela os conflitos e a

angústia das mulheres que tentam se libertar. A descoberta de que o casamento não necessariamente traz felicidade é uma difícil constatação, já que é esse o ideal a ser alcançado pelas mulheres.

Silviano SANTIAGO (2002, p. 104) vê o envelhecimento como outro fator de angústia para as personagens de Lygia. Em dois contos, “A ceia” e “A chave”, repete-se a ação: mulheres mais velhas abandonadas por seus maridos, desejosas de recuperar a juventude ao lado de jovens amantes. Se perfilarmos as mulheres dos dois contos, Alice e Francisca, percebemos que as duas passam pelo mesmo processo de abandono, mas em momentos diferentes. Se o foco narrativo muda, é porque foi dada ao leitor a chance de acompanhar de perto todas as personagens envolvidas nas narrativas, desde o último encontro do casal (“A ceia”) até o início do novo relacionamento (“A chave”).

Difícilmente há finais felizes nos contos de Lygia. A decepção e a desilusão são companheiras do leitor enquanto avança pelos contos. A autora está ciente do impacto negativo que a leitura de suas narrativas pode causar: “quase peço desculpas ao leitor por não ser mais otimista quando lido com tanta crueldade. Com a violência e com o medo.” (TELLES, 2002, p. 123) Contudo, ela sabe que provocar medo e pessimismo também é ferramenta eficaz para desnudar as desigualdades e injustiças de nossa sociedade, fazendo-o através de retratos cotidianos aparentemente socialmente descompromissados:

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo de desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a criação literária – ah, sempre o mistério que não tem mesmo explicação, nem o mistério nem o ser humano.

Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu deveria passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? de tamanho desamor? (TELLES, 2002, p. 90)

## 4 A DESMISTIFICAÇÃO DA MÃE E A MÍSTICA DO JARDIM SELVAGEM

Se me falam em virtude, em moralidade ou imoralidade, em condutas, enfim, em tudo que se relacione com o bem e o mal, eu vejo Mamãe em minha idéia.

Dinah Silveira de Queiróz<sup>4</sup>

Os dois contos analisados neste capítulo, “O menino” e “O jardim selvagem” têm temática semelhante: ambos tratam do aprendizado dos papéis sexuais a que crianças são continuamente submetidas. Os contos retratam recortes da vida de duas crianças, um menino e uma menina, e suas reações às situações à que se vêm submetidos, já que o foco narrativo em ambos os contos privilegia seus pontos de vista. Ambas as personagens, o menino e Ducha, vivenciam situações em que lhes são reveladas a dualidade e ambigüidade femininas. Para o menino, essa revelação implicará em sua imediata aceitação e conseqüente adesão à esfera masculina, enquanto que para Ducha, o que se revela são possíveis modos de ser mulher. De todo modo, fica latente a necessidade de problematizar e questionar os estereótipos femininos da mãe e da mulher sensual e misteriosa, assim como enfatizar as transformações vivenciadas pela sociedade das décadas de 60 e 70.

A figura da mãe é central no conto “O menino”. O conto desconstrói toda simbologia a que ela está associada – a dedicação e devoção ao lar, o sacrifício pelos

---

4 QUEIRÓZ, Dinah Silveira. A moralista. In: **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 180.

filhos, a integridade moral e a devoção ao ambiente familiar. Chama atenção, em primeiro lugar, a forma com que a personagem da mãe é apresentada. A narrativa se inicia com o menino observando a mãe que se arruma para ir ao cinema. A feminilidade da mulher é descrita logo no primeiro parágrafo da narrativa:

Sentou-se em um tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas as mãos, e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se escondiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 1999, p. 151)

Este primeiro trecho da narrativa descreve a preparação da mãe para sair enquanto o filho observa seu rosto através do espelho. O trecho é basicamente descritivo, com um narrador em terceira pessoa descrevendo a cena até a intervenção, em discurso indireto, da voz do menino, o que possibilita que o leitor possa visualizar a cena. O foco do narrador está inicialmente no menino, pois foi ele quem “sentou-se” para observar a mãe. A terceira frase, entretanto, já anuncia a mudança de foco, já que quem “deixou a escova e apanhou o frasco” foi a mãe, que olha para o menino através do espelho, e sorri. O sorriso da mãe não é mencionado pelo narrador porque subitamente seu foco muda e posiciona-se sobre o menino novamente; tal mudança é tão brusca que apenas sabemos do sorriso da mãe pela palavra “também”; nessa mesma frase o narrador dá voz à interioridade do menino e mostra ao leitor como ele se sente em relação à mãe. Essa concessão à voz do menino é marcada pela mudança do pretérito perfeito, usado até então, para o imperfeito, o que faz com que o

parágrafo, iniciado de forma informativa, adquira o tom emocional da voz do menino (“Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo bairro não havia moça linda assim.”)

A descrição da mulher remete o leitor à figura de um anjo – loura, cabelos ondulados curtos, linda e jovem, 31 anos. Apesar de o menino demonstrar seu desejo de torna-se um homem logo, o narrador diz que ele ainda gosta de ser “afagado como uma criancinha” pela mãe. O que significa ser afagado? Quando uma pessoa afaga, faz carinho em outra, temos dois sujeitos em posições opostas, um é o agente e o outro é o receptor dessa ação. Ser afagado é colocar-se na posição passiva de receptor, o que é agravado pela natureza do ato de ser acariciado, pois aquele que recebe afagos está colocado em uma posição de inferioridade em relação ao outro, já que necessita de cuidados, de atenção. O menino conscientemente já sabe que homens não se colocam nesta posição em relação às mulheres, mas ao mesmo tempo expressa o prazer que sente ao ser objeto da atenção da mãe. A frase “mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto” indica claramente ao leitor que o menino está situado no entre-lugar da infância e juventude, vivendo a contradição de desejar aparentar responsabilidade (deseja ser o cavalheiro que leva a dama ao cinema), mas ao mesmo tempo ainda sente prazer em receber a atenção da mãe como se fosse um bebê. Por desejar ser homem mas ao mesmo tempo querer preservar a relação com a mãe, o menino encontra uma solução que lhe parece ideal: “Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. (...) Tinha que ser igualzinha à mãe.” Deseja, portanto, perpetuar a posse da mãe projetando-a em sua futura esposa.

O ritual de embelezamento da mãe preparando-se para sair, observado com atenção pelo menino, já explicita dois pontos importantes relativos à construção dos gêneros. Em primeiro lugar, percebe-se que está muito claro, para ambos os indivíduos, o que consiste o “ser homem” e o “ser mulher”. O menino já compreende que para fazer-se homem é necessário que se distancie o máximo possível de qualquer característica que possa ser tomada como feminina; enquanto a mãe se penteia e perfuma, o menino recusa o perfume com veemência (“homem não bota perfume”); desce as escadas pelo corrimão, anda “pisando forte, (com) o queixo erguido”.

Em segundo lugar, fica patente também a partir da leitura do primeiro parágrafo a necessidade do masculino de afirmar-se sempre como sujeito, enquanto o feminino coloca-se na posição de objeto. O menino observa a mãe maquiarse, pentear-se, perfumar-se; fica evidente a atração que tal ritual exerce sobre ele. Contudo, apesar de atraído, o menino não deixa de colocar-se em um nível superior à mãe pelo fato de ele ser o agente que exerce a ação, ou seja, o observador, enquanto a mãe é observada. Assim, apesar de ainda não totalmente consciente, o menino já demonstra saber portar-se como homem por demonstrar desejo pelo ser feminino; esse desejo, entretanto, não é o desejo de ser, e sim de possuir, controlar o feminino, no momento presente (pela figura da mãe) e no futuro (pela figura de uma hipotética esposa igual à mãe). Desta forma, compreende-se a profunda decepção do menino mais adiante na narrativa ao descobrir que a mulher embelezava-se para outro homem, pois subitamente o filho se dá conta que a mãe, que em sua visão lhe pertencia, na verdade fez-se bonita para outro homem.

É oportuno mencionar também que, para o modelo de sexualidade vigente, para um indivíduo fazer-se homem ou mulher era necessário que este se diferenciasse o máximo possível do outro sexo. Esta espécie de antagonismo entre os sexos, socialmente construído, ao mesmo tempo em que permite maior liberdade de movimento aos meninos (“montou no corrimão da escada e foi esperá-la lá em baixo”), limita e comprime o corpo feminino. O prazer do filho ao contemplar a mãe e o desejo de querer casar-se com uma moça que fosse igual a ela expressa o desejo de perpetuação do modelo de masculinidade e feminilidade vigentes.

Do mesmo modo que sente satisfação pelo fato da mãe ser tão feminina, o menino sente desprezo pela mãe do colega Julio. Ao passar em frente à casa do amigo, o menino cumprimenta-os de maneira a chamar atenção para a presença da mãe consigo: “Vejam, esta é minha mãe! – teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Julio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia.” A beleza de sua mãe contrasta com a figura um tanto grotesca de Dona Margarida, e o menino regozija-se secretamente por imaginar os colegas invejando-o por causa da beleza de sua mãe. O que diferencia o prazer sentido pelo menino em observar a mãe do prazer que os outros meninos hipoteticamente sentiriam (já que no texto não há evidencia de que os outros meninos realmente observaram sua mãe) é a posse que este tem dela.

Por estar justamente neste período de transição de uma fase da vida para outra, o menino ainda não tem bem clara a distinção entre a figura da mulher que simboliza a maternidade e a mulher que simboliza a sexualidade feminina. Tanto que o menino, ao

ver-se sozinho com a mãe, vê na figura materna a figura ideal de esposa (“Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual”). Para o menino, o ideal de mulher é o ideal representado pela mãe. A figura da mulher que o menino sonha para si é a quintessência do que se associa à feminilidade: o perfume, a maquiagem, as roupas, tudo era importante para que uma mulher fosse admirada e considerada bela. Enquanto exalta a feminilidade da mãe, o menino esforça-se em adotar o modo de ser masculino, pela fala, pelas roupas, e pelo modo de agir. Assim o menino reconhece-se já como parte da esfera dominadora pelo fato de impor-se, primeiramente como cavalheiro da mãe, e em segundo lugar por fazer questão de diferenciar-se do modo de ser feminino. Essa necessidade de diferenciar o homem da mulher determinava como cada um dos gêneros deveria portar-se socialmente.

O prazer sentido pelo menino por estar na companhia da mãe, entretanto, vai aos poucos sendo substituído pelo estranhamento da atitude dela. Subitamente o comportamento da mulher muda; se antes aparentemente tranqüila, agora ela passa a demonstrar profunda ansiedade: “Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la.” Novamente de maneira súbita, a ansiedade é substituída pela calma (“Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda pressa, ficou tranqüilamente recostada em uma coluna.”) O menino não se contém e chama a atenção da mãe; as outras pessoas já entraram na sala pois o filme já havia começado. Para sua surpresa, contudo, a resposta que recebe é ainda mais contraditória do que seu comportamento: “Ela inclinou-se para ele. Falou

num tom muito suave, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem, nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.” A sensação de desconforto do menino aumenta: “Lançou à mãe um olhar sombrio. Por que é que não entravam logo? Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, espera. Esperar o que, pô?!...” A mãe manda então o menino comprar chocolate, e qual a surpresa deste quando de repente a mãe volta a demonstrar pressa, andando com “passos apressados”, demonstrando “impaciência” e movimentando-se “freneticamente”. Diz a mulher, “Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?”

Não só o menino se sente desconfortável; a essa altura da narrativa o leitor começa a questionar-se qual a razão do comportamento contraditório da mulher. O comportamento da mãe, preparação para o clímax da narrativa, permite que haja uma maior identificação entre o leitor e o menino, já que ambos desconhecem o motivo que leva a mãe a comportar-se de maneira tão estranha. As alternâncias de comportamento se sucedem: passos rápidos seguidos de passos vagarosos, a espera paciente para subitamente agir de maneira frenética. Mesmo o tom de voz usado pela mãe para calar o menino revela a ambigüidade de sua atitude naquele momento; o menino sabe que o tom de voz suave da mãe não quer de maneira alguma transmitir suavidade, e sim firmeza em relação ao que ela já decidiu. Diz o narrador “ela nunca elevava a voz – mas quando ela falava assim nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.” O tom de voz da mãe tornava-se perigoso não quando ela gritava, mas quando

ela falava entre os dentes – “só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez”.

Depois da chegada de um homem que se senta ao lado da mãe, seu tom de voz é novamente meigo – entretanto, até que ponto pode-se dizer que o tom de voz é meigo? A meiguice esconde a intenção de fazer com que o menino fique quieto para que ela se concentre no amante. Quando este chega, a mulher dissimula seu interesse no recém chegado dando novamente atenção para o filho.

Ao entrarem na sala de projeção, o desconforto do menino aumenta ainda mais, pois a mãe vacila para escolher os lugares, apesar de haver vários. Primeiro vacila, mas logo após empurra o menino resolutamente em direção aos que escolheu. O menino protesta; o filme é romântico, tem uma “bruta cabeça” na sua frente. Suas queixas são caladas definitivamente pela resposta da mãe: “Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.” O menino sabe que há algo assustador escondido debaixo da voz macia da mãe, mas ainda não compreende bem o que pode ser. Pergunta-se “Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê?” A dúvida do menino é a mesma dúvida do leitor, afinal o que pode haver de tão complicado em uma simples ida ao cinema com o filho? Apesar de ainda sentir-se feliz, o comportamento aparentemente incoerente da mãe – a alternância entre os passos rápidos e lentos, a fala, ora empolgada ora sombria, a demonstração de carinho seguida do gesto de irritação – tudo isso causa no menino

uma sensação de estranheza que será aumentada pela irritação causada pela presença inoportuna e repentina do homem que se senta na cadeira ao lado da mãe.

Apesar das circunstâncias, os lugares ruins, o filme de amor, o cabelo da mulher tapando-lhe a visão da tela, o menino relaxa ao perceber que a mãe também está mais calma. “Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! Que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa.” Contudo, ao virar-se para lhe oferecer doces, o menino surpreende-se com a atitude da mãe: “Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.” O que significava aquela atitude? A surpresa maior viria, entretanto, a seguir: Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.”

A mão pequena e branca da mãe é envolvida pelas mãos morenas e grandes do homem desconhecido. Para o menino, a atitude da mãe de colocar as mãos no joelho do homem, aparentemente sem motivo, revela o que até então parecia impensável; a mulher, que ele tinha como modelo de feminilidade ideal, revela-se infiel ao marido. E as mãos brancas da mulher sendo envolvidas pelas mãos morenas do homem simbolizam a mácula na imagem da alva reputação de sua mãe. Há ênfase na brancura da mão da mãe, pois a mão branca, a cor associada com pureza e limpeza agora está envolvida pela outra mão, escura e grande. Neste momento o menino compreende qual a verdadeira natureza de sua ida ao cinema com a mãe, e compreende que esta só fez usá-lo como álibi. Esse aperto de mão transforma a imagem da mulher, para o menino,

de mãe (pura e devota à família) à prostituta (suja e promíscua); a brancura sucumbe à escuridão da mão do homem estranho. A partir deste momento, a narrativa novamente chama atenção para o efeito provocado pela descoberta no menino. O chocolate que come torna-se uma massa amarga na boca; ele ouve um diálogo delicado, em voz baixa, da mãe e seu amante em meio aos tiros e barulho do filme. O cheiro do perfume da mãe, que antes parecia doce, agora é enjoativo; a felicidade da mãe contrasta com sua infelicidade.

O menino não pode mais olhar a mãe com os mesmos olhos de antes. A súbita vontade sentida pelo menino de “pular no pescoço” do homem desaparece completamente quando, ao levantar de seu assento, o homem encosta levemente sua perna no joelho do menino: “Aquele contato foi como a ponta de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e prendeu a cabeça contra o peito.” E a profunda tristeza do menino contrasta agora com a alegria demonstrada pela mãe, que “sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante.”

O jogo de duplos, presente em toda a narrativa, aparece com força neste momento, enfatizando as posições antagônicas que os personagens assumiram na narrativa. O momento de felicidade da mãe é o de tristeza e decepção para o menino; o chocolate, sempre doce, torna-se amargo e viscoso; o barulho do filme contrasta com o sussurrar do casal, o leve toque da perna do homem em sua perna faz com que o menino perca toda coragem de confrontá-lo. E é quando novamente sozinho com a mãe que a repulsa sentida pelo menino contrasta de maneira extrema com o que sentia

no início da narrativa. Se antes achava “tão bom andar de mãos dadas com a mãe”, agora o contato da mão antes imaculada faz com que sinta vontade de “cravar as unhas naquela carne”. Ele agora sente asco pela mão que antes segurava, pois agora a mão da mãe não é mais branca porque foi maculada pela mão morena do homem: “Limçou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.”

Na volta para casa a mãe “falou sem parar, comentando excitada o enredo do filme”, enquanto o menino respondia “por monossílabos”. E quando passam em frente à casa de Julio vêem a “sombra disforme” de Dona Margarida através da janela, contrastando com a beleza da mãe. Ao chegar em casa, o menino busca pelo pai. Quer contar o que presenciou no cinema, mas desiste e abraça-o apertadamente.

A duplicidade de elementos, portanto, é uma constante, tanto em relação à estrutura quanto à caracterização das personagens. A figura de Dona Margarida, em primeiro lugar, oferece contraponto à figura da mãe do menino, o que pode lembrar ao leitor os estereótipos femininos. A beleza física, sexualmente atraente, apesar de objeto de desejo masculino, não condiz com a figura materna que este mesmo masculino constrói. Assim, a narrativa sugere que beleza e virtude são incompatíveis, na medida em que uma mulher que provoca desejo sexual não demonstra ser confiável para exercer o papel de mãe e educar os filhos. Como afirmam GUBER e GILBERT (1984), o anjo do lar esconde o monstro dentro de si. A afirmação do narrador ao final do texto de que o rosto do pai era “feio e bom” só confirma a idéia de que a beleza física é incompatível com a verdadeira bondade.

Desde o início da narrativa o menino tem consciência de que a mãe representa, para ele, o ideal de feminilidade. Ao confrontar-se com o fato de que a mãe o levou ao cinema como álibi para encontrar-se com o amante, o menino tem que se confrontar com a idéia de que a mãe não é só mãe, ou seja, ela também é uma mulher desejante. A presença do homem estranho e sua aceitação pela mãe têm conseqüências importantes: a primeira delas é a tomada de consciência de que aquela que ele via somente como mãe subitamente torna-se um ser que manifesta desejo sexual fora do casamento, o que contraria o que o menino havia previamente aprendido a respeito do papel social da mãe. A segunda é a ruptura com a imagem idealizada da maternidade, o que acaba funcionando como um rito de passagem que vai marcar o desligamento do menino da figura materna e sua entrada no mundo da masculinidade, fazendo com que passe a enxergar definitivamente as mulheres como alteridade.

Ao chegar em casa é que o rito vai completar-se, pois o desprezo do menino pela mãe ficará ainda mais evidente; desprezo pela mãe e solidariedade pelo pai, que é enfatizada pela demonstração de afeto do pai pela mulher. A descrição do pai feita pelo narrador “feio e bom” implicitamente sugere ao leitor que a mãe é bela e má. O comentário do narrador também encerra a ambigüidade constante no texto; diz ele que tudo acontecera como nas outras noites, mas naquela noite a relação do menino com a mãe mudou para sempre. “Entendi tudo”, afirma o menino ante a pergunta do pai. O menino, após desligar-se da mãe, agora está pronto para fazer parte da esfera masculina, o abraço no pai vai selar sua solidariedade para com ele. A visão do feminino comumente associado à ambigüidade, em oposição à racionalidade

masculina, está aqui representada pela impossibilidade do menino compreender a atitude da mãe, já que não há estereótipo feminino que represente o meio termo entre a figura da mãe dedicada e da mulher sexualmente ativa.

Há de se analisar, desta forma, cada personagem isoladamente para que se compreenda como a construção da narrativa consegue quebrar a expectativa do leitor (e do menino) em relação à figura da mãe, subvertendo assim a forma estereotipada como a enxergamos. A posição da mulher na narrativa é ambígua, na medida em que ela não abdica do papel de mãe, mas ao mesmo tempo expressa desejo sexual, assumindo a posição “masculina” de busca de satisfação do desejo. Apesar de o texto possibilitar ao leitor posicionar-se de maneira independente em relação ao menino, sua decepção é bastante relevante para influenciar o leitor a ver a mulher de forma negativa.

Em conseqüência, lembremos da importância do foco narrativo para a construção do significado do texto. Qual seria a implicação se a onisciência do narrador não estivesse seletivamente centrada no menino e também pudesse informar ao leitor sobre os sentimentos da mãe? É de se perguntar, do mesmo modo, por que a narrativa é tão desfavorável à mulher? O fato do narrador centrar a onisciência no menino e passar-lhe a palavra, mesmo que indiretamente, faz com que o ponto de vista seja predominantemente o do menino, possibilitando uma identificação do leitor com essa personagem, já que o leitor pode se colocar na posição do menino por já ter vivenciado o processo de tornar-se adulto pelo qual o menino passa. O uso do discurso indireto livre propicia ao leitor conhecer o menino em sua subjetividade, o que faz

com que sinta empatia pela sua figura. (BAKHTIN, 1997, p. 191) De modo similar, o uso dessa técnica narrativa apresenta a voz do menino mediada pela voz do narrador, alguém distanciado criticamente da ação, e, portanto, isento de opinião. Assim, o leitor tende a tomar a visão negativa que o menino tem sobre a mãe no fim na narrativa como sendo embasada pelo narrador, e conseqüentemente, entende a narrativa como uma crítica ao comportamento feminino desviante dos estereótipos previamente determinados. A escolha desta forma narrativa propicia, portanto, além da identificação do leitor com a figura do menino, a idéia de legitimação dos sentimentos e opiniões desta personagem pela voz narrativa, pois como salienta BAKHTIN (1997, p. 189), o uso do discurso indireto livre apresenta a enunciação da personagem mediada pela voz do narrador como se tratassem de fatos e não de pensamentos ou idéias subjetivas.

O leitor não conhece a figura da mãe da mesma maneira que conhece a figura do menino; para construí-la temos que fazer uso de uma série de estratégias interpretativas que vão levar em conta o repertório desse leitor e o conjunto de convenções de seu momento histórico, o chamado horizonte de expectativa. O fato de conhecermos o menino internamente é decisivo para o que o leitor se identifique com ele e partilhe de sua decepção e revolta em relação à mãe; contudo, há de se pensar o quanto diferente seria o conto caso o narrador se posicionasse de maneira a expor ao leitor a consciência da mãe também. Da forma como é narrado, o texto transforma a personagem da mãe em alguém que transgride regras sociais e morais.

O comportamento da mãe quebra a expectativa do leitor. O menino, pelo contrário, demonstra que aprendeu no que consiste o comportamento considerado socialmente aceitável de um homem. Sabe que deve colocar-se na posição de cavalheiro, protetor da mãe, pois já compreende que não é considerado aceitável que uma mulher respeitável ande na rua desacompanhada às 8 da noite para ir ao cinema. Também compreende que o universo masculino é feito da constante necessidade de reafirmação da masculinidade, seja pela linguagem (quer contar uma anedota “suja” para a mãe), ou pela demonstração de superioridade pela exibição da beleza da mãe aos colegas, pois o menino já compreende que a beleza de uma mulher tem valor social elevado na sociedade. Da mesma forma, o sentimentalismo não é parte do universo masculino: “Se for fita de amor, não quero!”.

Finalmente, é preciso considerar a figura do pai como contraponto à da mãe. O leitor é informado acerca da idade da mãe, cerca de 30 anos; uma mulher jovem e bonita cujo filho deve ter em torno de 10 anos de idade. Enquanto a imagem que temos da mãe é de uma personagem centrada na aparência física, imagem essa que nos é mostrada desde o primeiro parágrafo, sabemos que o pai é um doutor, um homem mais velho, “Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.” Essa informação, fornecida ao leitor ao final da narrativa, faz com que a aparente respeitabilidade do pai contraste com a dissimulação da mãe ao comentar sobre o filme, “nem eu entendi direito, uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia...” Dizer que não entendeu o filme é conveniente para a mulher pois ela pode usar o fato de ser mulher como desculpa para a não compreensão de tais assuntos, pois

guerra, espionagem e máfia certamente não fazem parte do universo feminino. Já o pai está em casa, “sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites.” Notemos que o narrador mais uma vez permite que a voz do menino se sobreponha à sua, mudando o tom da frase de informativo para emocional. O diálogo que se segue, rotineiro, contrasta com o desespero do menino ao constatar que também a rotina familiar é uma construção, o que pode explicar a simpatia sentida pelo leitor pela personagem do menino.

Pode-se concluir que no conto “O menino” a construção da narrativa possibilita ao leitor desconstruir a imagem da mãe idealizada pelo filho, assim como estabelecer relações entre a figura da mãe e os estereótipos de feminilidade discutidos nos capítulos anteriores. Contada pela perspectiva do menino, a narrativa oferece um ponto de vista limitado para o leitor, mas que, no entanto, pode ser questionado por se tratar de uma personagem que ainda está aprendendo os papéis sociais dos gêneros, característica que é partilhada com o próximo conto a ser analisado, chamado “O jardim selvagem”.

Partindo-se da idéia de Elaine Showalter de que o discurso feminino é duplo, pertencendo em parte à esfera dita universal, isto é, masculina, e à esfera exclusiva do feminino, há de se ter claro que o discurso feminino é um discurso de dupla voz, que incorpora heranças sociais, literárias e culturais do grupo dominante e do dominado. Este confronto entre dominante e dominado, masculino e feminino aparece no conto “O jardim selvagem” já na primeira frase: “Daniela é como um jardim selvagem.” Quem afirma isto é Ed, recém casado com Daniela. Esta afirmação é confirmada por

Pombinha, sua irmã, e tia da narradora do conto, uma menina de não mais de quinze anos chamada Ducha. As duas, tia e sobrinha, vivem em uma fazenda com a empregada Conceição. Todos são surpreendidos quando Ed anuncia seu casamento às pressas com Daniela, mulher desconhecida por todos da família. Desde o casamento até o misterioso suicídio de Ed, o fascínio, curiosidade e desconfiança que a figura de Daniela provocam em Ducha são permeados pela idéia da transgressão e medo. A figura sedutora e misteriosa de Daniela, mulher que nunca exhibe uma das mãos, escondendo-a sempre com uma luva, é indubitavelmente associada a uma série de imagens femininamente marcadas, como a tentação, a natureza selvagem e inexplorada, ou seja, o próprio espaço selvagem.

Enquanto “O menino” tem estrutura linear e enredo bem determinado, “O jardim selvagem” tem uma estruturação mais caótica. O conto trata de como uma pré-adolescente, Ducha, a narradora, é apresentada aos modelos de feminilidade existentes. Pode-se dizer que ambos os contos tratam da entrada de crianças no mundo adulto, mas enquanto “O menino” tem um ritual de reconhecimento da esfera masculina que se dá por um enredo muito mais linear, aqui não se consegue determinar com clareza o que foi comunicado a Ducha, e a quais conclusões ela chegou.

Tomando como essencial a afirmação no início do conto de que Daniela é como um jardim selvagem, isso significa dizer que ela se apresenta como alguém ambíguo, tanto para as personagens do texto quanto para o leitor. Isso se confirma na narrativa pela forma misteriosa com que Daniela entrou na vida de Ed, pelo desconhecimento da família sobre sua pessoa e pela desconfiança com que é recebida,

principalmente por Pombinha, irmã e mãe de criação de Ed. “Que moça será essa?”, diz ela, em um dado momento, à sua sobrinha, que imediatamente pensa: “Lembrei-me então do que ele dissera. Daniela é como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.”

A tia não entendia “desses” jardins, mas talvez entendesse de outros jardins. Afinal, o que é um jardim selvagem? O adjetivo selvagem segundo o dicionário Aurélio, quer dizer, entre outras coisas, local desabitado, deserto, ermo, bravo, bravio, feroz, que ainda não foi amansado, domesticado, ou que é difícil de o ser, sem civilização, primitivo, bárbaro, grosseiro, rude, bruto, arisco, intratável, inconversável. Um jardim é, também segundo o mesmo dicionário, um terreno, em geral com alamedas, onde se cultivam plantas ornamentais, úteis, ou não, para o estudo.

Se confrontarmos as duas definições, percebemos que selvagem não é exatamente o adjetivo ideal para se descrever um jardim, já que um jardim ornamental é aquele que foi modificado pela mão do homem, e plantas estão lá por serem, segundo a definição, belas ou úteis para estudo. Um jardim é um pedaço da natureza delimitado em determinado espaço físico e alguém ou alguma coisa “selvagem” é justamente algo que não se deixa aprisionar. Fosse Daniela descrita como “uma floresta selvagem” até seria mais coerente do que um jardim selvagem. A descrição de Daniela consegue, assim, conter a problemática essencial da condição feminina, que é justamente a de ser e não ser ao mesmo tempo, a ambigüidade de que já falamos no conto “O menino”. Idealmente mulheres são jardins, ornam, embelezam, e servem ao

homem como objeto de contemplação; entretanto, algumas são selvagens, não se deixam aprisionar facilmente. Importante observar, porém, que selvagem é o adjetivo e jardim o substantivo, ou seja, mulheres serão sempre jardins, alguns mais outros menos selvagens.

A antagonista de Daniela na narrativa é a irmã de Ed, Pombinha. Também segundo o dicionário Aurélio, o substantivo pomba designa, além do pássaro, as partes pudendas da mulher, também chamadas de “pombinha”. Há também a expressão “pomba sem fel”, usada, às vezes de maneira irônica, para denominar uma pessoa ingênua e sem maldade. É interessante observar a ambigüidade do termo, levando em consideração que a pomba é a ave usada para simbolizar a paz (a imagem da pomba branca é recorrente), mas é também usada para fazer referência aos órgãos sexuais da mulher. O fato da narradora (vista como fonte confiável pelo leitor) fazer referência à tia usando adjetivos negativos como sovina, que nunca sonhava nada que prestasse é um indicador da predisposição da narradora em recusar este modelo de feminilidade, além de mostrar ao leitor que há um lado obscuro na personalidade da tia.

Pode-se dizer, a partir destas afirmações, que ambas as personagens (Daniela e Pombinha) apresentam o elemento ambíguo que as caracteriza como mulheres. Diferentemente do texto anterior, onde a ambigüidade é vista pelos olhos de um referencial masculino, aqui o que temos é um espaço predominantemente feminino, portanto a estereotipização, que é determinada a partir do referencial masculino externo acaba se diluindo e tendo suas fronteiras muito mais difusas e imprecisas. O

que as mulheres pensam sobre si mesmas é determinado pelo patriarcado, mas em um universo dominado pela feminilidade os pares binários tornam-se mais difusos.

A ausência de homens na narrativa faz com que seu enredo seja muito mais problemático de se delinear com clareza. Enquanto em “O menino” o enredo é claro e o tempo cronológico é seqüencial, em “O jardim selvagem” isso não acontece. Poderíamos especular que a estrutura mais caótica de “O jardim selvagem” se deve ao fato de este ser narrado em primeira pessoa; entretanto, o narrador de “O menino” está tão centrado na consciência desse personagem que possivelmente o conto não seria muito diferente se contado em primeira pessoa. Há de se prestar atenção e analisar com mais profundidade essa diferença de perspectiva de narração; por que em “O menino” há um narrador em terceira pessoa e em “O jardim selvagem” a narração é em primeira, considerando-se que o primeiro conto é muito mais incisivo e duro na representação da mulher? O primeiro conto é, em uma primeira leitura, muito mais problemático se lido de uma perspectiva feminista por retratar a mulher como um ser detestável e digno de condenação. Ora, a mãe do menino comete adultério, enquanto que em “O jardim selvagem” há um possível assassinato; possível, porque há apenas uma leve sugestão do que possa ter ocorrido. Assassinato certamente é muito pior e mais condenável do que o adultério; entretanto em nenhum dos contos há confirmação dos atos.

Para poder situar-se como mulher, Ducha busca por modelos de feminilidade. Entretanto, o único modelo que se faz claro para ela é o de Pombinha, pois a figura de Daniela aparece para a menina sempre de forma indireta, mediada pelas opiniões de

Ed, Pombinha e a empregada. Na tentativa de compreender em que consiste o “jardim selvagem”, isto é, Daniela, a narradora acaba possibilitando ao leitor construir uma figura extremamente ambígua, ora retratada como alguém encantador (pelo discurso de Pombinha após conhecer a nova cunhada), ora como alguém dado à acessos de raiva (“Quando fica brava...A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor”, diz a cozinheira.). Importante destacar que a opinião das personagens a respeito de Daniela é sempre narrada na forma de discurso direto, de modo que o leitor tem acesso irrestrito às informações que chegam à narradora, possibilitando-lhe construir a figura de Daniela paralelamente à narradora, e não juntamente com esta. Assim, enquanto Pombinha é prontamente associada ao estereótipo do anjo do lar, da mulher cujo lado maternal se sobressai, o texto permite que o leitor faça uso de sua imaginação para compreender Daniela, assim como também a narradora o faz.

Ducha está posicionada, na narrativa, no que podemos denominar de entre-lugar feminino, pois precisa de modelos de feminilidade para poder definir seu próprio papel. Ainda não é uma mulher, mas já despertou para a sexualidade, dado o misterioso fascínio que a palavra “jardim selvagem” exerce nela. Até então, Pombinha apresentava-se como o único modelo para Ducha, mas desde o início da narrativa é possível notar que a menina não se sente inclinada a segui-lo, dada a aversão que sente por certos comportamentos da tia ( “A caixa de doces já devia estar enfurnada em alguma gaveta. Sovina, sovina.”) No entanto, a tia é a referência mais direta para a menina, pois é por ela que a narradora tem acesso também à figura de Ed.

Pombinha narra à Ducha o episódio em que entrou no quarto do irmão, ainda menino, e o viu sentado na cama com medo do escuro. Apesar de tentar demonstrar coragem, o menino estava amedrontado: “Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.” Por que, na opinião de Pombinha, o medo que Ed sentia do escuro é o mesmo medo que sente em relação a Daniela? Novamente buscando auxílio na definição do adjetivo no dicionário Aurélio, vemos que a palavra “escuro” denomina, entre outras coisas, algo sombrio, tenebroso, pouco claro, suspeito, ininteligível, difícil. Serve também para caracterizar “um local oculto, recôndito, de sombra”. O olhar de medo de Ed quando fala de Daniela à Pombinha é o mesmo olhar que ele tinha quando criança e estava com medo do escuro – Daniela representa para ele o desconhecido, mas pergunta-se o leitor: qual o laço que une Ed e Daniela, a ponto de este, apesar de temê-la, ainda querer casar com ela?

Para Ducha, as especulações da tia a respeito da relação entre Daniela e Ed ainda não podem ser tomadas seriamente. “De resto, tia Pombinha tinha mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais *pressentimentos*.” É pertinente comentar o que diz Pierre BOURDIEU (2003, p. 42) a respeito dos mecanismos da dominação:

Forma peculiar da lucidez especial dos dominados, o que chamamos de “intuição feminina” é, em nosso universo mesmo, inseparável da submissão objetiva e subjetiva que estimula, ou obriga, à atenção, e às atenções, à observação e à vigilância necessária para prever os desejos ou pressentir os desacordos. (...) As próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas.

Na tentativa de demonstrar alguma superioridade ou vantagem sobre o grupo dominante, as mulheres que sofrem a dominação mais diretamente desenvolvem essa forma aguda de percepção da realidade, como também observou a própria Lygia Fagundes Telles. Entretanto, ao desenvolver tal habilidade, as mulheres corroboram a visão masculina dominante, que as associa ao lado negativo da feminilidade, já que tudo que não pode ser racionalmente explicado é negativamente relegado e comumente associado ao feminino. Os pressentimentos sentidos pela tia apenas servem para demonstrar que ela, ao assumir seu papel maternal, também sofre muito mais diretamente do que Daniela, as formas de violência simbólica do patriarcado.

Ducha então se lembra da afirmação do início, “Daniela é como um jardim selvagem”, logo após a lembrança dos pressentimentos de Pombinha. Apesar de aparentemente em lados opostos, é importante destacar que ambas estão, ambigualmente, colocadas lado a lado, justamente por ambas serem mulheres. Enquanto Pombinha tem as mãos secas, característica de alguém ou descuidada com a aparência física ou que realiza tarefas domésticas, Daniela é caracterizada pela oposto: bonita, bem vestida, apesar de não tão jovem. Usava os melhores vestidos, ia aos melhores costureiros, usava perfume francês, tocava piano, tomava banho nua. E usava sempre uma luva na mão direita. Esse retrato da mulher é suficiente para aumentar a sensação de estranhamento sentida por Ducha a respeito de Daniela.

Enquanto Daniela é vista como estranha, esquisita, Ed é retratado por Pombinha como um marido exemplar, uma “pérola de menino”; importante lembrar que essa é a visão de Pombinha sobre Ed, pois Ducha nada sabe sobre ele.

Curiosamente, após encontrá-la pessoalmente, a opinião da tia a respeito da futura cunhada muda completamente. Chama-a de encantadora, bela, elegante, encanto de moça, natural, simples, bem cuidada, carinhosa; enfim, Daniela cativa Pombinha. Isso serve para confundir ainda mais Ducha e contribuir para que o leitor tenha uma visão ambígua da figura de Daniela, já que a narradora recebe a imagem de Daniela pelas outras personagens do texto, o que nos permite apenas especular acerca da personalidade da mulher. Entretanto, o fato da personagem não aparecer diretamente na narrativa cumpre o propósito de fazer com que sua figura torne-se idealizada.

Da mesma forma que Daniela, a figura do único homem da narrativa chega ao leitor de forma mediada. O episódio da infância de Ed, narrado por Pombinha, é a única imagem que o leitor dispõe dele, a de um menino assustado, sentado na cama por causa do escuro, “querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.” O pai não deixava que o menino dormisse com luz acesa, dizendo que Pombinha “poderia estragá-lo com muito mimo.” Certamente o termo “estragar” está aqui empregado como sinônimo de uma possível perda da masculinidade pelo garoto, já que sentir medo, exteriorizar fragilidade, não é uma característica socialmente aceitável para um homem. Assim, o menino sabe que não deve confessar o medo que sente, pois ao confessá-lo, estará assumindo a existência de um lado frágil de sua personalidade, lado esse que, relacionado ao feminino, deve ser suprimido o mais rápido possível.

Assim, quando Pombinha diz que o olhar de Ed ao anunciar seu casamento com Daniela é o mesmo de quando estava com medo e não queria confessar, acaba

infantilizando para Duchá a figura de Ed, o único modelo masculino presente na narrativa e, como consequência, a figura de Daniela parecerá, aos olhos da menina, ainda mais fascinante. Daniela é como o escuro para Ed, ela o atrai, mas ele não deixa de temê-la. O leitor pergunta-se, mas se sente medo da futura mulher, porque Ed se casa? A impossibilidade de responder a tais perguntas, visto que a narrativa é em primeira pessoa, é essencial para que a atmosfera do conto seja de dúvida, o que acaba aumentando o grau de desconfiabilidade do ponto de vista da narradora. Sua fixação pela figura de Daniela é visível; “Tia Pombinha ficou falando algum tempo sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E não tirava a luva da mão direita.”

Novamente fica clara a idéia de que nada sabemos de concreto das personagens Daniela e Ed. A figura de Ed é construída a partir dos pontos de vista de personagens que não questionam nem desafiam as estruturas patriarcais, como Pombinha, que tem uma relação maternal com o irmão, e a cozinheira de Ed, que é quem narra o episódio da morte do cachorro; “Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele – começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. – Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo!”

Enquanto Ed estava na cidade, Daniela deu um tiro em um cachorro da fazenda; sua justificativa é de que o animal estava sofrendo, e “que a morte para ele seria um descanso.” Segundo a cozinheira, Daniela estava sempre junto com o cachorro, “quando ele ainda estava bom, ia tão alegrinho tomar banho com ela na cascata... Só

faltava falar aquele cachorro.” O tiro no cachorro é dado com a mão enluvada, a mão que ninguém nunca viu; uma metáfora para o lado de sua personalidade que ninguém também nunca viu. O que impressiona, nesse episódio narrado pela empregada, é a frieza de Daniela, pois para a empregada ela não parece ter hesitado em matar um animal de que gostava. Ela decide pedir demissão do emprego por conta da estranheza que Daniela lhe causa. A justificativa dada pela patroa, “a doença sem remédio era o desafino, o melhor é acabar com o instrumento para não tocar mais desafinado”, não convence a cozinheira, pois esta já construiu a figura de Daniela como alguém que esconde um lado da personalidade. De qualquer forma, a figura de Daniela já está suficientemente delineada para o leitor. O descaso com a vida, os supostos ataques de fúria, e a docilidade com que trata a todos mostram que a personagem é, na visão dos outros personagens, profundamente ambígua.

Dois meses depois deste episódio, Ed desenvolve uma úlcera. Daniela aparece como esposa dedicada na descrição de Pombinha, mas esta não pode deixar de se preocupar também, pois “o menino estava doente.” A notícia do suicídio do tio, entretanto, surpreende Ducha menos do que a doença em si: “Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro, assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levava quando me disseram que ele estava doente, fora um susto maior ainda.” E quando Conceição pergunta se ela também achava que o suicídio havia sido por causa da doença, Ducha concorda: “Acho – concordei, enquanto esperava que caísse outra batata da frigideira. Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva preta, como não podia deixar de ser.”

Pergunta-se o leitor, reagindo à afirmação de Ducha de que o tio se matara por causa da úlcera: por que então o suicídio a surpreendeu menos do que a notícia da doença? Sua resposta afirmativa não convence o leitor de que ela acredita no suicídio, principalmente se considerarmos que a história da morte do cachorro a impressionou tanto. Ducha especula sobre um possível assassinato do tio porque a figura ambígua que construiu de Daniela seria capaz de matar, supostamente com a mesma justificativa que deu para a morte do cão: “A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento para não tocar mais desafinado.” Teria sido, então, um pressentimento de Ducha a respeito do que houve, um mesmo tipo de pressentimento que sua tia teve a respeito do casamento? Não há como afirmar com certeza; entretanto, se considerarmos que a narradora, uma menina sem experiência de vida, construiu a figura de Daniela para que esta servisse de contrapeso à figura maternal de sua tia, podemos igualmente concluir que esta figura arquetípica será recusada pelo simples fato de não existir concretamente, fazendo com que Ducha não tenha outra escolha a não ser aceitar a figura de tia Pombinha como modelo de feminilidade e passe a agir de maneira semelhante a ela. Assim, a desconfiança da menina seria nada menos do que um pressentimento, tal qual os que sua tia tem.

O último pensamento da narradora é para Daniela; mais uma vez Ducha faz uma imagem mental da mulher que a fascina tanto; vestida de preto, com a luva combinando com o vestido. Da forma como é imaginada, Daniela assemelha-se a uma viúva negra; entretanto, essa imagem é apenas a projeção do que Ducha imagina a respeito de Daniela, uma mulher preocupada com a aparência física. Entretanto, o fato

de o texto ser narrado em primeira pessoa por uma menina ingênua que está entrando na puberdade permite ao leitor questionar a forma como as personagens são construídas, o que também torna a narrativa como um todo muito mais passível de outros questionamentos. Isso ocorre principalmente pela falta de confiabilidade na narradora; no conto previamente analisado, ao contrário, a consciência do menino é autenticada pela voz do narrador onisciente.

Para se compreender a narrativa de “O jardim selvagem” é preciso, em primeiro lugar, que se compreenda a personagem narradora. A entrada na adolescência faz com que ela procure modelos de feminilidade que a ajudem a definir-se como mulher. O texto não menciona os pais da adolescente, fazendo com que o leitor suponha que estão ausentes na criação da filha. Assim, o único modelo que se apresenta para ela é o de Pombinha, maternal e dedicada ao lar e à família. Percebe-se que a menina não se identifica imediatamente com esse modelo, pela forma impaciente e sem respeito como fala da tia. A chegada de Daniela provoca alvoroço tanto na tia quanto na sobrinha; entretanto, Ducha não tem contato direto com a mulher, o que faz com que a menina construa uma personagem ficcional baseada nas informações que lhe chegam a seu respeito.

Foi preciso criar esse modelo oposto ao da tia para que a menina pudesse aceitar o modelo de feminilidade convencional. Apesar de haver poucas pistas textuais, a desconfiança final de que Daniela pudesse ter assassinado o tio, um pressentimento, igual aos que a tia possuía, pode ser interpretado como um indicativo de que a menina poderá escolher voltar-se para o modelo que se mostra mais seguro.

Justamente por ser ambígua demais, a figura de Daniela não pode oferecer-se como modelo, porque para que isso acontecesse seria necessário que houvesse a possibilidade de se construir um papel social que fosse um meio termo entre o anjo e o monstro.

A Daniela construída pela narradora serve assim de contraponto à figura da tia Pombinha; e para que a personagem possa adequar-se ao estereótipo de mulher pecadora ela deve ter cometido o assassinato do marido. A estereotipização não ocorre apenas porque um crime foi cometido, mas simplesmente porque Daniela, ao tomar tal atitude passa a ser um sujeito que exprime e realiza suas vontades, colocando-se em uma posição contrária à feminilidade ideal, onde as mulheres são apenas objetos contemplados pelo olhar masculino. Na medida em que não aceita se submeter, a mulher está automaticamente ferindo este princípio, o que a exclui, mas não a livra dos efeitos dos mecanismos de dominação.

A tentativa de posicionar Daniela antagonicamente à posição da tia também acaba evidenciando a forma errônea como a menina, e também o leitor, enxergam a figura de Ed. Seguindo a linha de pensamento acima, os mesmos princípios rígidos que servem para delimitar o feminino também são aplicáveis ao masculino; por conseqüência, não há como tomar Ed como uma figura masculina de força na narrativa porque a forma como este é retratado enfatiza muito mais suas características não-masculinas, como a fragilidade e a submissão. Diz a cozinheira: “Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem

virou a mesa foi ela.” Este trecho evidencia a inversão dos papéis tradicionais; a submissão e a aceitação vêm da figura masculina, o que acaba por descaracterizar o tio como um modelo masculino consistente. Seu desaparecimento é a consequência do choque com a figura ambígua de Daniela, pois o seu não aceitar submeter-se implica na necessidade de fazer desaparecer a figura masculina, já que ambos não podem dominar.

Interessante observar que, na medida em que vai perdendo o *status* de dominador, a figura de Ed vai perdendo também as características viris que o leitor de antemão poderia lhe atribuir. Essa perda gradativa de *status* faz com que sua morte seja, para a narradora, a morte do cachorro em maior escala. Ao dizer que a doença do tio a surpreendeu mais do que sua morte, ela está implicitamente afirmando que aquele final já era esperado, justamente porque conhecia o fim que o cachorro teve ao ficar doente. Considerando isso, é coerente afirmar que, mesmo que não tenha tomado a arma e efetivamente apertado o gatilho contra o marido, Daniela assassinou Ed, pois só com sua morte ela poderia tomar seu lugar. A narrativa de Ducha é coerente, nesse sentido, pois a menina sabe que um homem que não consegue dominar acaba invariavelmente dominado, ridicularizado, merecendo ter o mesmo fim do que um cachorro. Conseqüentemente, pode-se afirmar que Ducha está colocando em prática os princípios de subordinação aprendidos desde cedo: os princípios e as formas de relação entre os gêneros são previamente demarcados, cabendo a cada um determinado papel que não pode ser desrespeitado. A busca da narradora por uma identidade feminina

encerra-se, portanto, quando compreende isto – ela interioriza e aceita as normas enunciadas pelo discurso patriarcal.

Considerados todos estes aspectos, pode-se concluir que ambas as personagens, o menino e Ducha, passam por um rito de passagem ao saírem da infância, e somente a partir de então poderão compreender as formas como as relações de gênero são organizadas. A diferença essencial está no fato de que enquanto para o menino é relativamente fácil encontrar o caminho pelo qual seguir, o abraço que dá no pai sela sua entrada no universo da masculinidade, para a menina, a busca por um modelo de feminilidade se dá de forma muito mais tortuosa e irregular. O texto mostra com clareza que o menino coloca-se ao lado do masculino dominante, assumindo todas suas características; entretanto, o caminho tomado pela menina é aberto à interpretação por parte do leitor.

## 5 MARIA CAMILA, HELGA E A MULHER DO MOÇO DO SAXOFONE

As transformações. Eis que a trama, tão evidente na estrutura, vai enveredando por um outro caminho e as coisas começam a ficar incertas. Duvidosas.

Lygia Fagundes Telles<sup>5</sup>

Se no conto “O jardim selvagem” o jardim era usado para caracterizar uma personagem, no conto “Um chá bem forte e três xícaras”, o jardim é o espaço físico onde a ação se passa. De forma semelhante ao que acontece no conto anterior, neste não há ação objetiva, pois toda a narrativa está concentrada nos momentos anteriores à chegada de uma moça desconhecida à casa de Maria Camila para um chá no fim de tarde. São nestes rápidos momentos, sentindo-se angustiada e desesperada que, entretanto, a personagem consegue vislumbrar uma nova possibilidade de existência em vista da situação que se apresenta.

Uma série de imagens femininamente marcadas são identificáveis pelo leitor desde o primeiro parágrafo do conto, como borboletas e rosas, o pregar de um botão, a música, o olhar-se no espelho. A ausência no enredo de uma personagem masculina, que só é mencionada umas poucas vezes, não faz com que o elemento masculino esteja ausente, pelo contrário; é pelo jogo de imagens e palavras que a narrativa vai tecendo a forma como se dão as relações entre homens e mulheres a partir do amadurecimento de uma mulher.

---

5 TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Apesar de ser o mais introspectivo dentre os contos aqui analisados, este possui um narrador em terceira pessoa, cujo foco está concentrado na personagem Maria Camila, mulher de meia idade que conversa com a empregada enquanto aguarda a chegada de uma moça, estagiária de seu marido, que virá para tomar chá. O conto inicia-se com a descrição da cena observada pela mulher:

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.

A imagem da borboleta “desenrolando sua tromba” para, “num movimento de seta”, afundá-la no “âmago da flor” deixa para o leitor uma idéia sutil, mas sugestiva, de associação com o ato sexual. Já estão definidos, neste início de conto, os elementos que constituirão a narrativa: a borboleta, as rosas, a coloração rosada do céu. Todo o significado do texto residirá na interpretação destes elementos, pois nada aqui é dito explicitamente. Desta forma, o conto consegue tratar de um tema delicado como o envelhecimento de uma mulher e sua possível rejeição pelo marido, de maneira camuflada e quase imperceptível para um leitor que não esteja atento às possíveis camadas de leitura oferecidas pelo texto.

A borboleta representa o masculino, pela associação tromba/pênis, pelo papel ativo que representa no ato de sugar o néctar da flor. A borboleta goza de liberdade para movimentar-se e escolher a flor que mais a atrai; contrastando com a posição da rosa, que fica parada, fixada ao chão, não tendo como impedir a aproximação da borboleta que lhe sugará o néctar, também uma metáfora para os fluidos expelidos pela

mulher durante o ato sexual. A passividade com que a rosa recebe a borboleta é a mesma das mulheres no que diz respeito às relações entre gêneros, pois às mulheres cabe o papel passivo de ser observada, escolhida e penetrada. A borboleta suga o néctar da rosa com tanta avidez que faz com que a mulher se questione, “Haverá tanto suco assim?”. A empregada observa que a rosa recém aberta já está murchando, provavelmente por conta da avidez da borboleta.

A mulher observa a borboleta sugando o néctar de uma rosa de seu jardim, e conclui que esta “deve ser uma borboleta jovem” pela avidez com que suga o néctar da flor. A empregada observa que apesar de a rosa ter desabrochado no dia anterior, já estava murchando. Neste momento há uma quebra no diálogo para que o narrador apresente o local onde a narrativa acontece. Maria Camila encontra-se em uma cadeira “entre os dois canteiros do jardim”; sabemos que é fim de tarde, pois apesar de o céu ainda estar azul, “as nuvens iam tomando uma coloração rosada”. A mulher e a empregada conversam sobre um botão que se desprende de uma peça de roupa. “Pegue outro (botão) na minha caixa. Mas agora não! – pediu ela ao ver que a empregada já se dispunha a voltar para o interior da casa.”, o que indica ao leitor que Maria Camila não quer ficar só neste momento. Maria Camila observa que, conforme a idade avança, as pessoas vão ficando mais claras, enquanto as rosas vermelhas vão ficando cada vez mais escuras à medida que envelhecem e ao mesmo tempo em que faz essa observação o narrador informa ao leitor o estado de nervosismo em que a personagem se encontra, pois “suas mãos tremiam”. A rosa vermelha, apesar de quase murcha, está feliz, segundo Maria Camila, por ter sido escolhida pela borboleta:

- Há de se ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida.
- Mas desse jeito ela vai morrer mais depressa.
- É melhor deixar.

A imagem da rosa murchando significa duas coisas diferentes para as duas mulheres. Para Maria Camila, a felicidade por ter sido escolhida pela borboleta e para a empregada, a consequência nefasta dessa escolha para a flor, que terá vida mais curta por conta da avidez da borboleta. O uso da voz passiva na fala de Maria Camila revela a impossibilidade da rosa de colocar-se na posição de sujeito, ou mesmo de escolher atrair a borboleta ou não. É bela, porém encontra-se em uma posição completamente subordinada e passiva. A beleza da flor, ao invés de colocar-se como característica positiva, tem como consequência a sua morte. A frase “é melhor deixar” mostra ao leitor que, na opinião de Maria Camila, não adianta que se interfira no processo porque aquele é invariavelmente o destino das rosas vermelhas e das mulheres: atrair borboletas/homens, terem seu néctar sugado, e murcharem.

O diálogo prossegue e o leitor descobre que Maria Camila está aguardando a visita (“estou esperando a menina”) de uma moça que virá para um chá às cinco da tarde. A empregada questiona a mulher, quer saber se conhece a idade da visita:

- Quantos anos ela tem?
- Uns dezoito.
- Mas então não é menina!

Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.

O narrador descreve o olhar da personagem como sendo de perplexidade, mas com o quê? Por não conhecermos o interior da personagem, nos resta, como leitores, especular sobre uma possível tentativa da mulher de tentar convencer-se de que a moça era apenas uma menina. Analisando por este ponto, já fica delineada para o leitor uma das temáticas do conto: a questão do adultério visto pela perspectiva da esposa. A relação entre a estagiária e o marido não é objetivamente abordada no texto, nem pelo narrador nem pelas personagens, mas é justamente pelo que não é dito que o leitor pode aventar a possibilidade de existir algo entre ambos.

A conversa entre as duas mulheres prossegue e a empregada comenta sobre as roseiras brancas do jardim da casa de um padre para quem trabalhou. Segundo ela, aquelas rosas duravam muito mais do que as rosas vermelhas do jardim de Maria Camila, que estavam sendo atacadas pelas borboletas. “Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância.” Novamente tudo o que o leitor pode fazer é levantar hipóteses a respeito do pensamento de Maria Camila. A repugnância sentida ao ver a borboleta pode ser interpretada como repugnância ao comportamento masculino que, como a borboleta, “cisma” com certas rosas para sugar-lhes o néctar, ou seja, a vitalidade e o encanto.

Maria Camila diz, “chega a ser obsceno...” e não completa sua frase; o que é obsceno? A forma como as borboletas sugam o néctar das rosas vermelhas, o fato de seu marido poder estar tendo um caso extraconjugal com uma moça bem mais nova? A empregada completa, “mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume”, assim é de se esperar que as rosas vermelhas sejam procuradas pelas borboletas e tenham seu

néctar sugado; entretanto, o preço que têm que pagar por atrair a atenção é o envelhecimento rápido. As rosas brancas duram mais justamente por não terem perfume e não atraírem a atenção das borboletas. As rosas, na casa do padre, eram brancas, cor que simboliza a pureza, a paz, a tranqüilidade, a inocência; branco é a cor escolhida por aqueles que querem se mostrar puros; e essas rosas duravam porque as borboletas não lhes sugavam o néctar. As rosas na casa de Maria Camila são vermelhas; tanto quanto o branco, essa cor remete o leitor a pensar em uma série de imagens relacionadas ao corpo, já que vermelho é comumente associado ao sexo, à paixão, ao fogo, à tentação, ao sangue, ao inferno. Pode-se dizer que essas duas cores, o branco e o vermelho, são imediatamente opostas porque enquanto o branco simboliza a transcendência, a espiritualidade, o vermelho representa a corporeidade, a imanência. As rosas vermelhas, como se precisassem de uma desvantagem sobre as brancas, envelhecem muito mais cedo e rapidamente, enquanto que as brancas, castas e puras, duram mais.

Há um momento de pausa na conversa, quando uma pétala se desprende da rosa vermelha: “outra pétala desprende-se da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprende-se em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu as mãos até a corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a roseira.” O narrador não informa ao leitor qual a expressão usada por Maria Camila para olhar as rosas e suas mãos, mas o fato de ser a mesma indica que vê as pétalas murchas da rosa da mesma forma como vê suas mãos, ou seja, identifica-se

com a flor morrendo. A mesma expressão que usa para olhar a rosa que um dia foi viçosa e perfumada o suficiente a ponto de atrair a atenção da borboleta é usada para olhar para si mesma, para suas mãos, e Maria Camila vê, nas veias inchadas de suas mãos, os sinais da idade. Ela se enxerga como a rosa que um dia atraiu a borboleta e por conta disso agora havia murchado, entretanto, apesar de fazer menção de tocar a flor, não o faz, talvez porque da mesma forma que sente repulsa pela borboleta, repudia o pensamento de ser a flor murchando.

Novamente, no momento em que a atenção da mulher está voltada para sua condição, a empregada fala da estagiária: “trabalham juntos – disse Maria Camila passando nervosamente a ponta do dedo sobre a rede de veias.” Seu marido e a estagiária de 18 anos trabalham juntos, se vêem todos os dias, enquanto Maria Camila pensa sobre seu envelhecimento, o que provoca uma reação de nervosismo. O que exatamente provoca este sentimento podemos apenas supor. A empregada, assim como o leitor, “fica pensativa”, tentando imaginar que tipo de relação pode haver entre o homem e a estagiária. O teor dos pensamentos da empregada fica mais claro pela pergunta que vem a seguir: “é bonita?” Não haveria porquê pensar em beleza, dada que a relação de ambos a princípio seria profissional. Entretanto, a possível beleza da moça pode representar uma ameaça, pois ambos o leitor e a empregada reconhecem o perigo de envolvimento amoroso nessa relação. Maria Camila apanha a pétala caída no chão e leva-a “aos lábios que estavam lívidos”. Se ela alguns momentos atrás fez menção de tocar a flor, mas não o fez, agora leva a pétala aos lábios, em um movimento que pode ser lido como de dor e de identificar-se com a flor.

A empregada continua a comentar a respeito da relação do doutor e a estagiária. “Hoje cedo ela telefonou, não perguntei quem era porque o doutor não quer mais que a gente pergunte. Mas reconheci a voz, só podia ser ela.” O comentário da empregada causa desconforto a Maria Camila, o que revela ao leitor dois fatos importantes. Em primeiro lugar, a moça deveria ligar para o doutor com uma certa frequência para que a empregada reconhecesse a sua voz ao telefone, e em segundo lugar, o temor do homem de que tal frequência despertasse suspeita de que a relação não era apenas profissional.

Outra vez, Maria Camila faz um comentário que soa amargurado, como se tentasse esconder a verdade que está cada vez mais explícita: “São muito amigos. Os velhos, os mais velhos gostam da companhia dos jovens”; diz isso “dilacerando a pétala entre os dedos”, fazendo “um gesto brusco”, mudando o assunto da conversa para a música tocada pelo vizinho. Primeiro não toca, depois leva aos lábios e por fim dilacera a pétala da rosa, o que demonstra a angústia da personagem, que reconhece que seu marido pode não mais desejar sua companhia e sim a companhia da moça.

Enquanto a empregada fala sobre os vizinhos, Maria Camila olha “furtivamente para o relógio”, como que para disfarçar que não podia parar de pensar no encontro que teria com a moça dali há pouco. Seu nervosismo aumenta, “abriu e fechou as mãos num movimento exasperado. Manteve-as fechadas”, demonstrando a tensão sentida neste momento pela insistência da empregada em especular a respeito da moça. Ela pergunta a Maria Camila como a estagiária se chama, ao que a patroa responde ambigualmente, “acho que estou gripada.”

A impotência ante a situação faz com que Maria Camila vá ficando cada vez mais inquieta. Mantinha as mãos fechadas, punhos possivelmente cerrados, “franziu a cara como se enfrentasse o sol”, respirava “com esforço”, está com os olhos inchados. Finalmente exaspera-se com a situação; a companhia da empregada já não é mais bem vinda, e antes que ela comente algo mais a respeito do patrão ou da moça, Maria Camila pergunta, “não vai mesmo pregar esse botão? Não vai?” Assim que a empregada sai, a mulher dá vazão ao desespero:

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. “Que é que faço agora?, murmurou inclinando-se para a rosa. Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!...Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!...”

Quem é esse Augusto chamado pela personagem nesse momento de desespero? Será o marido? O texto não dá nenhuma outra indicação da identidade do tal “doutor”, marido de Maria Camila. Mas o fato de ela perguntar-lhe o que deve fazer no momento em que pensa que vai ser abandonada por ele mostra o quão dependente é desse homem.

A empregada volta; quer saber se pode pregar o botão que encontrou na caixa. E nesse pequeno intervalo, algo acontece com a personagem que a transforma. Essa transformação é marcada pelo encontro com o espelho: “Examinou-se ao espelho. Consertou as sobrancelhas. Umedeceu com a ponta da língua os lábios ressequidos e fechou o estojo. Ficou com ele apertado entre as mãos.” A transformação da personagem se dá no momento em que ela enxerga sua imagem no espelho; o ato de ver sua própria imagem faz com que ela se torne sujeito (quem olha) e objeto (quem é

olhado) da ação; e pela primeira vez ela o faz de maneira ativa, tomando a decisão de enfrentar a situação. O momento de transformação ocorre, assim, quando Maria Camila se permite ser o sujeito de suas próprias ações, ao invés de novamente colocar-se em uma posição passiva em relação ao masculino.

Quando se examina pela segunda vez ao espelho, Maria Camila já está transformada: “passou a esponja em torno dos olhos” que estavam inchados e “examinou as mãos” cujas veias estavam inchadas. Diz para a empregada, “as mãos vão ficando rosadas, a gente vai ficando rosada também”. Rosa é mistura de branco e vermelho, das cores das rosas, a mistura entre a inocência, pureza e espiritualidade do branco e a sedução, malícia e corporeidade do vermelho. Maria Camila agora compreende que o processo de envelhecer não é o fim da vida da mulher nem que esta vida está necessariamente atrelada ao ciclo de vida sexual, e sim o início de uma nova fase que permite à mulher “durar mais” como as rosas brancas da casa do padre, local onde não há sexo, e não “murchar” como as rosas vermelhas, cujo perfume acaba atraindo as borboletas, mas que por sua vez fará com que elas murchem mais rápido. Maria Camila consegue finalmente juntar as duas partes da dicotomia; entretanto, ela o faz sem a presença do masculino, pois o desaparecimento das funções sexuais do seu corpo possibilitam que sua mente e seu espírito se libertem, alcançando um entendimento maior sobre sua situação.

“Acho a vida tão maravilhosa!”, diz Maria Camila. Está “alerta. Os olhos brilhantes, as narinas acesas.” Fala “com energia” à empregada para trazer três xícaras, pois é “quase certo” que também o doutor apareça para o chá. Limpa do vestido os

pedaços da pétala da rosa vermelha que estava morrendo, que olhou com o mesmo olhar de tristeza com que olhou suas próprias mãos. A empregada ouviu passos na calçada e a moça chegou para o chá. “Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão.”

Percebemos que a construção da narrativa se faz de maneira bastante objetiva, sendo a posição do narrador a de um mero expectador. Não há, como no conto “O menino”, interferência das personagens nas falas do narrador, pois mesmo no momento em que se dá a revelação para a personagem o narrador deixa sua posição de observador. Apesar de haver um breve momento onde a fala da personagem é reproduzida indiretamente, diferentemente do restante da narrativa, o verbo usado para introduzir a fala da personagem é “murmurou”, ou seja, falou em voz baixa, o que significa que não houve interferência do narrador na consciência da personagem. O leitor pode presumir, portanto, que a posição do narrador é bastante próxima das personagens, mas ele não tem acesso às falas interiores delas. O ponto de vista do narrador é totalmente imparcial, meramente apresentando fatos e deixando que o leitor tire suas próprias conclusões a respeito da situação que se coloca à frente da personagem. Assim, o narrador, funcionando apenas como informante, não tem autoridade a respeito dos fatos narrados, nem valida as ações das personagens. AUERBACH (2002), ao comentar o trecho selecionado do romance de Virginia Woolf *To the lighthouse*, tece interessante observação que nos parece pertinente mencionar aqui: “Não há manifestação objetiva do escritor sobre as personagens, ninguém sabe nada com certeza, tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige a outro,

cujos enigmas não é capaz de solucionar.” Contudo, diferentemente do romance de Woolf, não há no conto nenhum outro ponto de vista além do narrador observador, o que transfere para o leitor todo o trabalho de construção de significado da narrativa.

Considerados tais aspectos, é importante ter em mente que a compreensão da narrativa se dará pela caracterização das personagens e da relação entre elas. O que podemos afirmar sobre Maria Camila? Mulher de classe média alta, burguesa, possivelmente uma dona de casa, já que se encontra em casa em um dia de semana. Casada com um doutor que trabalha em um laboratório, possivelmente um cientista, sabemos que ambos dispõe de recursos financeiros também pela presença da empregada na casa. Mulher já madura, possivelmente solitária, já que os filhos, se é que os teve, já devem ser jovens e independentes, possibilitando a ela que se sente no jardim em um entardecer e preste atenção à movimentação de uma borboleta. Não há problemas financeiros nem familiares para que ela possa se ocupar.

A ameaça de divórcio também é problemática para a personagem de Maria Camila. O forte preconceito sofrido por uma mulher desquitada fazia com que muitas esposas suportassem e até compreendessem os possíveis casos extraconjugais de seus maridos como forma de manter a estrutura familiar intacta. Enquanto às mulheres cabia o recato, a infidelidade masculina justificava-se socialmente pela chamada natureza poligâmica masculina, que tinha como ideal de virilidade o relacionar-se com o maior número de parceiras possível. No conto, pode-se supor que não é apenas a perda do marido que assusta a personagem, e sim o status de mulher casada. Ainda está viva no imaginário social a noção de que para o homem, o casamento

monogâmico é uma prisão, enquanto que para a mulher casar-se é não só um objetivo, mas sim o fim para o qual vive. Subjacente a essas noções encontra-se a idéia de que a mulher apenas se realiza para e por um homem, já que se acredita que uma mulher não consegue realizar-se sem marido e filhos.

O que se apresenta agora para ela é a ameaça representada pela aproximação excessiva entre seu marido e uma moça de 18 anos, estagiária no laboratório. No conto, Maria Camila e a estagiária formam um duplo: a primeira sendo aos poucos substituída pela segunda, uma mulher madura sendo substituída por uma jovem. O processo de envelhecimento, para a mulher na cultura ocidental é extremamente problemático, já que sua vida amorosa começa e termina em função do desenvolvimento sexual. A percepção que se tem de uma mulher, portanto, é baseada em seu corpo físico, em oposição ao masculino que se faz perceber a partir dos usos do intelecto e da linguagem. Assim, o avanço da idade faz com que a mulher perca seu papel de objeto do olhar masculino e passe a exercer somente suas funções de mãe. O ato de olhar-se no espelho significa para a personagem se confrontar com o fato de que a beleza que uma vez possuiu não mais existe. Lembremos que o espelho é mencionado por Virginia Woolf, Gilbert e Gubar e Simone de Beauvoir como metáfora da criação do feminino pelo masculino, e também da associação feita por Gilbert e Gubar dos estereótipos femininos e a história de Branca de Neve.

No conto de fadas, há duas mulheres que são colocadas uma contra a outra por conta da resposta do espelho, a voz patriarcal, sobre qual delas é a mais bela. A escolha dele recai sobre a mais jovem, que acaba sendo incessantemente perseguida

pela mais velha até que a última é vencida em definitivo. A escolha do espelho reflete a crença do imaginário coletivo de que a beleza física só é compatível com o corpo jovem, e que uma mulher envelhecida deve “ceder” seu lugar à mais jovem. O medo de ser trocada por alguém mais jovem é o medo concreto das mulheres mais velhas já que os homens necessitam da presença de mulheres novas para que estas, como espelhos, reflitam para eles a imagem de juventude que foi por eles perdida. É por essa razão que os relacionamentos entre homens mais velhos e mulheres mais novas é visto com certa naturalidade no meio social, enquanto que o oposto é geralmente encarado com estranheza. Como as mulheres não dispõem de um mecanismo que as projete no outro, o envelhecimento é para elas biológica e socialmente muito mais penoso do que para os homens, pois além das naturais limitações fisiológicas que se apresentam, elas tomam consciência da perda da capacidade de atrair a atenção masculina e, portanto, perdem o *status* de objeto de desejo. Como afirma Simone de Beauvoir, “a mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam o ódio impregnado de medo.” (BEAUVOIR, 1980, p. 202)

O conto, assim, retrata um mundo de mulheres: Maria Camila conversa sobre a empregada a respeito de uma terceira mulher. Esse mundo é por excelência privado, existindo em meio a afazeres domésticos e conversas sobre os vizinhos, escondendo em sua aparente calma a agonia de uma mulher que se sente insegura em relação à outra mais jovem. É no momento em que está só, olhando sua imagem refletida no espelho, que algo acontece e a personagem passa de alguém que se sente diminuída

para alguém autoconfiante. O texto não possibilita que tenhamos acesso ao que se passa com a personagem nesse instante, mas podemos tecer hipóteses: ela pode ter decidido lutar pelo marido, considerando que pede auxílio a ele (supondo que Augusto seja seu nome) no momento imediatamente anterior ao clímax da narrativa. Ou pode simplesmente ter abandonado a disputa e aceitado o inevitável envelhecimento, reconhecendo que não há como uma mulher mais velha competir com uma mais jovem na sociedade patriarcal. Independente da escolha, Maria Camila não mais sente inferioridade em relação à estagiária, o que é comprovado pela agilidade que seus movimentos, antes lentos, agora adquirem, “atirando a cabeça para trás” e expondo “a face à luz incendiada do crepúsculo”.

Portanto, há de se enfatizar o papel do leitor para a construção do significado neste conto, pois a narrativa não fornece indicações sobre sua conclusão. Na verdade, o que vai influenciar a forma como o leitor irá interpretar a narrativa será seu conjunto de normas e valores sociais. Isso quer dizer que cada leitor levará em conta diferentes pressupostos sociais, assim como cada leitor iniciará a narrativa com certos valores já sedimentados. Assim, o fato de o narrador não interferir na narrativa com comentários ou mesmo com qualquer tipo de onisciência faz com que fique a total critério do leitor a construção do significado.

O próximo conto a ser analisado, em contraste, é apresentado ao leitor por um ponto de vista totalmente parcial, exigindo que este se posicione em relação ao que é relatado pelo narrador personagem. O conto é narrado em primeira pessoa, por um homem chamado Paulo Silva que rememora os acontecimentos pós Segunda Guerra

Mundial que mudaram sua vida. Essas informações, contudo, são fornecidas ao leitor apenas no segundo parágrafo do texto, já que o primeiro é dedicado à exaltação de uma mulher, que mais tarde o leitor saberá que se trata de Helga, cujo nome dá título ao conto: “ela era uma só”, diz a primeira frase. “Era uma, uma, única, apesar de ter uma só perna, aliás bela como ela toda.” Pergunta-se o leitor sobre o significado da personagem ser caracterizada como sendo uma só. Já de início, na primeira frase do conto, a questão essencial tratada pela narrativa é apresentada: a ambigüidade da construção do personagem narrador, chamado originalmente Paulo Silva, nascido no Brasil, mas que adota a identidade alemã, Paul Karsten, enquanto naquele país. Assim, ao ler que Helga era uma só, o leitor pode na verdade ler o que o próprio narrador compreende sobre si mesmo, colocando-se como uma figura dupla ao longo da narrativa.

A exaltação da beleza de Helga será uma constante no texto, recurso este utilizado pelo narrador para poder na verdade conduzir a opinião do leitor durante a narrativa. Helga é, segundo o narrador, bela, apesar de ter somente uma das pernas. Diz ele que é hora de falar sobre a beleza da mulher; é cedo para falar sobre a perna, pois “sem esclarecimento tudo será apenas crueldade.” Essa frase do narrador serve para avisar o leitor de que algo que parece ser cruel será narrado, mas que, com sua explicação, ficará esclarecido.

A apresentação formal do narrador ocorrerá no segundo parágrafo: de mãe descendente de alemães e de pai brasileiro, ele vai ainda jovem para a Alemanha em 1935 para estudar. Passa as férias nas chamadas *junghaus*, Casas da Juventude, “com

excursões, piqueniques, bicicletas, cerejas e sexo em meio do cansaço feliz e da dose exata de melancolia.” Faz três viagens ao todo, e narra o clima pré-guerra na Alemanha nazista de Hitler: “amizade e amor foi lá que conheci, próximos e concretos. E o ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas e a outras coisas mais que já esqueci.” É na terceira viagem que o narrador luta na guerra.

Novamente o narrador interrompe a narrativa para lembrar da beleza de Helga, sem esquecer de dizer ao leitor que “é cedo. Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu.” Diz que acreditava no ideal de Hitler, e que não foi um soldado particularmente cruel, “fiz mais ou menos tudo o que os outros fizeram e até menos do que vi ser feito em matéria de luta ou crime”, apesar de ter visto atrocidades serem cometidas. Diz-se parecido com os outros soldados, exceto em uma coisa: “nunca consegui estabelecer um vínculo entre essa guerra e as férias na *Junghaus* em meio dos piqueniques nas florestas e excursões pelas estradas marginais de verdor. As aulas tão nítidas eram para isso? A palavra *unerbittlich* significava mesmo implacável e era mesmo para valer? Só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição.” Como dirá mais tarde, o narrador já está preparando o leitor para anunciar seu crime de guerra, seu crime particular cometido contra Helga. E ainda mais uma vez ele interrompe a narrativa para lembrar da moça. Estabelece-se assim um ciclo, o narrador conta objetivamente os fatos e circunstâncias que o levaram para aquele lugar naquele momento, e a cada troca de parágrafo interrompe a narrativa para adicionar um comentário saudoso ou melancólico a respeito da beleza de Helga. Desta forma, o narrador consegue, já de início, fazer com

que o leitor acredite que realmente a imagem e a presença de Helga não lhe saem do pensamento; entretanto, o narrador confessa que sua memória é seletiva:

Curioso é que hoje não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento. Acha meu analista que os esquecimentos parciais são frequentemente formas sutis de autopunição. Não sei se isso é verdade mas sei que agora que resolvi evocá-la não posso impedir que a todo instante ela cruze estas linhas antes do momento exato em que deveria comparecer.

O ponto de vista que se apresenta para o leitor é o de Paulo/Paul, já que a narrativa é em primeira pessoa. Já de pronto o problema que se configura, em qualquer narrativa em primeira pessoa, é o da confiabilidade do narrador, já que ele é a única fonte que o leitor tem de acesso aos fatos. No caso deste conto, o vaivém desses primeiros momentos constrói a figura de um narrador atormentado mas ao mesmo tempo simpático, pois ele parece pronto a esclarecer os fatos, não se eximindo inclusive de mencionar que sem a devida explicação eles parecem ser apenas crueldade. No parágrafo acima citado, o narrador mostra quão atormentado está: esquecimentos parciais são recurso de autopunição, faz sessões de análise, a presença de Helga é constante em seu pensamento, fazendo com que ela apareça para o leitor antes do momento em que devia comparecer, ou seja, antes que Paulo/Paul explicasse, ou convencesse o leitor de que há justificativa para o que fez.

Entretanto, o que pode parecer uma confissão de quem está deliberadamente tentando fazer com que o leitor acredite que o que fez foi movido pelas circunstâncias, por outro lado apresenta-se como recurso engenhoso para que o leitor creia que o ato de narrar está saindo do controle do narrador, pois este se encontra dominado pela

emoção. A narrativa pode ser mais um dos recursos autopunitivos mencionados pelo analista. Assim, ao invés de questionar, o leitor acaba dando crédito ao narrador por crer que ele se encontra realmente atormentado pela narração dos fatos. Importante ainda lembrar que é significativo o fato dos esquecimentos serem qualificados como parciais, o que sugere ao leitor que a narrativa toda é contada de forma parcial. Essa afirmação parece uma obviedade já que a narrativa é em primeira pessoa, entretanto, vale a pena lembrar que em nenhum momento é dada voz à figura de Helga.

Assim que a guerra acaba, Paulo fica sabendo que não pode mais voltar para o Brasil, pois seria considerado traidor. Diz ele que “recebeu a notícia na hora errada”, pois desejava voltar para o Brasil e esquecer da guerra. Sugere que, se tivesse voltado, teria tido uma vida pacífica, pois “Helga ainda não aparecera na minha vida e o hitlerismo e a guerra ainda não tinham me marcado para sempre.” E pela terceira vez um parágrafo sobre Helga interrompe a narrativa; dessa vez o narrador fala especificamente sobre as unhas dos pés de Helga, pintadas de “um tom de rosa delicado, ela gostava das cores tímidas.”

A narrativa é retomada e Paul diz que não pode voltar para o Brasil, ficando na Alemanha “o tempo necessário para enriquecer e nunca mais ter paz. Não por ter enriquecido, como veremos, estou chegando lá.” Começa a comercializar peças de vestimentas dos soldados e logo passa a vender gêneros alimentícios. É nesse momento que conhece Helga, cuja “beleza me surgiu inicialmente da cintura para cima atrás do balcão da farmácia”. Helga trabalhava em uma farmácia em Düsseldorf. Diz o

narrador que se impressionou primeiramente por sua beleza, “E depois, seu recato, sua doçura naquele mundo de fim de mundo.

Paulo conhece o pai de Helga, um farmacêutico chamado Wolf, “um verdadeiro caco aos quarenta anos de idade”, que lhe conta como seria lucrativo vender penicilina, mas este diz que a princípio se preocupava mais em vender a Helga latas de leite em pó e veneno para rato:

Quero ser verdadeiro quando digo que não me importei ao ver meu lucro diminuído devido à perda de tempo em vender-lhe as ninharias que podia comprar. O prazer de vê-la era tão grande que me sentia compensado quando ouvia sua voz calma, harmoniosa como os seus gestos que por sinal eram raros. Não procurava, então, a mulher (...) Foi só numa segunda fase que relacionei a beleza de Helga com o desejo.

O narrador admite que não era o desejo por Helga que o atraía: o que era então? A figura da moça aparece de forma estereotipada, pois em uma Alemanha pós-guerra é difícil pensar em doçura e recato, principalmente em alguém que já havia sofrido uma mutilação e perdido o restante da família por conta dos bombardeios. A beleza de Helga e a impressão que esta causa no narrador são muito mais enfatizadas por ele do que o negócio de tráfico de penicilina idealizado pelo farmacêutico. Aparentemente a moça lidava com a mutilação de maneira tranqüila; a tristeza transparece quando é convidada para dançar: “teve um movimento de fuga enquanto uma nuvem preta pareceu baixar sobre seu rosto tão limpo. Mas logo espantou a nuvem e sorriu quase natural quando confessou que não podia dançar as valsas que lá tocavam, tinha uma perna só.” Tal informação a princípio surpreende o narrador, pois nas primeiras vezes em que vê a moça, ele apenas a vê da cintura para cima, atrás do

balcão da farmácia. É a descoberta da existência da perna mecânica que vai fascinar Paul, pois imediatamente o narrador associa o membro artificial com seu valor econômico, assim como relata, sem pudor, que visualiza Helga “plantada numa perna só, apoiada em muletas ou numa bengala, dando saltos penosos...” A linha da cintura da moça alemã marca o limite entre o puro e o impuro, ou seja, qualquer sentimento que o narrador pudesse sentir pela moça é substituído pelo materialismo vislumbrado pelo valor monetário da perna mecânica.

O relato da mutilação impressiona Paulo, e principalmente a trajetória de Wolf e da filha, que perderam todos os demais membros da família no bombardeio da cidade de Hamburgo e também as farmácias anteriores. Isto impressiona o narrador, que fica particularmente surpreso pela perna ortopédica comprada para a filha: “Outra prova de que tivera dinheiro foi a magnífica perna ortopédica que comprou para a filha, daquelas que durante a guerra eram reservadas para heróis excepcionais, membros graúdos do Partido Nacional Socialista ou oficiais superiores. Fora desse tipo de gente só os muito ricos podiam comprar uma perna igual.”

O narrador aproxima-se cada vez mais de pai e filha; até então, o motivo seria a atração que sentia pela moça:

No dia seguinte era domingo e Helga concordou em sair comigo. Eu podia emprestar o jipe do sargento americano mas a tarde estava tão agradável que ela preferiu que fôssemos mesmo a pé. À noite – era uma noite estrelada – jantamos, ela, o pai e eu, uma lata de rosbife e outra de milho que desviei do meu comércio. Senti-me generoso, bom.

Interessante observar que o narrador diz ter sentido que o ato de repartir comida de seu comércio com Helga e o pai o faz sentir-se generoso e bom, pois mais

uma vez ele faz uso de sua posição privilegiada para induzir o leitor a pensar que suas intenções com ambos pai e filha eram desinteressadas. A forma como a mutilação e a perna são descritas é a mais objetiva possível, mas não esconde que desde o início pensou no valor monetário do equipamento. Foi nesse mesmo jantar que o pai da moça lhe conta seu plano para enriquecer novamente: “Ele tinha o cálculo fácil e claramente demonstrou que três meses de tráfico de penicilina eram suficientes para juntar uma pequena fortuna.” O que faltava ao homem era o capital necessário para iniciar o negócio, já que este deveria ser colocado em prática o mais rapidamente possível, antes que o país se reorganizasse e as instituições voltassem a funcionar. “O velho se ramificava em considerações mas minha atenção se concentrava em Helga que eu já beijara naquela tarde. Foi então meio distraidamente que ouvi o que ele disse? Pois sim. Naquela noite e no dia seguinte não pensei noutra coisa.” O narrador admite que o plano do farmacêutico o atraiu, mas não há como saber, ainda, se está mais interessado em Helga ou no plano para enriquecer. “E o capital?”, perguntam-se o velho e Paulo. “Via o velho e via Helga, com ela também falava demais e de repente falei em casamento.” Obviamente a moça encontrava-se seduzida pela atenção que o narrador lhe dispensava, pois uma mutilação é algo que certamente marca o corpo de uma mulher muito mais do que o corpo de um homem pela importância do fator estético. O corpo feminino é um corpo que deve ser objeto de admiração, Helga preocupava-se com isso, tanto que cuidava de pintar as unhas do pé.

Se até então o narrador conseguia reconstituir os acontecimentos com fidelidade, a partir desse momento a ação se torna muito mais concisa. “Como é difícil

reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível.” Soa estranha essa afirmação do narrador já que o segundo parágrafo do texto situa perfeitamente o leitor no tempo e lugar, sendo inclusive necessário que o leitor saiba o contexto em que os acontecimentos acontecem para que entenda o que o motivou a roubar a perna ortopédica e o plano do pai de Helga para enriquecer novamente. “E lembro muito do casamento. Quanto ao amor por Helga, afirma meu analista que não passa de um recurso autopunitivo que resolvi imaginar.” Em duas linhas o narrador explica o que poderia ter sido tomado como crueldade pelo leitor se não devidamente contextualizado: “O fato é que me casei e na própria madrugada de núpcias fugi para Hamburgo levando a perna ortopédica que em seguida vendi. De posse do capital inicial, não foi difícil encontrar o tal major e no tempo previsto pelo velho Wolf, seis meses mais ou menos, fiz fortuna.”

Diz o narrador que lhe é impossível ordenar os sentimentos; não sabe se amava Helga ou não. Reconhece que cometeu um crime de guerra, mas ainda se coloca como vítima da situação, pois diz que o que fez foi praticado “por um pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça alemã.” Volta para o Brasil, “anistiado e rico”, e torna-se um cidadão exemplar, na tentativa de “expiar o crime do jovem Paul.” Tinha fugido depois do casamento, provavelmente depois de ter feito sexo com Helga. Segundo seu analista ainda, procura “na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas.”

Helga é, indubitavelmente, seu contraponto na narrativa. Enquanto Paulo apresenta-se como um indivíduo aventureiro, livre, sem laços afetivos que necessariamente o prendam a um certo local, disposto a gozar de sua juventude em viagens de férias na Alemanha, a forma estática com que Helga nos é descrita faz um contraste chocante com a mobilidade de Paulo. Além de estar já previamente condenada à vida na esfera privada, exercendo primeiro o papel de filha e depois de esposa, Helga é além de tudo roubada de sua capacidade de locomoção mais duas vezes: uma pela guerra (cuja imagem é masculina por excelência) e outra por Paulo.

A questão que se coloca para o leitor é: houve premeditação por parte de Paulo, casando-se com Helga já pensando em roubar-lhe a perna ou resolveu agir quando viu a oportunidade? De qualquer modo, é interessante especular a respeito das possíveis implicações na narrativa se pudéssemos ter acesso à consciência dela. Contudo, a narrativa não mostra ao leitor o que Helga sente, o que nos possibilita questionar a visão de Paulo/Paul muito mais veementemente, visto que o único ponto de vista que se apresenta é o da figura masculina. Helga, no conto, é mais um instrumento que serve a um propósito específico do que uma pessoa para o narrador e, de certo modo, o leitor – ela não expressa vontade, nem sabemos como se sente em relação a Paulo e à mutilação.

Voltamo-nos, portanto, à figura do narrador. Construir sua identidade é bastante relevante para a compreensão do texto. Quem é ele? Para que entendamos a construção da narrativa precisamos compreender como o narrador constrói sua própria imagem. No primeiro parágrafo o narrador enfatiza a beleza de Helga comparando-a a

“tenros cogumelos do bosque, manhãs de bicicleta em estradas impecáveis, primeiras cerejas da primavera”. Essas imagens bucólicas já dão o tom de idealização e romantização que vai pontuar a sua narrativa.

Se voltarmos ao início do texto, logo no primeiro parágrafo o narrador afirma: “Mas é cedo para falar não sobre sua beleza – que deve ser lembrada sem enfado quantas vezes for necessário – mas cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação.” Nota-se a construção ambígua da frase, o que pode ser interpretado como a ambigüidade em relação à intenção do narrador, que surpreendentemente afirma que consegue dissociar a pessoa de Helga de sua própria perna.

O segundo parágrafo inicia-se com a apresentação do narrador: “É bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão.” O uso da conjunção “mas” já demonstra a confusão do narrador a respeito de sua identidade. O narrador fala da mãe e do pai, a mãe “uma alemã nascida em Santa Catarina”, o que evidencia ambigüidade a respeito da identidade da mãe. Quanto ao pai, o narrador diz que não chegou a conhecer, imagina-o “moreno pálido, a cara comprida, os olhos tristes.” Também há imprecisão a respeito da identidade do pai. Por ter casado com o pai, a mãe é mal vista na pequena comunidade, o que provavelmente deve ter afetado o narrador quando criança, pois era parte de dois mundos diferentes. É batizado como Paulo Silva Filho, “mas nada disso vigorou, na escola eu já era o Paul sem o o, Paul Karsten.” A ambigüidade marca a infância do narrador.

Sai de Blumenau em 1935, vai passar férias na Alemanha de Hitler. Frequentava as Casas da Juventude, de onde diz que tem apenas boas lembranças. Diz que pensar

nas casas o faz pensar em “fonte e musgo”. Faz outras duas viagens, marcadas de “simplicidade e exaltação”, o que marca o tom ambíguo também das viagens. A frase seguinte merece destaque pela confirmação da dupla identidade do narrador: “E a nossa, a minha particular importância por ser alemão e alemão estrangeiro.” O fato de usar o pronome “nossa” ao invés de minha demonstra que o narrador vê Paulo e Paul como dois indivíduos separados.

A marca do treinamento militar que recebe nas casas nazistas é mencionada de forma breve, mas não deixa de ser menos importante para que possamos compreender a questão sobre sua identidade. Amizade, amor e ódio são, segundo o narrador, conhecidos por ele durante o treinamento militar que recebe nas casas de juventude. São sentimentos citados em seqüência pelo narrador. O amor e a amizade são “próximos e concretos”, enquanto o ódio é “abstrato e longínquo”. Mais tarde o narrador diz que nunca conseguiu “estabelecer um vínculo entre essa guerra e as férias na *Junghaus* em meio aos piqueniques nas florestas e excursões pelas estradas marginadas de verdor. Só mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição.” Qual a lição aprendida? Será que consegue, depois de ter retornado ao Brasil, estabelecer o vínculo entre o ódio e o amor, entre aquilo que pertenceu à guerra e o que pertenceu ao sentimento? Acho importante ligar este trecho do texto ao final da narrativa, quando o narrador diz que “a única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje, o analista explica que procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas.” Para o narrador, a dificuldade em vincular amor e ódio reside no fato de

ele ter se desdobrado em duas pessoas diferentes para poder acomodar em sua consciência tanto o amor sentido na Alemanha, e talvez por Helga, com as atrocidades cometidas durante a guerra e também contra a jovem alemã. Admitindo que a virtude é insípida, o narrador nos deixa mais uma pista de que ele mesmo, Paulo, não se arrependeu por completo do que fez a Helga, ou provavelmente não tenha se arrependido de maneira alguma. Se para ele a virtude é insípida, somos levados a pensar que a falta dela é prazerosa.

De certo modo, Paulo não sente que praticou algo de muito grave, pois para ele o roubo da perna mecânica foi a maneira mais prática encontrada para poder enriquecer. Já simbolicamente aprisionada pela perda do membro inferior que lhe possibilita locomover-se, Helga é apresentada como sendo ingênua, inocente, frágil e manipulável. Seu corpo tem, para o narrador, status de moeda. Ele se dá o direito de dispor dele como bem entender após o casamento. Contudo, é importante observar que o corpo de Helga não é apresentado para o leitor de forma erotizada, e sim idealizada pela memória do narrador, o que faz com que a imagem que chega ao leitor seja totalmente parcial.

O fato da narrativa oferecer apenas um ponto de vista permite ao leitor desconfiar da informação que lhe é fornecida, ainda mais considerando que o narrador está tentando oferecer uma explicação racional para o ato cruel que cometeu no passado. O fato de ter iniciado a história exaltando a beleza de Helga, e interromper a narrativa algumas outras vezes para novamente exaltá-la, alongando a narrativa, pode ser lido muito bem como uma tentativa de adiar a confissão do roubo da perna

mecânica, que ironicamente é narrada em apenas uma frase: “o fato é que me casei e na própria madrugada de núpcias fugi para Hamburgo levando a perna ortopédica que em seguida vendi.” Se em outros momentos da narrativa o leitor tem a impressão de que o narrador está alongando-se demais, agora este se serve da rapidez para em uma frase dizer aquilo que pretendia desde o início. Deixando a confissão para o final e camuflando-a em meio a divagações, o narrador está seguro de que agora o leitor está devidamente preparado para ouvir a confissão.

O fato de ter apenas “numa segunda fase” relacionado Helga a desejo sexual não significa que devemos necessariamente acreditar nisso. Ele foge com a perna na madrugada de núpcias, após haver se casado com a moça e muito provavelmente após ter feito sexo com ela, o que tornaria seu crime ainda mais grave. Conclui-se assim que este texto possibilita ao leitor identificar as formas de dominação e manipulação usadas pelo narrador para conseguir o que desejava. A idealização de Helga, a insistência em suas virtudes, assim como a romantização da situação grotesca e do momento de pós-guerra são de fato reconstruções de acontecimentos passados que precisam ser justificados para que não pareçam o que na realidade são, “apenas crueldade”.

O último conto a ser analisado é “O moço do saxofone”. Enquanto que em “Helga” o corpo da mulher encontra-se limitado e constricto ao espaço doméstico, inclusive pelo aleijão, neste conto o que ocorre é a total inversão de papéis entre a mulher e o moço do saxofone. Desta vez o narrador é uma personagem que se vê envolvida na ação por freqüentar o local onde tudo se passa. Ele se apresenta nas

primeiras linhas do conto; um motorista de caminhão que prestava serviços para um contrabandista e que durante algum tempo freqüentou uma pensão de beira de estrada de uma ex-prostituta. Apresenta ao leitor James, um “tipo que engolia giletes”; é por ele que o narrador fica informado a respeito do que acontece na pensão. Basicamente o local era freqüentado por dois tipos de pessoas: os pensionistas, aqueles que ali moravam, e os volantes, que provavelmente iam apenas fazer as refeições lá. O narrador identifica-se como volante; freqüentava o local, mas deixa clara sua opinião: a comida era ruim, algo que não causa estranheza, mas o mencionado em seguida, sim: a presença de anões e música do saxofone.

A música do saxofone era, na opinião do narrador, “de entortar qualquer um”. Segundo ele, o músico tocava bem, mas “o que me punha doente era o jeito, um jeito assim triste como o diabo, acho que nunca mais vou ouvir ninguém tocar saxofone do jeito que aquele cara tocava.” Intrigado a respeito da música, pergunta sobre o músico a James, seu companheiro de mesa. James lhe explica que o músico era conhecido por todos como o moço do saxofone, e que sua música era triste porque a mulher o traía à vista de todos: “o pobre fica o dia inteiro trancado, ensaiando. Não desce nem para comer. Enquanto isso, a cabra se deita com tudo quanto é cristão que aparece.”

A primeira referência feita à mulher do moço do saxofone já chega ao leitor carregada de significações, pois a qualifica como adúltera desde o início da narrativa, o que vai invariavelmente influenciar a opinião tanto do narrador protagonista quanto do leitor. A primeira caracterização do casal está, portanto, bastante clara: o moço do saxofone é o marido traído e sua mulher é a adúltera.

A descrição da mulher feita por James para o narrador concentra-se em elementos relacionados ao corpo considerados sexualmente atraentes pelos homens, como a juventude e a beleza física: “É meio magricela para o meu gosto, mas é bonita. E novinha.” A atenção do narrador é desviada, nesse momento, pela mudança na música que tocava, fazendo com que ele se lembre de um episódio ocorrido no passado:

Tive vontade de rir também, mas justo nesse instante o saxofone começou a tocar de um jeito abafado, sem fôlego como uma boca querendo gritar, mas com uma mão tapando, os sons espremidos saindo entre os dedos. Então me lembrei da moça que recolhi uma noite no meu caminhão. Saiu para ter o filho na vila, mas não agüentou e caiu ali mesmo na estrada, rolando feito bicho. Arrumei ela na carroceria e corri como um louco para chegar o quanto antes, apavorado com a idéia do filho nascer no caminho e desandar a uivar que nem a mãe.

O diálogo com James é retomado. O narrador afirma que a música do saxofone parece um pedido de socorro, ao que James emenda, “Chifre dói”. Ele fica então sabendo que o casal dorme em quartos separados, já que, segundo James, “uma mulher como ela tem que ter seu quarto.” Pergunta-se o leitor, o que é ser uma mulher como ela?

O suspense sobre a mulher termina quando ela aparece no salão, para surpresa do narrador: “já tinha resolvido pagar e sumir quando ela apareceu. Veio por detrás, palavra que havia espaço para passar um batalhão, mas ela deu jeito de esbarrar em mim.” O narrador diz, logo em seguida, que não precisou perguntar se aquela era a mulher do moço do saxofone, estava óbvio que era ela. Por quê? Porque o fato de ter esbarrado nele propositalmente foi o suficiente para o narrador concluir que a única mulher ali que poderia fazer tal coisa era aquela que já havia sido identificada como

adúltera ou como uma mulher fácil. O senso comum, partilhado por leitores e o narrador, diz que uma mulher casada não deve esbarrar propositalmente em um homem, pois tal atitude dá a entender que está tentando estabelecer contato físico com tal homem.

A descrição da mulher, que agora está na frente do narrador, confirma o que anteriormente havia sido dito por James: a mulher é magra, entretanto “tinha as ancas redondas e um andar muito bem bolado”. O vestido é vermelho e curto e as unhas também são vermelhas – a cor que é associada com a sedução, confirmando a idéia de que a mulher tem um comportamento muito diferente do que se espera de uma mulher casada. O narrador continua a observá-la, e “de repente riu e apareceu uma covinha no queixo”. Encantado com a moça, ele diz, “fiquei rindo junto”.

A dona da pensão lhe dá a dica de que a mulher vai estar ali às 8 horas da noite para jantar. Ansioso por revê-la, ele aparece “às oito em ponto”. A mulher reaparece acompanhada de um homem e ambos sobem as escadas em direção aos quartos “como dois gatos pisando macio.” Nesse instante o saxofone recomeça a tocar e James diz que o moço do saxofone come no quarto, pois deve ter vergonha dos outros pensionistas dada a maneira como sua mulher se comporta. Fica claro que a opinião de James, certamente partilhada pela maioria daqueles que freqüentam a pensão, é de que a infidelidade da mulher é motivo de vergonha para o marido, principalmente porque se espera que ele faça alguma coisa no sentido de puni-la por comportar-se de maneira tão leviana. James diz, “fico com pena, mas às vezes me dá raiva, corno besta. Um outro já tinha acabado com a vida dela!” A frase de James

exprime o pensamento que até hoje perdura na sociedade brasileira: o adultério, quando ocorre, é socialmente mais aceitável e compreensível quando cometido por um homem, mas condenável e estigmatizante para a mulher que o praticou.

Como já havia acontecido anteriormente, no momento em que conversam sobre a mulher o narrador se recorda da mulher que quase deu a luz na carroceria de seu caminhão. Associa a imagem da mulher dando à luz em seu caminhão ao som do saxofone: “Agora a música alcançava um agudo tão agudo que me doeu o ouvido. De novo pensei na moça gemendo de dor na carroceria, pedindo ajuda não sei mais pra quem.” Na primeira vez que associou as duas imagens, o narrador tinha acabado de ouvir a descrição que James fez da mulher, enquanto o saxofone tocava de maneira triste. Nesta segunda vez, a mulher havia acabado de entrar no quarto com um homem e mais uma vez ouvia-se o som triste produzido pelo saxofone. O som agudo do instrumento assemelha-se a um grito, como o da mulher dando à luz.

A música pára e a mulher reaparece “com arzinho de gata de telhado, o cabelo solto nas costas e o vestidinho amarelo mais curto ainda do que o vermelho”, imagem que lembra uma gata no cio caçando mais um parceiro. O homem que estava com ela dentro do quarto aparece abotoando o paletó. O narrador descobre a relação entre a música do saxofone e a entrada da mulher acompanhada em seu quarto: “Quando ela entra no quarto com um tipo, ele começa a tocar, mas assim que ela aparece, ele pára. Já reparou? Basta ela se enfurnar que ele já começa.”

Essa descoberta parece atiçar o narrador, que decide deixar claro para ela que deseja ser seu próximo parceiro. A cena em que expressam desejo um pelo outro

parece ensaiada, pois poucos gestos são necessários para que ambos cheguem a um acordo:

Levantei-me e quando passei junto da mesa dela, atrasei o passo. Então ela deixou cair o guardanapo. Quando me abaixei, agradeceu, de olhos baixos.

- Ora, não precisava se incomodar...

Risquei o fósforo para acender-lhe o cigarro. Senti forte seu perfume.

- Amanhã? – perguntei, oferecendo-lhe os fósforos. – Às sete, está bem?

- É a porta que fica do lado da escada, à direita de quem sobe.

No dia seguinte, o narrador chega à pensão pontualmente no horário marcado. A preocupação do narrador é não chamar atenção para o fato de estar se dirigindo para o quarto da mulher, se “preparando para explicar que ia ao reservado” caso alguém aparecesse – o que não acontece. Não fica claro se o narrador erra de porta ou se as instruções da mulher foram mal dadas, mas o fato é que ele entra no quarto do moço do saxofone: “não sei quanto tempo fiquei parado no meio do quarto: ali estava um moço segurando o saxofone. Estava sentado numa cadeira, em mangas de camisa, me olhando sem dizer uma palavra. Não parecia nem espantado nem nada, só me olhava.” Havia a mulher dado a indicação do quarto errado propositalmente? Desconcertado com a aparente calma do marido, o narrador resolve confrontá-lo: “E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela pelo meio! Me desculpe estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?” A

resposta do marido, “eu toco saxofone”, nada significa para o narrador, que percebe o absurdo da situação em que se encontra.

Sai do quarto, e vê a porta da frente entreaberta, aquela sim a porta do quarto da mulher. Hesita, pois não sabe se deve ou não entrar: “Cristo-Rei? E então? Foi quando começou bem devagarinho a música do saxofone. Fiquei broxa na hora, pomba.” O narrador foge da pensão, e ao entrar no caminhão ele ouve novamente o agudo do saxofone, “agudo que nunca chegava ao fim”.

A experiência vivida pelo narrador na pensão é estranha para o leitor justamente por quebrar a ideologia patriarcal, que prevê que o comportamento sexual da mulher deve se restringir ao casamento, caso esta não queira ser socialmente discriminada. O narrador diz que no primeiro dia em que frequentou o lugar “ainda não sabia de nada”, porque ainda não sabia que neste lugar tolerava-se que o comportamento feminino fosse semelhante ao masculino. Lembremos de Virginia WOOLF (1985) quando ela diz que a verdadeira independência de uma mulher só é conseguida quando esta é capaz de auto-sustentar-se e ter um quarto, com chave, para si, para preservar sua intimidade dos demais membros da casa. “Uma mulher como ela tem que ter seu quarto”, é o que James responde ao narrador, ao ser questionado sobre a relação do casal, para a surpresa do narrador, o que nos ajuda ainda mais na caracterização da personagem feminina: se não sabemos nada sobre sua situação financeira, sabemos que definitivamente esta mulher encontra-se em uma situação de aparente igualdade com o marido, já que parece ser livre para comportar-se da maneira que acha adequada.

Mas afinal, quem é o narrador? Motorista de caminhão, trabalha com um contrabandista; trabalho não especializado no sentido de não necessitar de instrução para ser realizado, o que nos leva a supor que provavelmente esse narrador é alguém sem instrução, principalmente se observarmos o tipo de vocabulário usado por ele: frege mosca, trançar (andar), corja, lavagens, dar conta do recado. Refere-se às mulheres como “madame” ou “dona”, é enfim, uma pessoa simples. Esse retrato do narrador contrasta com o do moço do saxofone, pois este, diferentemente do narrador, é músico, alguém que possivelmente recebeu educação formal. No conto questões referentes à classe social e ao gênero se cruzam, e a percepção da honra e virilidade masculinas diferem em meios sociais distintos.

A descrição do lugar e dos tipos que o freqüentavam, já no primeiro parágrafo, revela a pouca disposição do narrador e sua animosidade com o local. Dois elementos estranhos aparecem ao final do parágrafo que chamam a atenção do narrador e também do leitor: os anões e a música de saxofone. A música do saxofone particularmente impressiona o narrador, porque para ele ela expressa uma tristeza ainda incompreendida para ele. Qualquer um que já tenha ouvido um saxofone sabe como, ao alcançar certas notas, o som assemelha-se a um lamento, mas o narrador percebe que neste caso especificamente há algo de errado no ar.

O que está errado, para o protagonista, é o comportamento da mulher. Revela-se nas breves descrições da moça a inclinação masculina de não negar sexo fácil quando lhe é oferecido. Mesmo após as transformações sociais que ocorreram desde o início do século XX, as mulheres não dispunham de total controle sobre seu corpo,

nem do exercício de sua sexualidade; entretanto notemos que a personagem do conto é exceção à regra. Como afirma Rachel SOIHET, “manter-se virgem, enquanto solteira, e fiel, quando casada, era sinônimo de honra feminina; e se estendia a toda família, constituindo-se num conceito sexualmente localizado, violência que se tornou fonte de múltiplas outras violências.” (2002, p. 20) Se enquanto o livre exercício da sexualidade masculina era tolerada, e até estimulada, pois o importante para o homem era mostrar-se viril, uma mulher que desejasse obter prazer sexual era invariavelmente rotulada como prostituta: “Veio por detrás, palavra que havia espaço para passar um batalhão, mas ela deu um jeito de esbarrar em mim” – “não precisei perguntar para saber se aquela era a mulher do moço do saxofone.” – mulher honesta não esbarra em homem; mulher leviana também não esbarra em homem gratuitamente, ela tem segundas intenções. As duas únicas mulheres do conto são a dona da pensão (ex-prostituta) e a mulher do moço do saxofone, que se comporta, segundo a sociedade, como uma. Quando a madame diz para o narrador que os pensionistas fixos, e aí está óbvia a inclusão da moça no grupo, “*costumam comer às oito*” pode-se pensar que há um arranjo entre as duas. Entretanto não há mais nada que as ligue durante a narrativa, mas para o leitor é quase impossível não ligá-las, primeiro, por seres as únicas mulheres na narrativa e segundo, pelas condições em que são apresentadas. Segundo Alexandre Martins VIANNA (2001, p. 99), não há como isentar a sociedade de responsabilidade sobre os sistemas de valores, muitas vezes até inconscientes, é verdade, que utilizamos para caracterizar e rotular qualquer comportamento que seja desviante da norma. A madame foi prostituta, mas não sabemos porque e nem em que

circunstâncias; não sabemos se o que a motivou foi sua situação social, a pobreza, curiosidade, se foi enganada, ou inúmeros outros motivos pelos quais tantas mulheres enxergaram na prostituição um caminho possível. A mulher mais jovem, entretanto, tem tal comportamento por escolha própria e tudo indica que o faz por prazer.

Outro ponto importante observado é que logo após ouvir o vagido do saxofone, o narrador lembra-se do episódio em que levou uma mulher grávida, prestes a dar a luz, para o hospital. Aparentemente desconectada de qualquer acontecimento no plano empírico da narrativa, não deixa de ser muito sugestiva a lembrança do narrador na medida em que estabelece o confronto, em um plano imaginário, mas profundamente significativo, dos dois estereótipos femininos – o da mulher leviana e sexualmente liberada, identificada com a prostituta, e o da mãe.

Este é precisamente o ponto que me parece mais significativo na narrativa de Lygia Fagundes Telles, algo que também pode ser observado em outras narrativas da autora e que Susana Bornéo FUNCK (2003, p. 477) denomina palimpsesto de representação em textos de autoria feminina: “uma representação feminina (geralmente irônica ou paródica) construída sobre a representação masculina do corpo feminino”. Mais precisamente, significa dizer que a própria narrativa, ao fazer uso de uma voz masculina como mediadora entre os acontecimentos e o leitor, articula-se de forma a revelar como se constrói e se manifesta a visão estereotipada do homem a respeito do corpo e sexualidade feminina. A resistência do narrador em aceitar o comportamento da mulher do moço do saxofone é a mesma resistência da sociedade

patriarcal contra a emancipação feminina, seja esta no campo privado, em relação ao corpo e as relações familiares, ou no público.

O narrador presencia a mulher em um de seus encontros, enquanto o marido escondia-se dos outros freqüentadores da pensão ficando dentro do quarto, possivelmente por vergonha. Sua atitude, no entanto, é incompreendida pelos demais homens do local, já que poderia, como diz James, acabar com a vida dela. O moço do saxofone não honra, de acordo com os outros, sua masculinidade, permitindo que a mulher assim se comporte, o que o torna diferente dos outros homens do lugar.

O som agudo do saxofone é, para o narrador, o lamento do marido traído. A lembrança do outro momento de dor que presenciou – o grito da moça grávida parindo – associa duas dores que são incompreensíveis para ele: homens não compreendem no que consiste a dor do parto, e o narrador em especial não compreende porque o moço do saxofone prefere sofrer a resolver a situação com a mulher. O momento de agonia é, assim, do próprio narrador, revelando o desconforto que sente ante o desconhecido: a dor do parto e a popularmente chamada “dor do corno”; a primeira pela impossibilidade biológica, e a segunda pela falta de ação do marido, já que, segundo o narrador ele facilmente poderia acabar com a forma como a mulher se comportava.

O encontro entre os dois homens revela o narrador se confrontando com a vergonha que sente pela situação em que se encontra. Oferece cigarro ao moço do saxofone; o constrangimento impera no ambiente. Os dois homens encontram-se em posições antagônicas: a “bruta calma” do marido traído, cujo rosto pálido se assemelhava à gesso pela brancura contrasta com o nervosismo e agressividade do

narrador, que diz que “se pudesse, agarrava aquela dona pelos cabelos”, por mandá-lo à porta errada. O desconforto dura ainda alguns segundos até que o narrador não agüenta e conclama o moço do saxofone a reagir, a usar de seu direito de marido, a defender sua honra. A resposta do homem, “eu toco saxofone”, acompanhada de carícias no instrumento (que pelo seu formato lembra o órgão sexual masculino) revelam que o músico sente prazer com tal situação – os movimentos no instrumento são claramente masturbatórios: “ele corria os dedos compridos pelos botões, de baixo para cima, de cima para baixo, bem devagar, esperando que eu saísse para começar a tocar.” O narrador assim compreende que caberia a ele desempenhar o papel sexual que por alguma razão desconhecida não era desempenhado pelo marido, que encontrava satisfação sexual tocando o instrumento enquanto a mulher fazia sexo com homens desconhecidos.

“Fiquei broxa na hora, pomba.” Apesar de haver uma mulher a sua espera, o narrador fica impotente – pela incapacidade de enfrentar uma situação em que uma mulher desempenha o papel de homem e sai à procura de parceiros e é o elemento ativo (em todos os sentidos) na relação do casal. Para o narrador, alguém que acredita que a valorização masculina se dá pela virilidade, pela freqüência de relações sexuais, de preferência com parceiras diferentes, e a mulher honrada é aquela que se mantém casta, é difícil compreender uma situação onde o inverso acontece. Assim, pode-se dizer que o narrador passa por uma experiência que revela as mudanças em curso no que diz respeito às relações de gênero e a própria maneira das mulheres enxergarem seus corpos e sua sexualidade. Neste microcosmo que é a pensão, ao entrar o narrador

diz “não saber de nada”, ao sair está privado de sua virilidade, do que, segundo o imaginário coletivo, o faz homem.

A forma como o narrador reage revela sua incapacidade de compreender os motivos que levam o moço do saxofone a aceitar o comportamento promíscuo da mulher, porque para ele a solução para o problema é bastante simples: “Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela no meio!” A forma com que o narrador lidaria com a infidelidade da mulher, pela violência, é esperada, dada a forma como ele vê as mulheres em geral. No primeiro parágrafo ele lembra de “uma dona que mandei andar só porque no nosso primeiro encontro, depois de comer um sanduíche, enfiou o palitão entre os dentes e ficou com a boca arreganhada de tal jeito que eu podia ver até o que o palito ia cavucando.” Como essa frase ajuda a caracterizar a figura do narrador? Ele acredita na superioridade do macho em relação à fêmea, vê as relações humanas de forma naturalista, pois bestializa aquilo que não consegue compreender. Ao ouvir a música do saxofone pela primeira vez o narrador pergunta a James sobre ela. O narrador diz que a música é triste, mas o leitor não precisa necessariamente aceitar essa afirmação, pois é uma opinião de uma personagem, não um dado apresentado por um narrador neutro. A primeira referência que se faz no texto à mulher é feita por James, que já freqüentava a pensão antes do narrador: “A mulher engana ele até com o periquito.” Ao final da narrativa fica clara a cumplicidade entre o casal, pois o próprio moço aponta para o narrador qual o quarto da mulher (“não parecia espantado nem nada, só me olhava”) Consideremos também que o comportamento de caçadora da

mulher não é sutil – ela usa roupas curtas, de cores chamativas (vermelho, amarelo), “dá um jeito de esbarrar” no narrador, a insinuação da madame sobre o horário que a mulher estaria jantando, o entra e sai de homens do quarto. A mulher age de maneira aberta, todos na pensão sabem de seu comportamento, supondo que o marido sofre.

O narrador é aquele que mais se perturba pela forma como o casal se relaciona, fazendo com que ao final fique impotente: ele toma consciência de que não tem poder nenhum quanto àquela situação específica, vê-se como objeto da perversão do casal. Não é ele quem detém o poder de escolha, e sim o casal. O que é normal? O que é desviante? O narrador perde o status de macho dominante na situação, fazendo com que perdesse a virilidade. Só lhe resta a vergonha e a fuga.

## 6 CONCLUSÃO

Eu tenho um impulso, que talvez seja um impulso cristão, pelo próximo. Eu tenho vontade de servir ao próximo, verdadeiramente. E a literatura me proporciona isso. E o que eu faço, acredito, com o máximo da competência que me é possível e com amor, com paixão, acaba chegando, de algum modo, no outro.

Lygia Fagundes Telles<sup>6</sup>

Como já mencionado, faz-se necessário localizar o sujeito a quem se pretende analisar sob pena de perder de vista as especificidades do meio que são contribuintes para a formação das identidades dos indivíduos. É, em segundo lugar, ter-se em mente de que a representação do indivíduo na obra literária não necessariamente terá características verossímeis – já que a literatura é, por excelência, uma criação estética. Assim, o que se pretendeu fazer nesta dissertação foi combinar fatores extrínsecos (contextualização histórica e as condições sociais existentes no momento da criação de tais textos) e intrínsecos à obra (como, por exemplo, análise de foco narrativo) para que fosse possível compreender a forma como a figura feminina é representada nos contos selecionados.

A voz que fala nos textos de Lygia é ambígua, por permitir tanto uma leitura baseada em princípios patriarcais, quanto uma leitura que desmistifique, desconstrua e desqualifique os princípios que sustentam a visão do patriarcado. Em “O menino”, não se deve perder de vista que, apesar de estar seletivamente centrada no menino fazendo

---

6 TELLES, Lygia Fagundes. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 43.

uso do discurso indireto livre, a voz narrativa é em terceira pessoa, ou seja, é basicamente um discurso que poderia dar vez às outras vozes das personagens. O fato é que a personagem da mãe, apesar de desprovida de voz onisciente, é impedida de mostrar ao leitor o seu ponto de vista que, influenciado pelas interferências do menino na fala do narrador, possivelmente a condenará. Por conseqüência, apesar do comportamento transgressor da mãe revelar maior liberdade do comportamento feminino, a mulher ainda é vista e explicada pelos olhos da masculinidade.

A voz de Daniela também não se faz ouvir, apresentando-se muito mais distante do que a da mãe. Daniela nem mesmo está presente na narrativa; ela é uma construção discursiva de todas as outras personagens, permeada por uma série de concepções estereotipadas a respeito da feminilidade. O fato da personagem ser definida, na primeira frase do texto, como sendo igual a um “jardim selvagem” comprova a afirmação acima. As imagens de Daniela que chegam ao leitor são contraditórias: em alguns momentos a personagem é descrita como alguém agressivo, independente; em outros, aparenta doçura – uma mistura de características masculina e femininamente marcadas, remetendo à ambigüidade essencial que permeia a personagem. Contudo, ela é um jardim selvagem – definição essa que terá que necessariamente contar com a participação do leitor para que se realize e, de igual modo à mãe do menino, ela não tem voz. Neste conto, a voz narrativa é feminina; entretanto, diferentemente do que acontece em “O menino”, ela é em primeira pessoa – ponto de vista que pode ser contestado por sua parcialidade e inacessibilidade em relação aos outros pontos de vista presentes na narrativa. Fosse ela em terceira pessoa,

o leitor poderia sentir-se mais seguro a respeito da caracterização de Daniela; contudo, tal segurança seria incompatível com a atmosfera de ambigüidade e incerteza da narrativa.

Em “Um chá bem forte e três xícaras”, o registro da narrativa aproxima-se da neutralidade, pois não há interferência das personagens na fala do narrador. Contudo, sua fala inicial, essencialmente descritiva, faz uso de símbolos e imagens que fazem alusão à sexualidade e às possíveis implicações decorrentes do fim do ciclo reprodutivo da mulher. O drama interno vivido pela personagem não é revelado na medida em que a voz narrativa apresenta-se em terceira pessoa, não há onisciência e os sentimentos da personagem não são por ela verbalizados. Podemos apenas, baseados na descrição da cena, especular a respeito do que acontece. Também aqui, o leitor não ouve a voz da personagem.

“Helga” não é diferente. O registro do narrador, uma voz masculina em primeira pessoa, se faz de maneira totalmente parcial e construída. A personagem feminina não tem voz e apresenta-se totalmente passiva em relação à vontade do narrador, que justifica suas ações por conta da influência do contexto de guerra e desumanidade da Alemanha nazista. Helga, como Daniela, é uma construção discursiva do narrador; entretanto, diferentemente de Daniela, temos motivos mais fortes para desconfiar de sua descrição pelo fato da deliberada intenção por parte do narrador de tentar ganhar a simpatia do leitor. A idealização romântica da figura de Helga lhe confere menos credibilidade e ativa a desconfiança do leitor.

Por último, verifica-se que também a voz da mulher do moço do saxofone não se faz ouvir. Neste conto o foco narrativo é mostrado em primeira pessoa por uma voz masculina que revela em seu discurso uma série de pré-conceitos sobre as relações de gênero. A forma como se refere às mulheres e o modo perplexo como reage à situação em que se vê envolvido demonstram ao leitor sua inabilidade em compreender outro tipo de relação entre um homem e uma mulher além daquilo que já conhece. O elemento sexual na narrativa é inserido pelo narrador, alguém que não se mostra desinteressado na mulher, impedindo-o de caracterizá-la como algo mais além da mulher sexualmente leviana.

Podemos concluir, em primeiro lugar, que as mulheres dos textos de Lygia Fagundes Telles não tem voz; ou melhor, não tem a chance de expressar sua voz. O discurso ainda é masculinamente marcado pelos olhos do menino, de Paul/Paulo e do motorista do caminhão. A única voz narrativa claramente feminina é a de Ducha, cujo registro torna-se questionável na medida em que é apenas uma menina que se mostra fascinada pela figura enigmática da nova esposa do tio.

Deve-se ressaltar, contudo, que embora as mulheres dos contos analisados não tenham voz, (elas são objeto da narrativa de vozes masculinas), as narrativas giram em torno de suas ações. O que temos então são personagens mulheres em narrativas cujos narradores são masculinos, que por sua vez são fruto da criação de uma autora. Por que esta intermediação?

A temática dos textos desconstrói as instituições sobre as quais se assentam as noções culturais de feminilidade, de família, da maternidade, do amor monogâmico,

do casamento e da sexualidade. Não há mais idealização; há sim registro de outras possíveis experiências além daquelas previstas pelo patriarcado.

O amor não dura para sempre, e nem tampouco é a solução para os problemas existenciais das mulheres porque sua identidade não mais pode ser definida a partir de uma referência masculina, como nos mostra Maria Camila. A instituição do casamento está presente nos cinco contos aqui analisados; entretanto, em nenhum deles o matrimônio apresenta-se na forma como era convencionalmente apresentado, nem tampouco é o fim para o qual as mulheres se destinam. Helga é abandonada na noite de núpcias, Daniela fica viúva, Maria Camila atormenta-se pela possibilidade de ser abandonada, a mãe do menino supostamente trai o marido às escondidas enquanto a mulher do moço do saxofone o faz à vista de todos.

Se o casamento não é perfeito, as esposas tampouco o são. Não há a figura da esposa ideal. Daniela poderia se passar por uma se não fossem os relatos da empregada que vivia a rotina do casal e narra o que acontecia dentro da casa de Daniela e Ed. O mesmo acontece com a mãe do menino: o leitor é levado a crer, pela forma como o menino vê a mãe agir com o pai após ter se encontrado com o homem desconhecido na saída do cinema, que a mulher aparentava viver uma relação conjugal exemplar. Retomo aqui o que foi dito no capítulo inicial deste trabalho: o feminismo tornou políticas as subjetividades expondo questões que até então eram consideradas indiscutíveis.

Também não há mães, exceto no conto “O menino”, onde a figura da mãe é apresentada em primeiro lugar de forma idealizada para depois ser abruptamente

desmistificada. Da desmistificação para a desilusão é apenas um passo – como nos casos de Helga e Maria Camila. Helga talvez seja a personagem que mais se aproxime de uma heroína romântica; moça frágil, bela e ingênua vivendo em um mundo destruído de um pós-guerra sangrento. Não sabemos o destino de Helga após o roubo da perna. Penso que continuou bela e frágil; contudo com o coração possivelmente partido e privada de sua perna mecânica, seu meio de locomoção que lhe dava dignidade e independência.

Onde está a família de estrutura hierarquicamente centrada na figura do pai? Inexiste. Duchá vive em meio a mulheres, o único homem que se faz presente em seu meio familiar é o tio Ed que acaba morto no final. Enquanto em “O jardim selvagem” o conceito de família já aparece fragmentado, em “O menino”, a estrutura familiar esfacela-se na frente do leitor pelos olhos do menino. E em “Um chá bem forte e três xícaras”, a família parece estar a ponto de esfacelar-se; essa concretização dependerá da decisão tomada por Maria Camila.

Se a estrutura familiar sólida inexistente e nem a maternidade é um fim nobre para a mulher, qual é o papel da sexualidade na vida das personagens? Daniela toma banho nua na cascata, à vista de todos, a mulher do moço do saxofone comporta-se como uma gata no cio atrás de parceiros, tendo sua vida e rotina sexual comentada e avistada por todos os freqüentadores da pensão. Mesmo em “Um chá bem forte e três xícaras”, conto em que personagem Maria Camila melhor incorpora o estereótipo da esposa e dona de casa dedicada à família, as referências ao sexo são bastante claras a partir de imagens da natureza: as borboletas e as rosas. Seria porque o sexo deixou de

fazer parte da vida privada e não precisa mais ficar escondido, suas referências não precisam mais ser feitas de forma velada.

Se a sexualidade das mulheres é mais livre é porque o corpo agora lhes pertence. Contudo, qual o uso que fazem de seus corpos? A mulher tem o domínio de seu corpo agora, “mesmo que o use mal. Ela é dona do próprio corpo.” (TELLES, 2002, p. 40) Cabe ao leitor julgar qual das personagens usa seu corpo mal, apesar de nos trairmos e tendermos imediatamente a pensar na mãe do menino ou na mulher do moço do saxofone. Entretanto, se o pensamento nos remete a tais personagens é porque seu comportamento realmente nos escandaliza ou porque ele nos faz rir por dentro, como fez a própria Lygia ao descrever a cena da mulher falando ao celular que presenciou na praia? (TELLES, 2002, p. 82)

Independente do julgamento de valor que o leitor possa fazer, o fato é que agora há escolha – e cada uma delas com suas respectivas conseqüências. E há também relativização de valores, pois não é a sociedade contemporânea como os frequentadores da pensão de beira de estrada, que assiste ao jogo de sedução protagonizado pela mulher com a mesma “carinha safada de um dos anões que estava ali por perto”? (TELLES, 1999, p. 49)

A mulher do moço do saxofone, a mãe do menino. Duas mulheres sem nome, uma mulher e outra mãe. Mulher de um homem, mãe de um homem, nomeadas em relação à função social que prioritariamente exercem. As duas transgressoras das regras do casamento monogâmico, mantendo relacionamentos extraconjugais. Uma

transgride publicamente, a outra, escondido. Transgridem, fazem suas escolhas, mas será que podem ser consideradas livres, se nem ao mesmo podemos nomeá-las?

Essa é uma das questões que permanece sem resposta. Há várias outras, entretanto, uma para cada conto: o que acontece com Helga após o roubo da sua perna mecânica? Qual a decisão tomada por Maria Camila ao ver sua imagem no espelho? Qual a exatamente a relação entre o moço do saxofone e sua mulher? O que há de errado com a mão de Daniela; por que o insistente uso da luva na mão direita? O que o menino entendeu ao chegar em casa e presenciar a rotina familiar exatamente igual à de antes de sua ida ao cinema? “Não quero ser compreendida, quero ser amada, respondi ao estudante de olhos asiáticos que se queixava, não entendeu o sentido de alguns dos meus contos. Ninguém compreende mesmo ninguém, difíceis as pessoas. As coisas. Quero apenas que meu leitor seja meu parceiro e cúmplice no ato criador que é ansiedade e sofrimento. Busca e celebração.” (TELLES, 2002, p. 126)

Somos, portanto, cúmplices do ato criador de Lygia. Estamos fadados a buscar, e talvez encontrar, para depois não nos satisfazermos mais com o que foi encontrado e buscar novamente, as respostas para os questionamentos que os textos deixam em aberto. Buscaremos e encontraremos respostas; e talvez teremos que voltar às narrativas, relê-las, para saber se realmente encontramos aquilo que procurávamos. E quem sabe encontremos mais perguntas ao invés de respostas. A busca e a celebração, das personagens e de nós, seus leitores. Lembro-me novamente das palavras inconformadas do caminhoneiro, conclamando o moço do saxofone a agir:

– E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela pelo meio! Me desculpe estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?

– Eu toco saxofone. (TELLES, 1999, p. 50)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo - o ponto de vista marxista**. São Paulo: Livraria Nobel, 1985.

ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro, 2003.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CHACHAM, Alessandra, MAIA, Mônica. Corpo e sexualidade da mulher brasileira. In: **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: **Seleta**. José Olympio, 1971.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONFORTIN, Helena. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: **Representações do feminino**. Campinas: Editora Átomo, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Obra crítica/2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Claudia de Lima. Etnografia, representação e prática política. In: **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

\_\_\_\_\_. Paradoxos do gênero. **Revista Gênero**, Niterói, v. 4, n. 1, p. 169-177, 2. sem, 2003.

COSTA, Suely Gomes. Gêneros, biografias e história. **Revista Gênero**, Niterói, vol. 3, n. 2, p. 7-20, 1 sem, 2003.

\_\_\_\_\_. Movimentos feministas, feminismos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 12 (N.E.), 264, setembro/dezembro, 2004.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

FELSKI, Rita. **Literature after Feminism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

FUNCK, Susana B. O jogo das representações. In: **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. Representações da maternidade e paternidade na literatura feminista contemporânea. In: **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**. New Heaven: Yale University Press, 1984.

GOTLIB, Nádia Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: **Refazendo nós: ensaios sobre a mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês, UFSC, 1994, p. 453-463.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. In: **Revista Labrys: Estudos Feministas**. n. 4, ago/dez, 2003.

\_\_\_\_\_. Epistemologia feminista e teorização social: desafios, subversões e alianças. In: **Gênero plural**. Curitiba: editora da UFPR, 2002.

LUCENA, Suênio Campos. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora. In: **Durante aquele estranho chá – perdidos e achados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. Delineando corpos: a representação do feminino e do masculino no discurso médico. In: **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOI, Toril. **Sexual textual politics: Feminist literary theory**. London: Routledge, 1985.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: **Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. Os silêncios do corpo da mulher. In: **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

\_\_\_\_\_. Feminizar é preciso ou por uma cultura filógena. **Revista Labrys: Estudos Feministas**. n. 1 – 2, julho/dezembro, 2003.

RÉGIS, Sonia. A densidade do aparente. In: **Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: **Histórias escolhidas de Lygia Fagundes Telles**. Martins, 1964.

SANT'ANNA, Denise B. A insustentável visibilidade do corpo. In: **Revista Labrys: Estudos Feministas**. n. 4, ago/dez, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

SCHMIDT, Simone Pereira. Como e por que somos feministas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 12 (N.E.): 264, setembro/dezembro, 2004.

\_\_\_\_\_. Falar ou falar-se: o corpo no (do) texto pós-moderno. In: **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

\_\_\_\_\_. Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil. In: **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

SILVA, Alcione Leite. A pesquisa como prática de cuidado na emancipação da mulher. In: **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Feminism criticism in the wilderness. In: **Writing and sexual difference. Critical Inquiry**. Chicago, v. 8, n. 2, winter 1981, p. 179 – 205.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

\_\_\_\_\_. Formas de violência, relações de gênero e feminismo. **Revista Gênero**, Niterói, vol. 2, n.2, p. 7-26, 1 sem. 2002.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá - perdidos e achados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. Mulheres, mulheres. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

VAITSMAN, Jeni. Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea. In: **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: FAPERJ, 2001.

VIANNA, Alexandre Martins. Sexo, cultura & política. **Revista Gênero**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 99-102, 2. sem, 2001

WANDERLEY, Márcia C. Literatura: vertentes da voz feminina pós-64 no Brasil. In: **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. Prosa/rosa: presença feminina na literatura brasileira pós-64. **Revista Gênero**, Niterói, vol. 1, n. 1, p. 21-27, 2 sem. 2000.

\_\_\_\_\_. Vozes femininas das literaturas inglesa e brasileira: o espaço de angústia. **Revista Gênero**, Niterói, vol. 3, n.1, p. 7-17, 2 sem. 2002.

WOLLSTONECRAFT, Mary. A vindication of the rights of woman. In: **The Norton Anthology of English Literature**, v.2. New York: Norton, 1979.

WOOLF, Virginia. **O momento total**. Lisboa: Ulmero Um, 1985.

\_\_\_\_\_. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado** – a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

\_\_\_\_\_. O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.). **Tudo no feminino** - a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.