

**JACKELINE PETERS DÜCK**

***A HORA DA ESTRELA* E “SENHOR DIRETOR”:  
UMA LEITURA SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO**

**CURITIBA  
2010**

**JACKELINE PETERS DÜCK**

***A HORA DA ESTRELA E “SENHOR DIRETOR”:*  
UMA LEITURA SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, curso de Pós-Graduação em Letras – área de concentração Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Przybycien

**CURITIBA  
2010**

Ao meu marido e companheiro Arnold, e aos meus queridos filhos Bruno e Alice que, ao longo desta caminhada, foram o verdadeiro apoio e estímulo para que eu continuasse.

## **AGRADECIMENTOS**

Minha gratidão à professora Regina Przybycien pela orientação segura, pela confiança em meu trabalho e, principalmente, porque soube avaliar o grau de liberdade necessário para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Em especial, agradeço às professoras Raquel Bueno e Lúcia Peixoto Cherem, pela disposição em ajudar, pela leitura atenta e respeitosa, pela riqueza das sugestões e elegância das críticas, essenciais para a finalização do trabalho.

À Karla, parceira nesta “viagem” cheia de boas e, às vezes, más surpresas, o meu mais profundo agradecimento.

Um sincero agradecimento às minhas amigas Ana Lúcia e Margareth, pelo apoio, incentivo e, não menos importante, pelos momentos de bom humor e descontração.

À Camila, serena, que, em meio à minha agitação, foi um ponto de equilíbrio.

À Cristiane, amiga generosa que dividiu comigo a sua vasta biblioteca.

Aos professores Dr. Luís Bueno, Dr. Marcelo Sandmann e Dr. Paulo Venturelli, um muito obrigada pela oportunidade de aprender com vocês.

Há mulheres que dizem:  
Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
mas que limpe os peixes.  
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.  
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
de vez em quando os cotovelos se esbarram,  
ele fala coisas como "este foi difícil"  
"prateou no ar dando rabanadas"  
e faz o gesto com a mão.  
O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
atravessa a cozinha como um rio profundo.  
Por fim, os peixes na travessa,  
vamos dormir.  
Coisas prateadas espocam:  
somos noivo e noiva.

*Casamento, Adélia Prado*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 - GÊNERO E SEXUALIDADE</b>	<b>7</b>
1.1 GÊNERO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE	7
1.2 A SEXUALIDADE SOB CONTROLE	29
<b>CAPÍTULO 2 - MULHERES ESCRITORAS</b>	<b>39</b>
2.1 CLARICE LISPECTOR: UMA LITERATURA EM MOVIMENTO	42
2.2 A INQUIETAÇÃO NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES	49
2.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DÉCADAS DE 50, 60 E 70 DO SÉCULO XX	56
<b>CAPÍTULO 3 - A HORA DA ESTRELA E “SENHOR DIRETOR”: PERSONAGENS ENREDADAS NAS RELAÇÕES DE GÊNERO</b>	<b>62</b>
3.1 <i>A HORA DA ESTRELA</i> : UMA LEITURA DE GÊNERO ENTRE MÚLTIPLAS PONTAS	63
3.2 “SENHOR DIRETOR”: CONFLITOS ENTRE A FALTA E O EXCESSO	103
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>133</b>

## RESUMO

Esta dissertação propõe a leitura de dois textos ficcionais: *A hora da estrela* de Clarice Lispector e “Senhor Diretor” de Lygia Fagundes Telles sob a perspectiva dos estudos de gênero. Analiso como as relações de gênero são construídas nas narrativas e como estas são articuladas pela ideologia dominante. Utilizo-me das formulações teóricas de Elaine Showalter, Teresa de Lauretis e Rita Felski a fim de usar gênero como uma ferramenta analítica para a minha leitura. Além disso, com o auxílio do pensamento de Michel Foucault, discuto a sexualidade como um elemento fundamental para a naturalização dos papéis de gênero, na medida em que esta contribui para conferir estatutos diferentes aos homens e às mulheres. Nas duas narrativas, analiso personagens femininas aprisionadas em modelos patriarcais. Em *A hora da Estrela*, Clarice Lispector dá voz a um narrador masculino, que por sua vez cria uma protagonista feminina, Macabéa. Em “Senhor Diretor”, o narrador explora imagens e espaços e entra na mente da personagem para mostrar o absurdo dos códigos sociais que regulam o comportamento feminino. Como resultado, os questionamentos levantados por essas duas obras literárias nos fazem refletir sobre a situação social das mulheres. Da mesma forma, uma leitura sob a perspectiva dos estudos de gênero pode transformar a nossa percepção sobre os sentidos de uma obra literária.

**Palavras-chave:** gênero, sexualidade, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles.

## ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of two fictional works: Clarice Lispector's *A hora da estrela* and Lygia Fagundes Telles' "Senhor Diretor" from the perspective of gender studies. I examine how gender relations are constructed in the narratives and how these relations are articulated by the dominant ideology. I turn to the theoretical formulations of Elaine Showalter, Teresa de Lauretis and Rita Felski in order to use gender as an analytical tool for my reading. Furthermore, with the help of Michel Foucault's thought, I discuss sexuality as a key element for the naturalization of gender roles, since sexuality helps to confer different status to men and women. The two narratives I examine present female characters imprisoned in patriarchal models. In *A hora da estrela*, Clarice Lispector creates a narrative play by giving voice to a male author/narrator who, in turn, in the narrative, creates the female protagonist Macabéa. In "Senhor Diretor" the narrator explores images and spaces and plunges into the character's mind in order to show the absurdity of the social codes which regulate female behavior. Thus, the questionings that these two literary works raise can bring reflections about the women's social situation. By the same token, a reading from the perspective of gender studies can change our perception about the meanings of a literary work.

**Key words:** gender, sexuality, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles.



## INTRODUÇÃO

A formação das identidades sexuais e de gênero é um processo com raízes históricas, passível de transformações conforme o contexto sócio-cultural. Desse modo, a existência não abrange significados fixos e universais, embora, muitas vezes naturalizemos papéis socialmente construídos. Colling (2004) afirma que uma eficaz maneira de desconstruir algo que já atingiu o *status* de imutável, de evidente é mostrar como esse algo se produziu e foi construído, desconfiando das categorias dadas como universais. Então, deve-se levar em consideração, nesse processo, o que a sociedade, o momento histórico, a cultura, as relações étnicas, religiosas e de classe consideram, consentem e possibilitam, sendo que o conceito de gênero chama a atenção, justamente, sobre esses aspectos, contribuindo para desnaturalizar lugares pré-concebidos ao produzir novos questionamentos para os estudos das mulheres.

A categoria de gênero também tem ocupado papel importante na crítica literária e cultural, constituindo-se num elemento transformador de leitura e interpretação de textos ficcionais. As nossas identidades são fixadas a partir de referenciais da cultura branca patriarcal ocidental, validando a posição central e normativa do sujeito masculino e, de acordo com Rita Therezinha Schmidt (1999), a intenção de desestabilizar modelos convencionais de leitura garantindo, dessa forma, poder interpretativo, deu-se justamente a partir do “questionamento da centralidade desse sujeito e dos efeitos de seu regime de verdade no campo dos significados social, teórico e literário” (p. 26).

Obviamente, deve-se considerar que o texto literário é o espaço de uma outra realidade, diversa do campo da sociologia. Assim, ainda que se leve em consideração os elementos sociais que formam a matéria da obra e as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, não devemos perder de vista a função que esses elementos exercem na economia da narrativa, pois, segundo Antonio Candido (2000), achar “que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (p.13). Candido reforça que o papel da arte não é transmitir noções e conceitos, pois é, em primeiro plano, comunicação expressiva, então é preciso observar a composição da obra, fazer a ponte entre a estrutura do livro e os elementos sociais.

Rita Felski (2003), que de certo modo partilha a posição de Candido, argumenta ser um engano pensar que temos que escolher entre política e arte, sociedade e literatura. Em sua opinião, qualquer crítico literário deve prestar atenção a ambos, sendo que essa dupla visão significa unir arte e sociedade, descobrindo de que modo elas informam e modulam uma à outra.

Não se espera reduzir os significados literários à função imediata de transmitir um conteúdo político, mas é preciso levar em consideração que os critérios estéticos são produzidos dentro de contextos sociais e históricos específicos, portanto é possível estabelecer uma dialética entre política e estética. Nesse sentido, não pretendo, neste trabalho, fazer uma leitura situada “fora-da-lei”. Procuro analisar como as personagens Macabéa e Maria Emília estão, cada uma a seu modo, aprisionadas em modelos patriarcais, sem, no entanto, abrir mão dos valores estéticos na construção literária das obras escolhidas: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e o conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. No entanto, quanto à possibilidade de uma leitura feminista ser considerada política antes de literária, é pertinente observar a posição de Schmidt (1999), que ao discorrer sobre o fazer crítico-interpretativo, alerta:

Cabe frisar que toda atividade de interpretação mantém profundas e complexas relações com a política, com as estruturas de poder e valor social pela qual organizamos e damos sentido à vida em sociedade, pelo simples fato de lidar com significados e valores. Se a força motriz que regula o leitor/a na apropriação do texto é o desejo de apropriar o mundo em termos que sejam para ele/a significativos, esse(a) leitor/a está desde sempre na política. Do ponto de vista da instituição da crítica literária, a interpretação também não é axiologicamente vazia de valores, na medida em que a ideologia habita os regimes disciplinares de quaisquer que sejam os procedimentos hermenêuticos que adotemos para organizar a produção de sentidos de um determinado texto. De qualquer modo, interpretar de uma forma ou de outra, é uma questão de escolha interessada, e o fato desses interesses serem muitas vezes inconscientes, com resultados não previsíveis, não os tornam menos políticos (p. 28).

Ao longo do primeiro capítulo, efetuo, principalmente, uma pesquisa de caráter bibliográfico. Em um primeiro momento, procuro demonstrar a evolução do movimento feminista e como, gradativamente, o gênero difundiu-se como categoria de análise em diversos campos de pesquisa, tornando-se, inclusive, categoria para os estudos literários. Assim, duas importantes obras clássicas para a crítica literária feminista são apresentadas: *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Além disso, textos de outras relevantes teóricas que

retratam o tema gênero, como Elaine Showalter, Teresa de Lauretis e Rita Felski são analisados. Discuto, a partir desse ponto, se poderíamos ou não entender a escrita feminina com especificidades próprias, e se a defesa da idéia de um espaço discursivo próprio do feminino não seria uma limitação, pois se estaria reforçando discursos culturais dominantes ao reduzir a escrita ao sexo.

Ainda no capítulo um, a sexualidade é analisada como elemento fundamental da naturalização dos papéis de gênero, investigando-se como os significados culturais, sociais e históricos definem o corpo. O corpo é instância privilegiada de atuação dos poderes disciplinares, que não agem apenas pela negação, mas também atuam na produção e organização de realidades. No livro *A história da sexualidade I*, Michel Foucault detalha as forças que compõem a sexualidade. Ainda que a sua preocupação não esteja voltada especificamente para a sexualidade feminina e sim para o surgimento do modelo de sexualidade no Ocidente, a obra traz uma série de conceitos fundamentais e de instrumentos operatórios importantes para a discussão.

No capítulo dois, menciono rapidamente algumas escritoras que se destacaram na literatura brasileira. Não há a pretensão de se fazer uma relação completa das autoras que de alguma forma marcaram a literatura brasileira, nem mesmo de suas obras e características, mas uma breve apresentação de como se articulou a literatura produzida por mulheres em determinadas épocas. A seguir, faço um levantamento de opiniões e análises de vários estudiosos da obra de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, oferecendo uma amostra dos estudos sobre o conjunto de sua produção, observando que aspectos a fortuna crítica tem privilegiado na ficção das duas escritoras. Embora essas duas autoras escrevam com consciência crítica do seu gênero, essa questão, em sua produção, nem sempre é aberta, apresentando-se, muitas vezes, de forma implícita.

É próprio do texto literário trabalhar com o implícito, com o sugerido, e nesse sentido, cabe a observação de Lygia Fagundes Telles, que ao ser interrogada por Clarice Lispector sobre o livro de contos *Seminário dos ratos*, responde:

Procurei uma renovação de linguagem em cada conto desse livro, quis dar um tratamento adequado a cada idéia: um conto pode dar assim a impressão de um mero retrato que se vê e em seguida esquece. Mas ninguém vai esquecer esse conto-retrato se nesse retrato houver algo além da imagem estática. O retrato de uma árvore é o retrato de uma árvore. No entanto, se a gente sentir ou intuir que há alguém atrás dessa árvore, que

de trás dela alguma coisa está acontecendo ou vai acontecer, se a gente perceber que na aparente imobilidade está a vida palpitando no chão de insetos, ervas – então esse será um retrato inesquecível (TELLES, 2002, p. 172).

Ainda no segundo capítulo, desenvolvo algumas observações sobre modelos sociais – tomando como categoria de análise o gênero – veiculados nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX, período ao qual as personagens Macabéa, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e Maria Emília, do conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles, estão de alguma forma ligadas.

No terceiro capítulo, analiso a construção dessas personagens, examinando a forma na qual se encontram enredadas em papéis de gênero socialmente determinados. Lúcia Osana Zolin (2003) destaca, entre outras escritoras brasileiras, os nomes de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles como autoras que

[...] tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou à mulher (p. 255).

Assim, o que me motivou a trabalhar com a produção dessas duas escritoras é que ambas representam uma importante linha de força da produção literária escrita por mulheres no Brasil contemporâneo, sendo que muitas de suas obras ocupam-se com reflexões sobre a condição da mulher especificamente. Salta aos olhos dos/as leitores/as a quantidade de personagens femininas que são figuras centrais nos seus contos e romances. Além disso, tanto para Clarice Lispector, quanto para Lygia Fagundes Telles, a arte é uma constante busca que tem como marca a insatisfação. Nádia Batella Gotlib (1995) observa que certa vez, Clarice Lispector disse: “Nunca. Era o meu ideal: que uma história nunca acabasse”, evidenciando uma busca constante. E para Lygia Fagundes Telles, a satisfação completa de um escritor é perigosa, pois “nessa hora mesmo ele morreu como artista. Ou já estava morto antes” (TELLES, 2002, p.171).

As duas narrativas analisadas nesta pesquisa foram produzidas no final dos anos 1970, um momento em que feministas lutavam por novas possibilidades para as mulheres, trazendo à tona várias implicações das questões de gênero. Tanto em *A hora da estrela* quanto em “Senhor Diretor”, essas questões são problematizadas.

Independente de um interesse especificamente feminista na construção das obras analisadas, não se pode dizer que as escritoras estivessem alheias à questão, uma vez que o tema é abordado ao colocarem em cena figuras femininas inseridas em situações que fazem eclodir essas discussões.

De acordo com Felski (1989), um texto pode ser definido como feminista quando o seu conteúdo ou o contexto de sua recepção permitir tal leitura. Nesse sentido as duas narrativas podem ser consideradas feministas, pois conduzem a questionamentos ao pensamento ideológico patriarcal. O romance de Clarice Lispector e o conto de Lygia Fagundes Telles possibilitam a percepção de uma preocupação centrada ao redor do problema da identidade feminina. Assim, um dos critérios para a escolha das obras foi a questão cronológica, outro, a questão temática, uma vez que ambas as narrativas revelam um conhecimento da posição subordinada das mulheres e lidam, embora de forma diversa, com a sexualidade feminina e os limites impostos ao corpo das mulheres.

Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S. M., e sua protagonista Macabéa são de classes sociais diferentes, então o contraponto sócio-ideológico perpassa tanto a questão de gênero quanto de classe social. Já Maria Emília, em “Senhor Diretor”, pertence à classe média. Neste conto a questão de gênero é articulada em torno do fluxo de consciência da personagem. Ela enxerga um mundo que aponta para um constante estado de perplexidade, evidenciando a sua indignação com os excessos da modernidade, sua solidão diante desse mundo, sua resistência às mudanças, sua obediência aos preceitos morais que lhe foram ensinados. Assim, o binômio masculino/feminino aparece de forma bem evidente em *A hora da estrela*, e em “Senhor Diretor”, de forma mais implícita.

De qualquer modo, as duas obras escolhidas como objeto de estudo para esta pesquisa exploram não apenas os problemas econômicos e sociais de seu tempo, mas especialmente as articulações que perpetuam estruturas de dominação. *A hora da estrela* mostra um narrador que não consegue sentir-se confortável em relação ao outro – objeto inquietante e desestabilizador - ao mesmo tempo em que se sente atraído, afirmando que “é paixão minha [sua] ser o outro. No caso a outra” (LISPECTOR, 1999a, p. 29). Clarice Lispector cria o narrador-escritor Rodrigo S. M. para narrar a história de Macabéa, sugerindo ironicamente que só um homem poderia fazê-lo.

O conto “Senhor Diretor” também explora a perpetuação das estruturas de dominação ao ter como protagonista uma mulher muito presa aos estreitos papéis de gênero. A questão sexual aparece insistentemente durante suas digressões, e em meio a uma fala desarranjada, a personagem divide-se entre negar ou aceitar novos valores, acabando por denunciar e questionar os lugares estabelecidos socialmente, ao mesmo tempo em que revela a insegurança de encontrar novas formas de vida quando a antiga não tem mais razão de ser.

Ao entender que a literatura é produto de determinada sociedade, percebe-se a possibilidade de um diálogo entre literatura e política, ainda que seja importante, conforme aponta Felski (2003), compreender que textos ficcionais são representações mediadas, artefatos artísticos, não reflexões da realidade. Nesse sentido vale a posição de Candido (2000), ao afirmar que “nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra” (p. 9). Sendo assim, optou-se por analisar tanto as questões estéticas das obras quanto as implicações socioculturais presentes nas narrativas. Uma leitura sob a perspectiva de gênero é um dos caminhos possíveis para a observação desse movimento dialético.

## CAPÍTULO 1 - GÊNERO E SEXUALIDADE

*Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior.<sup>1</sup>*

### 1.1 GÊNERO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

Os estudos sobre mulheres surgiram sob o impulso do feminismo, movimento social e político, que teve a sua primeira versão em meados do século XIX, agitando países como Inglaterra, França, Alemanha, Rússia e EUA. Michele Perrot (2007) lembra que em função da fragilidade de sua organização, o movimento feminista deixou poucos vestígios na historiografia e na memória, mas nos últimos trinta anos, “tem sido alvo de numerosas pesquisas que trouxeram à baila suas pioneiras, recontaram seus episódios e mostraram seus desafios” (p. 154).

O primeiro feminismo compartilhou a ideia da universalidade, pois a radicalidade necessária neste momento impedia de pensar o heterogêneo. Procurou-se principalmente lutar pela igualdade jurídica entre homens e mulheres, ou seja, por direitos civis e políticos. Havia certo ocultamento da diferença em nome de uma identidade universal, uma vez que alcançar a igualdade e a liberdade era ser igual ao outro – modelo de sujeito livre, o homem, detentor do poder em várias instâncias. Significava a inclusão das mulheres nesse mundo erguido pelo discurso masculino. É preciso entender que esse feminismo foi um movimento de luta por uma igualdade de direitos sociais em relação ao homem, e que “superado o primeiro momento de ‘rupturas’, a mulher já reconhece, não em termos superior/inferior, que ela não é igual ao homem, como também não pode ser igual à(s) outras(s) mulher(es)” (MENDONÇA, 1999, p. 70), embora muitas feministas ainda se dividam entre reafirmar e minimizar, ou até mesmo eliminar, diferenças.

Reconhecendo que a subjetividade de um sujeito é marcada por múltiplos lugares, não apenas no gênero, mas também na raça, na classe, na etnia e assim por diante, é preciso sugerir a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, rejeitando, assim, essencialismos tanto em homens quanto em mulheres. Há

---

<sup>1</sup> ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Abril S.A., 1983. p. 20.

diferenças entre os sexos e entre as próprias mulheres, o problema está em transformar essas diferenças em desigualdades. O feminismo da diferença entende que a busca pura e simples pela igualdade com o outro sexo é, mesmo que de forma sutil, uma situação de subordinação. O pensamento desse feminismo procura manter as diferenças além de reconhecê-las, sem que isso acarrete discriminação e desvalorização no que diz respeito aos direitos universais e básicos. Por outro lado, outras correntes do feminismo rejeitam a ideia da diferença, argumentando que insistir numa esfera própria do feminino acarreta o risco de cair em velhos estereótipos sobre o significado de ser mulher.

De qualquer modo, os dois modelos – igualdade e diferença – partem de alguns pontos em comum: a reivindicação do lugar das mulheres na história; o reconhecimento de que em uma formação social dada, os condicionamentos não são estáticos, portanto passíveis de variações segundo as culturas e as épocas; e a visão do patriarcado como sistema de dominação e subordinação das mulheres. Além do mais, independente do modelo, é inquestionável que o feminismo traz como resultado avanços importantes em termos de transformações sociais, políticas e culturais, inclusive no Brasil, contribuindo para transformar a consciência, não só de mulheres, mas de todos os indivíduos. Na opinião de Schmidt (1999),

[...] o principal aporte feminista à produção de conhecimento ocorre na construção de novos significados na interpretação das experiências das mulheres no mundo, de modo que a realidade, como construção imaginária e simbólica, possa ser interrogada, repensada, e transformada (p. 29).

Stuart Hall (2006), por exemplo, identifica o impacto do movimento feminista como um dos grandes descentramentos do sujeito na pós-modernidade. Hall (2006) refere-se ao feminismo do período a partir da década de 1960, que juntamente com as revoltas estudantis, a contracultura e a luta pelos direitos civis, marcou a modernidade tardia. Todos esses movimentos tiveram pontos em comum, como a oposição à crítica liberal capitalista do Ocidente e à política “estalinista” do Oriente, o favorecimento à espontaneidade e a desconfiança das formas burocráticas de organização. Entretanto, cada movimento buscava uma identidade social própria, assim as lutas raciais apelavam aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, a política sexual aos homossexuais e o feminismo às mulheres. O movimento feminista passou a discutir aspectos da vida social relacionados à família,



sexualidade, responsabilidade doméstica; questionou dicotomias como dentro/fora, público/privado, ou seja, “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” (HALL, 2006, p. 45-46).

É importante salientar que a partir do momento em que a heterogeneidade foi introduzida como marca, entendeu-se que era preciso salientar as diferenças existentes, ressaltando que não existia uma categoria mulher ou homem e sim múltiplas pessoas, cada qual com suas peculiaridades, trazendo à tona a conveniência de se articular o gênero como categoria de análise. Mais do que examinar diferenças, este campo de investigação acabou por identificar a questão do pluralismo interior ao ser homem ou ser mulher, servindo como instrumento de transformação cultural. É possível afirmar que a construção do gênero pode “ser compreendida como um processo infinito de modelagem-conquista dos seres humanos, que tem lugar na trama de relações sociais entre mulheres, entre homens e entre mulheres e homens” (SAFFIOTI, 1992, p. 211).

Gradativamente, o gênero, como categoria de análise, difundiu-se em diversos campos de pesquisa, inclusive no da crítica literária, trazendo abalos à tradição da crítica ocidental, mudando o que as pessoas pensam sobre literatura. Além disso, Felski (2003) afirma que a crítica feminista não é apenas algo que as feministas precisam pensar, pelo contrário, ela afeta a todos os interessados nos estudos literários, cujo campo é revigorado ao se levantar questões relacionadas ao gênero. Levando-se em consideração a importância das leituras articuladas sob a perspectiva de gênero, vale, nesse momento, apresentar dois textos clássicos: *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, mapeando, ainda que rapidamente, as reivindicações e questionamentos levantados por essas precursoras, para depois especificar mais detalhadamente a crítica literária feminista articulada pela categoria gênero.

Woolf é considerada uma importante precursora da crítica feminista, tendo escrito uma série de ensaios sobre a escrita da mulher. As suas idéias imprimiram um novo olhar ao tema “mulher e literatura”, até então marcado por preconceitos e discriminações. Em um de seus principais ensaios, *Um teto todo seu*, publicado em 1929, a escritora trabalha com dados históricos ao mesmo tempo em que cria situações, abordando, através de uma personagem-narradora, o modo como as

circunstâncias atuam sobre o trabalho das escritoras e questões relativas à sua sujeição intelectual.

Em meio à análise das condições sociais que impediram às mulheres o acesso ao mundo da literatura, a ideia principal gira em torno da tese de que a falta de independência financeira e a ausência de espaço na sociedade, em que elas pudessem desempenhar a atividade de escritoras, são os motivos da não existência de grandes produções literárias femininas durante séculos. Assim, o diferente entre homens e mulheres não seria o grau de talento, mas os meios para desenvolvê-lo.

Sobre a escrita feminina, a ensaísta toma de empréstimo a Coleridge a ideia de androginia da mente, em que afirma que o ideal é buscar a união harmônica dos dois sexos na mente do escritor, pois só a mente nesse estágio conseguiria ser altamente criativa e estaria sendo usada em todas as suas faculdades, tornando-se, portanto, capaz de transmitir emoções sem obstáculos, realizando e comunicando experiências com integridade:

(...) é que é fatal para quem quer que escreva pensar em seu sexo. É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. É fatal para uma mulher colocar a mínima ênfase em qualquer ressentimento; advogar, mesmo com justiça, qualquer causa; de qualquer modo, falar conscientemente como mulher. (...) Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. (WOOLF, 1985, p. 136).

De certo modo, ao estimular tanto os homens quanto as mulheres à colaboração mútua e à tolerância, Virginia Woolf prega o fim do patriarcado, da dominação masculina que leva a binarismos hierarquizantes. Na opinião de Eduardo Assis Duarte (2003), todo o seu discurso caminha para a “desconstrução do binarismo que aprisiona os sexos em pólos opostos regidos por relações de poder” (p. 442). De qualquer maneira, mesmo afirmando que não vai deixar nenhuma solução para a questão da “verdadeira natureza da mulher” (WOOLF, 1985, p. 8), negando-se a fornecer uma conclusão sobre o tema, o ensaio é clássico, e responde ainda hoje a perguntas colocadas por leitoras e leitores contemporâneos.

Em 1949, Beauvoir publica *Le deuxième sexe*, traduzido em português como *O segundo sexo*, em que discute a situação da mulher através de uma perspectiva existencialista. Beauvoir lança mão de praticamente todo o conhecimento produzido

sobre as mulheres até então, para construir argumentos a fim de polemizar, de forma erudita e incisiva, com o saber do discurso patriarcal, questionando sua falsa neutralidade e sua autoridade advinda da tradição. A escritora procura demonstrar que a noção de feminilidade é uma ficção criada pelo discurso masculino, aceita por muitas mulheres. Refletindo sobre o caráter construtivo da feminilidade, ela ironiza:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? (BEAUVOIR, 1970, p. 7).

O trecho aponta tanto para o caráter artificial de uma feminilidade construída socialmente quanto para os modelos desejados de mulher que vigoraram ao longo dos séculos. De acordo com Duarte (2003), nesse fragmento Beauvoir explicita a condição da mulher centrada numa perspectiva de gênero, já que os tipos aceitos de mulher e os padrões consagrados do comportamento feminino apontam para a origem masculina dos ideais de mulher. Assim o eixo fundamental da argumentação da autora é a consagrada afirmação: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Apesar das discussões que essa frase pode provocar por causa da polissemia do verbo “tornar-se” – que pode ser entendido como “assumir intencionalmente”, o que faria do gênero uma questão de escolha e não de construção cultural e social -, a argumentação construída pela autora em seu livro contraria tal leitura, pois se o mundo e “a discursividade que o representa são operações masculinas e se a verdade, o bem e a virtude provêm da mesma fonte, o *tornar-se* não pode deixar de ser uma construção cultural fundada na constituição sexual dos corpos” (DUARTE, 2003, p. 447).

É pertinente destacar que a pedra fundamental do seu feminismo existencialista consiste na noção de igualdade, o que é rejeitado por algumas teóricas feministas pós-Beauvoir, que

[...] teriam abandonado o anseio liberal dela de obter igualdade com os homens para enfatizar a diferença, isto é, exaltar o direito de a mulher proteger os valores especificamente femininos e rejeitar a referida ‘igualdade’, entendida como disfarce para forçar as mulheres a se tornarem como homens (ZOLIN, 2003, p. 168).

Contudo, penso que é preciso se levar em conta a época em que a autora viveu, pois em meados do século XX, sair da imanência para a transcendência era um conflito para as mulheres, portanto o conceito do corpo feminino como um obstáculo para se chegar à igualdade faz sentido. Apesar da divergência, o modo de Beauvoir encarar a relação entre os sexos vem sendo problematizado ao longo da trajetória dos estudos de gênero, preparando o caminho para diversos debates entre as diferentes posições teóricas. Verbena Laranjeira Pereira (2004) afirma, inclusive, que as feministas sempre recorrem a Beauvoir para a construção do conceito de gênero, pois seu texto clássico, *O segundo sexo*, “assegurou rupturas entre o natural e o cultural no que se refere ao *estar no mundo* para as mulheres” (p. 174).

#### 1.1.1 Crítica literária feminista

O sujeito central, historicamente, sempre foi o homem, e todas as outras posições de sujeito estão de alguma forma subordinadas a ele, ou seja, a identidade desse sujeito é naturalmente assumida como referência. É no interior dessa lógica que centro e margens são estabelecidos. Guacira Lopes Louro (2003), ao discorrer sobre essa concepção de sujeito, afirma que “a contínua afirmação e reafirmação deste lugar privilegiado nos faz acreditar em sua universalidade e permanência; nos ajuda a esquecer seu caráter construído e nos leva a lhe conceder a aparência de natural” (p. 44). O desafio é justamente perceber que as posições (centro/margem) podem se mover e que nenhuma é natural e estável, mesmo porque aceitar a dominação masculina como universal e eterna pode criar o vitimismo feminino, o que acaba por prejudicar o movimento de libertação das mulheres.

Nesse sentido, Helena Confortin (2003) observa que a produção do masculino e do feminino é um processo que se dá ao longo de toda a vida, fazendo com que as pessoas se tornem homens e mulheres de maneiras bastante diversificadas. Assim, falar em gênero ao invés de falar em sexo indica que a condição das mulheres é resultante de uma invenção, de uma engenharia social e política, e não determinada pela natureza. Portanto, os conceitos de feminilidade e masculinidade se constroem de acordo com a variação das exigências de uma

determinada sociedade. Desse modo, qualidades e limitações são atribuídas a indivíduos do sexo masculino e feminino, que passam a ser habilitados, ou não, a cumprir determinadas tarefas, pois o significado de ser homem e ser mulher varia histórica e culturalmente.

Em meio a tudo isso, não há como negar a complexidade das relações de gênero, o que faz com que o contexto teórico desse conceito – que, conforme já foi mencionado, também se constitui como categoria para os estudos literários - não seja tranquilo, podendo ser apresentado sob o ângulo de diversos aportes sobre os quais as pesquisadoras feministas têm se fundamentado. De qualquer modo, a crítica feminista não consiste num “modelo explicativo homogêneo e monolítico; mas sim num complexo de visões e práticas articuladas em torno de um ponto de vista comum: a contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16).

Schmidt (1999) lembra que os diferentes enfoques teóricos no campo da teoria e crítica feminista vieram do estrangeiro, e que no início, havia certa dificuldade em divisar com clareza os pressupostos e implicações dessas teorias, que foram produzidas principalmente nos Estados Unidos, Inglaterra e França, mas já chegavam aqui com uma defasagem em relação aos avanços gerados em seus contextos originais. As diferenças conceituais e metodológicas geralmente são interpretadas como pertencendo a duas vertentes que apresentam posturas teóricas distintas: a corrente feminista anglo-americana e a corrente francesa. Esquemáticamente, poderíamos dizer que a tendência anglo-americana trabalha com a noção de identidade feminina e a francesa com a noção de linguagem feminina.

Felski (1989) aponta que os paradigmas que governam os dois discursos revelam diferenças fundamentais, uma vez que críticas americanas falam de autoexpressão criativa e autenticidade, propondo uma distintiva consciência ou experiência da realidade da mulher como legitimação para uma estética feminista. As teorias francesas baseiam-se na linguística apelando para uma noção do “feminino”, mais como uma subversão do discurso falocêntrico, do que como uma característica da psicologia da mulher. Entretanto, Felski afirma que podem ser identificadas similaridades nos escritos das teóricas americanas e francesas. Ambas enfatizam o aspecto libertador da diferença feminina e frequentemente referem-se a uma definição de feminino associada à fluidez, multiplicidade, abertura.

A literatura é “um dos veículos de disseminação das crenças de uma determinada sociedade e uma das ferramentas utilizadas para conduzi-la a um ideal abraçado por sua classe dominante” (SCHWANTES, 2003, p. 393). Assim, no que diz respeito ao estabelecimento dos conceitos de masculinidade e feminilidade, o papel exercido pela literatura pode ser considerado relevante. A crítica literária feminista procura, justamente, desestabilizar os modelos de leitura, de crítica e de historiografia literárias, buscando explicitar as marcas de gênero que, “na tradição patriarcal (social) e na tradição acadêmica (literária), definiram-se sempre na correlação dos valores masculinos com os valores universais” (QUEIROZ, 1997, p. 36). Uma leitura **gendrada**<sup>2</sup> seria, então, reconhecer aquilo que as práticas, os discursos e os dispositivos sociais restringem como feminino, feminino este que, por ação dos mesmos dispositivos, prende-se à condição de mulher, definida pelo sexo.

Louro (2007) considera importante, por exemplo, analisar as narrativas que instituíram o lugar de “o segundo sexo” para o feminino, examinando o que significa ser esse segundo elemento, ou ainda, o que significa ser a identidade que serve de referência, o primeiro elemento. Desse modo, deixar-se-ia de lado a posição de contemplação, reconhecimento ou até aceitação das desigualdades, para uma perspectiva que permite examinar como e por que determinadas características acabaram por definir desigualdades.

Por outro lado, o discurso literário também pode ser um importante lugar de contestação de práticas sociais naturalizadas, já que ao dialogar com o/a leitor/a, com o contexto histórico e social, estabelece “um encontro com a cultura, podendo reformular toda uma visão de mundo” (PAIXÃO, 1997, p. 72). Susana Bornéo Funck (2003) observa que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a literatura produzida por mulheres explora formas alternativas de pensar os arranjos sexuais naturalizados, seja pelo senso comum ou pela própria tradição literária, subvertendo as representações históricas da sexualidade e do corpo feminino. Contudo, mesmo que se reconheça que a literatura possa constituir-se como força de transformação ideológica, não se pode deixar de considerar que muitas obras literárias reduplicam a ordem social, reconstruindo-a ao nível do imaginário, fazendo circular ideias já absorvidas como naturais.

Gotlib (2003) distingue três blocos nos estudos literários femininos no Brasil.

---

<sup>2</sup> O termo gendrado é utilizado no sentido de estar marcado por especificidades de gênero.

O primeiro adota uma postura revisionista e volta-se para o *resgate* de textos, de autoria feminina, esquecidos ou desconhecidos, tornados invisíveis pela crítica literária, quase exclusivamente masculina. O segundo bloco diz respeito à releitura de textos escritos por mulheres e por homens, com o objetivo de desconstruir os saberes hegemônicos, à medida que se pratica um novo modo de ler. O terceiro bloco seria uma consequência dos outros dois, que procura desenvolver, a partir dos resultados de leituras específicas em obras de escritoras, considerações sobre as condições contextuais das produções culturais. Assim, segundo Gotlib (2003), pode-se afirmar que:

O conjunto de tal produção científica evidencia que uma metodologia de história, teoria e crítica de nossa literatura feminina brasileira vem, paulatinamente, sendo montada por nossos estudiosos e estudiosas de literatura, ou de modo individual, ou, mais freqüentemente, de modo coletivo, sob a forma de grupos de pesquisa (p. 61).

Para Queiroz (1997), no entanto, o projeto crítico feminista apresenta certa instabilidade em relação aos modelos teórico-críticos que conferem ao literário sua legitimidade. Uma das dificuldades internas de tal projeto, apontada pela autora é a impossibilidade de algumas perguntas serem respondidas com clareza: Em que consiste a crítica feminista? Afinal, é um método? Nesse caso quais seriam os seus postulados, as suas regras? Poder-se-ia afirmar que se trata de uma teoria? Mas, então, teoria de quê? Do sujeito, da representação, do feminismo, da literatura? Ou, caracterizar-se-ia como uma estratégia? No entanto, estratégia para chegar aonde? Se o projeto feminista for visto como um tipo particular de leitura, ainda assim pode-se perguntar: Particular em quê e por quê? Por ser feita por uma mulher na posição de sujeito feminista, o que significa sujeito crítico dos discursos **gendrados**? A crítica feminista poderia, a partir de suas leituras, **desengendrar** esses discursos? E o homem? Teria condições de ler na posição de sujeito feminista?

Vale lembrar que a própria crítica ou teoria literária não consegue fornecer respostas para todas essas perguntas. No que diz respeito à crítica literária feminista, especificamente, o cenário também não é tranquilizador, pois, ou não pode responder a algumas, ou mostra certa insegurança, sem descartar o fato de que para outras não há apenas uma resposta. Mesmo em face dessas instabilidades e heterogeneidade de posições e discursos, a crítica feminista é reconhecida como

um fato dentro das instituições acadêmicas, como um discurso em meio aos vários discursos críticos sobre a representação dos objetos de cultura.

Sua legitimidade constrói-se no mesmo movimento geral que, nas últimas décadas, vem-se configurando na crítica, na teoria literária e no próprio conceito de literatura pela perda de uma objetividade que jamais existiu de fato e pelo abandono de toda pretensão à cientificidade que, até o estruturalismo ao menos, ainda se acreditava poder conferir seja aos métodos, seja às teorias críticas que falam do literário (QUEIROZ, 1997, p. 11-12).

Segundo Queiroz (1997), não se pode mais falar de um centro hegemônico de conhecimento, de ideias e de teorias, mas de centros que interagem entre si, confrontando-se com questões da diversidade étnica e cultural. A legitimidade da crítica feminista adviria, sobretudo, da natureza da intervenção nos discursos hegemônicos, que impediram a mulher de ocupar um lugar de significação como sujeito da história, do saber e da produção cultural. As marcas de gênero, mesmo não explicitadas, encontram-se disseminadas nos campos da vida, do trabalho e da linguagem, e são esses os campos percorridos pela crítica feminista, com o objetivo de ativar essas marcas, para intervir no conjunto das práticas culturais e gerar novas formas de “poder pensar não apenas das, nem nas, mas as margens; explicitá-las, expô-las, seu gesto político epistemológico mais significativo” (QUEIROZ, 1997, p. 142).

### 1.1.2 A literatura produzida por mulheres estaria presa à voz feminina?

A americana Elaine Showalter (1994) considera o conceito de gênero uma importante mudança dentro das ciências humanas e das letras, no entanto reconhece que teorizar o campo da escrita feminina constitui-se em um problema. Em seu ensaio *A crítica feminista no território selvagem*, de 1981, ela afirma que o território da crítica é dominado pelo ponto de vista masculino, sendo que é a partir deste que surgem respostas a eventuais questões. Essa tradição patriarcal, então, marginaliza o discurso da mulher, já que esta se constitui como o outro. A cultura da mulher seria, então, importante base para a crítica feminista, e este modelo de cultura, baseado na mulher, “incorpora idéias sobre o corpo, a linguagem e a psique da mulher, que são interpretadas em relação aos contextos sociais em que ocorrem”



(LOBO, 1999, p. 45). Assim, para Showalter, é importante uma crítica de feição feminista para refletir sobre a especificidade do feminino, e para procurar responder às perguntas diferentes suscitadas pelo texto, feitas tanto por autoras quanto leitoras.

A pesquisadora salienta a necessidade de rever a organização do cânone e de uma reorientação da história e da interpretação literária para que o projeto de emancipação intelectual da mulher se efetive. Partindo dessa perspectiva, ela destaca duas modalidades de crítica centradas na figura feminina: a crítica ideológica e a ginocrítica.

A primeira modalidade se dedica a mulheres como leitoras, ou seja, como consumidoras dos textos produzidos pelos homens, levando em consideração que o fato de ser uma leitora mulher mudaria a assimilação de uma determinada obra. Além disso, essa modalidade é de caráter revisionista, constituindo-se como um trabalho crítico de interpretação e reinterpretação, aproveitando os modelos já existentes. Segundo a autora, a preocupação desta modalidade em revisar e criticar a produção masculina faz com que se mantenha, de certo modo, dependente desta, tornando-se mais difícil o desenvolvimento de uma abordagem genuinamente feminista. Assim, como essa crítica é orientada para a produção masculina, há empecilhos para que as leitoras entrem em contato com sensações e experiências das mulheres, uma vez que o que é ensinado a elas através da leitura dessas obras é apenas o que os homens imaginaram que elas deveriam ser.

A segunda modalidade, denominada por Showalter de ginocrítica, refere-se à mulher como escritora, e seus tópicos são “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). De acordo com Showalter, essa modalidade oferece mais oportunidades teóricas, e ao vermos os escritos femininos como assunto principal, torna-se necessário a redefinição da natureza do problema teórico em questão. A ginocrítica focaliza o mundo visível da cultura da mulher, rejeitando a imitação da produção masculina e o protesto, voltando-se, portanto, para a experiência da mulher, que é entendida como fonte de arte autônoma.

Segundo Showalter, nesse esforço de definir e diferenciar as qualidades da

mulher escritora e do texto da mulher há quatro modelos que representam uma escola de crítica feminista ginocêntrica: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Tais enfoques dependem da ênfase dada a certos aspectos, em detrimento de outros, embora todos sejam constituídos a partir da ideia básica do feminismo: desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero e promover o desmoronamento da supremacia de um gênero sobre outro.

Em relação à crítica biológica, que argumenta que a escrita feminina nasce do corpo tendo, dessa forma, a diferença sexual como fonte, Showalter alerta que se corre o risco do retorno ao essencialismo. Para ela, esse estudo da imagem biológica na escrita das mulheres só é importante “na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos” (SHOWALTER, 1994, p. 35).

Sobre as teorias linguísticas e textuais, o ensaio ressalta que o debate sobre a linguagem e se esta é ou não marcada pelo gênero é uma das áreas mais estimulantes da ginocrítica. O enfoque linguístico busca responder se homens e mulheres usam a língua de forma diferente, e em caso de resposta afirmativa, se essa diferença seria teorizada a partir da biologia, da socialização ou da cultura. Showalter reconhece o caráter instigante dessa área, contudo destaca a importância de se perceber que a língua e o estilo, além de produtos do gênero, são produtos de outros fatores como tradição, memória e contexto. Além disso, vê a linguagem como insuficiente para expressar a consciência das mulheres, sendo que em sua opinião o problema está no fato da totalidade dos recursos da língua ter-lhes sido negada.

A teoria psicanalítica situa a diferença na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo. Na crítica feminista psicanalítica, Showalter também aponta algumas dificuldades, já que o modelo freudiano exige uma revisão constante para ser considerado ginocrítico. Focaliza-se no falo ausente, o que faz com que essa crítica trabalhe constantemente com o problema da desvantagem e da falta femininas. A pesquisadora concorda que essa modalidade pode oferecer leituras bem particulares e interessantes, realçando similaridades entre a escrita das mulheres em diferentes circunstâncias culturais, porém não é suficiente para explicar “a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Assim, a participação do corpo na

escrita deve ser vista “mais como um recurso do que como um destino” (SHOWALTER, 1994, p. 33).

Showalter considera a teoria da cultura como a mais capaz de proporcionar uma maneira de discorrer sobre o tema, pois interpreta as ideias ligadas ao corpo, à linguagem e à psique da mulher em relação aos contextos sociais e culturais nos quais se dão. É o estudo da trajetória da carreira literária da mulher, tanto individual quanto coletiva, levando em consideração a evolução e as leis da tradição dos textos literários de autoria feminina, estabelecendo analogias entre a noção de experiência e a produção literária feminina.

O ensaio segue explicando que não há escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante, por mais que se aceite a ideia da existência de uma “zona selvagem” da cultura das mulheres, externa a esse limite dominante. Vê o conceito do texto da mulher na “zona selvagem” como um jogo de abstração, e defende que “a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). O feminismo defendido pela pesquisadora é aquele que se revolta contra a marginalização das mulheres, requerendo que estas tenham acesso a posições que exigem conhecimento e poder. Esse feminismo defende que as mulheres sempre estiveram presentes, mesmo que invisivelmente, por isso devem procurar encontrar a sua presença no estudo de livros sobre mulheres e escritos por mulheres. É um feminismo político, empírico e histórico.

Vale lembrar que o enfoque dado por Showalter faz parte de um momento de radicalismo da crítica literária feminista. Seus ensaios produzidos ao longo da década de 1970 e início de 1980 tiveram bastante influência sobre alguns setores da crítica feminista praticada no Brasil, principalmente aqueles que se ocupavam mais em resgatar as autoras do século XIX para o cânone literário, acreditando, dessa forma, “que seria necessário desvalorizar o cânone tradicional ‘masculino’, pois ele seria responsável, segundo essa visão, pelo rebaixamento das obras de autoria feminina” (QUEIROZ, 2003, p. 484).

No entendimento de Simone Pereira Schmidt (2003), a ginocrítica realmente apresenta alguns riscos, como a guetificação das propostas feministas nessa busca pelo próprio assunto, próprio sistema, própria teoria e própria voz, mas, apesar das limitações, a autora identifica essa modalidade como referência essencial para a

crítica literária feminista, reconhecendo a riqueza de suas contribuições e a pertinência de suas propostas, uma vez que “a partir dela [nós, mulheres] passamos a atuar com mais autonomia dentro da crítica literária, construindo um lugar teórico e afirmando nossos argumentos” (p. 455) tendo como base as nossas próprias premissas.

Para Teresa de Lauretis (1994), nascida na Itália e radicada nos EUA, a experiência é um processo relacional, e insistir na idéia de que há um espaço psíquico, discursivo e cultural próprio do feminino é uma limitação, além de ser um reforço dos discursos culturais dominantes. Ela desloca os posicionamentos discursivos sexuais para a posição da vida social em geral, defendendo um “instrumental de análise de espaços sociais ou discursivos das margens, nos *espaços entre*, emergentes das formas contemporâneas de organização de mulheres” (CAMPOS, 1997, p. 133). Portanto, coloca-se contra a noção de gênero como diferença sexual, sustentando a ideia de um conceito de gênero que não se mostre tão ligado à diferença sexual a ponto de poder se confundir com ela e ser considerado derivação direta desta.

Em seu texto *A tecnologia do gênero*, de 1987, ela aponta uma primeira limitação dessa dependência, pois conforme o seu raciocínio, a oposição universal do sexo, seja tomando a mulher como diferença do homem, ou a mulher como diferença pura e simples, pode levar ao essencialismo além de trazer grandes dificuldades no sentido de articular as diferenças entre e nas mulheres. Uma segunda limitação consiste, para Lauretis (1994), no fato de que essa dependência mostra uma tendência para recuperar ou reacomodar os conhecimentos mais radicais do pensamento feminista “sem sair dos limites da casa patriarcal” (p. 207-208), ou seja, se mantém atrelado às próprias bases do pensamento patriarcal que visa transformar.

Uma vez que a designação de gênero não é sexual nem um estado da natureza, precisa ser vista como relação social para fazer sentido, e é a cultura que faz com que essa relação se baseie pela oposição conceitual dos dois sexos biológicos. Lauretis propõe, então, que o gênero seja pensado a partir de uma visão teórica foucaultiana, que não considera a sexualidade como propriedade dos corpos, nem como algo que exista a priori nos seres humanos. Dessa forma, argumenta que o gênero também não é determinado pelo corpo, mas pelos efeitos produzidos nos

corpos, ou melhor, o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, e a diferença sexual seria o lócus privilegiado das práticas e dos discursos ideológicos, promovidos pelas tecnologias de gênero (discursivas, fílmicas, contrato de casamento heterossexual) difundidas por diferentes aparatos e instituições. Contudo, ao tomar de empréstimo a teoria de Foucault sobre a sexualidade, ressalta:

Mas devemos dizer desde o início, e daí o título deste artigo [A tecnologia de gênero], que ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparato biomédico, já se está indo além de Foucault, cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero. (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

A fim de discutir a questão de como a representação é construída para depois ser aceita e absorvida, Lauretis volta-se para o volume I da *História da sexualidade*, de Foucault. Entretanto, a teoria foucaultiana não entende a sexualidade como gendrada, e o que se vê nas diferentes concepções da sexualidade na história ocidental é que a sexualidade feminina tem sido definida “tanto em oposição quanto em relação à masculina” (LAURETIS, 1994, p. 223). É com o feminismo contemporâneo que surgem conceitos e identidades sexuais femininas autônomas, ou seja, não relacionadas ao homem. Além disso, Lauretis lembra que Foucault não vê o poder como opressão, mas como produtor de significados, valores, conhecimentos e práticas, ainda que não explique os motivos de certas verdades a partir das quais as pessoas se constituem estarem em voga em detrimento de outras.

De qualquer modo, não se pode perder de vista que existem conhecimentos institucionalmente controlados, assim “mesmo sendo difícil negar que o poder produz conhecimentos, significados e valores, parece bastante óbvio que temos que distinguir entre os efeitos positivos e os efeitos opressivos de uma tal produção” (LAURETIS, 1994, p. 228). Conforme a teórica, apenas os sujeitos historicamente **engendrados** na opressão é que estariam possibilitados de intervir nos discursos e práticas que atuam na construção das subjetividades femininas. Tal intervenção não seria apenas em termos de inversão dessa opressão, mas nas próprias formas de representação que firmam as especificidades dos gêneros. Para isso, Lauretis se

posiciona contra a hipótese de leitora defendida por Showalter (1994), mostrando-se mais favorável à noção de experiência de leitoras reais, em suas múltiplas diferenças, e não essencializadas numa única possibilidade de ser considerada Mulher.

A estrutura conceitual que define o gênero como representação dos indivíduos “em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994, p. 211) é denominada por cientistas sociais feministas de “sistema sexo-gênero”. Essas concepções culturais de masculino e feminino formam dentro de cada cultura um sistema de gênero, em que o sexo é relacionado a conteúdos culturais conforme valores e hierarquias sociais. Independente da cultura de cada lugar, o sistema sexo-gênero está interligado aos fatores políticos e econômicos da sociedade. Desse modo, o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino e feminino está relacionado a posições sociais que trazem significados diferenciais.

Nesse sentido, Lauretis faz uma comparação entre gênero e ideologia, apropriando-se do conceito de Althusser, que observa que indivíduos concretos são constituídos como sujeitos a partir da ideologia. A autora faz uma mudança dos termos e chega à seguinte formulação: “o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres. É exatamente nessa mudança que a relação entre gênero e ideologia pode ser vista, e vista como efeito da ideologia de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 213).

Entretanto, para Althusser o indivíduo está preso na ideologia, embora se sinta fora desta, e o sujeito do feminismo, segundo Lauretis, está, de forma consciente, ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero bem como da representação. Lauretis usa a expressão “sujeito do feminismo”, que seria uma construção teórica diferente de Mulher – representação de uma essência feminina – e também diferente das mulheres reais. Com essa concepção, afasta-se de um modelo universal do feminino, abrindo caminhos a investigações no campo das próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos sociais diferentes.

Ela observa que é através das tecnologias de gênero e dos discursos institucionais que ocorre a construção do gênero, entretanto, aponta que nem tudo se faz em termos hegemônicos, as construções de gênero também podem se fazer

nas margens desses discursos, e conseqüentemente possibilitar a (re)construção de outros espaços sociais e discursivos. Lauretis propõe, então, a possibilidade de atuação do sujeito feminista, no sentido de desconstruir as tecnologias de gênero que atuam nas sociedades, a partir desse espaço entre, desse entre-lugar dos discursos, das práticas e das representações hegemônicas.

No entanto, para Queiroz (1997), o ensaio ainda “deixa sem resposta o problema do poder investido nos campos discursivos em questão” (p. 142), pois conforme observa Foucault, e com o que concorda Lauretis, as formas de conhecimento estão inseparavelmente ligadas às práticas de poder que concebem a referencialidade de um gênero a partir do outro, na dependência do outro, assim, inclusive as margens seriam inscritas como tal através dos discursos. Onde estaria então a força legitimadora dessa e nessa margem? Se a margem é instituída como tal pelo discurso, a própria existência dela não estaria comprometida pelo e no discurso, participando da economia desse discurso, porém sem abalá-lo? Queiroz (1997) observa que:

Não parece que tais questões possam ser respondidas, mas o que Lauretis nos propõe, tanto como reflexão, quanto como estratégias, são modos de atuar e possibilidades de pensar sem que se caia na paralisia ou na circularidade do pensamento ideológico, que supõe estar falando de fora dele, quando está sendo por ele falado (p. 142).

De qualquer modo, devemos considerar que quando se começa a pensar em gênero, algo que nunca foi pensado, na verdade está se criando um novo paradigma, uma vez que os modelos que temos até então vigentes, não pensaram numa divisão de gêneros. As ideias de Lauretis retêm a categoria Mulher, reconhecendo, ao mesmo tempo, o processo interminável de definir e construir essa categoria, formada por tipos muito diferentes de pessoas. Sua interpretação das relações de gênero “representa uma visão renovada e uma mudança de posição no conceito de gênero pelo viés da representação de uma relação e de um pertencimento” (PEREIRA, 2004, p. 180).

Leituras sob a perspectiva de gênero são importantes para promover a desconstrução do discurso hegemônico sobre os papéis femininos e masculinos. Questionar a herança literária e cultural foi ponto de partida essencial para uma leitura feminista. A leitora feminista foi aquela que disse não, que se rebelou contra a posição ocupada pela mulher na arte e na vida. Contudo, ainda que se reconheça a

importância desse primeiro gesto de resistência e recusa, a americana Rita Felski (2003) defende que há limites óbvios para esse tipo de leitura, uma vez que esta pode revelar muito sobre o/a leitor/a e pouco sobre a obra que está sendo lida, numa espécie de resistência à leitura.

Do mesmo modo que ao se fazer uma leitura feminista, deve-se tomar cuidado para que esta não se limite a um gesto de resistência e recusa, Felski (2003) considera perigoso polarizar o mundo literário em literatura masculina – vista como inimiga - e feminina – um estado de graça, mesmo porque para ela não há um elo que une todas as mulheres, pois existem diferenças raciais, étnicas e culturais. Assim, não se pode reduzir a escrita ao sexo, pois há várias implicações em um texto literário, que não deveria prender-se ao limitado papel da identidade social. Felski (2003) mostra simpatia em relação ao feminismo que procura expandir, ao invés de restringir, a área de variação da experiência humana. Há de se ter o cuidado de não enquadrar as mulheres escritoras em uma subjetividade particularizada, como se fossem autoridade em coisas femininas ou apenas capazes de escrever sobre certos tipos de experiência feminina. É fato que não podemos ignorar os sinais da construção social e cultural dos seres humanos como homens e mulheres no fazer literário, contudo nem tudo que é escrito por mulheres, ou mesmo por homens, pode ser explicado pelo gênero.

A questão da escrita feminina também é discutida por Felski em seu livro *Beyond feminist aesthetics*, de 1989, em que ela afirma que o estudo da escrita das mulheres não pode ser justificado como um corpo estético autônomo. Sobre a comparação entre sexualidade e textualidade que aparece em várias teorias feministas francesas, que têm como pressuposição crucial a natureza do gênero da linguagem, Felski (1989) salienta que não se pode separar o sexual do social, pois a mediação dos conceitos de corpo e de sexualidade se dá por sistemas especificamente culturais de significação. Ela considera problemático partir da teoria de que estilos fluidos, que rompem com as estruturas sintáticas e semânticas, estão necessariamente relacionados à escrita das mulheres ou ao “feminino”.

Seu argumento é que o uso da linguagem é determinado por múltiplos fatores, incluindo as limitações gerais e a estruturação da significação pelo contexto histórico e cultural. Em sua opinião, traços da escrita feminista recente como a brincadeira linguística e a sintaxe não linear, não são de forma alguma únicos ou



específicos das mulheres, mas sim um indicativo de uma mudança cultural geral de modos analíticos e discursivos, sendo que as raízes históricas de tais formas estariam nos experimentos linguísticos do Modernismo, e isso não deveria ser ignorado ao se teorizar sobre a escrita feminina mais recente, ou melhor, não se pode descontextualizar o texto.

No decorrer de sua explanação, Felski (1989) afirma que tentativas de definir as formas e estruturas literárias em termos específicos de gênero, além de não serem produtivas politicamente para o feminismo, são inapropriadamente abstratas. Ela lembra que a noção de uma escrita puramente “feminina” é defendida por vários/as comentaristas como um momento utópico dentro de feminismo, e que pode até ser que essa perspectiva constitua uma visão necessária para a inspiração do feminismo como uma ideologia de oposição. Contudo, ao dizer que a escrita das mulheres deve ser radicalmente diferente de todas as existentes anteriormente, o feminismo coloca a si próprio a tarefa de gerar uma nova estética como forma de negar toda uma tradição cultural e literária existente.

Como resultado, a autora aponta que há uma cobrança para que os escritos das mulheres sejam inovadores e que rejeitem os traços da influência masculina de sua linguagem, estruturas ou temas, gerando certa ansiedade. Felski (1989) ressalta que ao invés de codificar a linguagem como sendo masculina ou feminina e definir as formas como sendo específicas de gênero, uma política cultural feminina deveria estar engajada em questionar o valor de tais categorias na análise textual, abrindo-se para uma amplitude de riquezas existentes na atual tradição cultural como potencialmente acessíveis e adaptáveis aos interesses políticos e estéticos específicos das mulheres.

Showalter, LaRetis e Felski defendem posicionamentos próprios, mas esboçam e traçam importantes diretrizes da crítica feminista na atualidade. Elaine Showalter (1994) reconhece que as heranças social, literária e cultural tanto do dominado quanto de quem está no centro estão personificadas na escrita das mulheres. Ela busca e valoriza a presença das mulheres no que diz respeito à literatura, prendendo, portanto, a escrita feminista à “voz feminina”. A ênfase na diferença em sua teoria é ao mesmo tempo uma clara oposição à ideia de perpetuar tendências que se alimentam da tradição crítica androcêntrica. Reconheço a importância da valorização e da busca da autoria das mulheres no que diz respeito à

literatura, contudo vejo algum perigo nesse caminho, como o da guetificação. Obviamente, solidificar um lugar teórico para a afirmação de seus argumentos pode ser relevante para as mulheres, mas deve-se tomar o cuidado de não desconsiderar o cânone ou a literatura produzida por escritores homens, e de não fazer de obras literárias escritas por mulheres apenas veículo para confirmar um conceito de estética feminina.

Lauretis (1994) acredita que a hipótese de um espaço psíquico, discursivo e cultural próprio do feminino é uma limitação e um reforço dos discursos culturais dominantes. Em sua opinião, o gênero só faz sentido como relação social, não devendo ser considerado derivação direta da diferença sexual. Ela aponta a importância de se teorizar a partir de outros espaços do discurso, de “outro lugar”. Ora, a teoria de Lauretis dá um salto de raciocínio, que sai das diversidades centradas na diferença de apenas dois polos ao entender que nem todas as diferenças entre homens e mulheres podem ser entendidas como sexuais. Realmente, a tese de que escritoras, baseadas em condições biológicas comuns, criariam um gênero ou categoria literária me soa equivocada, pois há de se considerar as diferenças entre as próprias mulheres, uma vez que não é possível imaginar um universal feminino se aceitarmos o feminino como construção cultural e não sexo biológico.

Felski (1989) não vê produtividade em definir obras literárias em termos específicos de gênero. Ela considera mais importante perceber o que poderia, dentro da atual tradição cultural, ser potencialmente acessível e adaptável aos interesses políticos e estéticos das mulheres. Concordo com Felski, que entende que o significado literário não deve estar atrelado ao sexo, pois o sexo do escritor não pode nos revelar uma verdade absoluta sobre a obra literária, ainda que muitas mulheres escrevam pensando no seu sexo, fazendo um protesto aberto e de consciente resistência política aos mecanismos de opressão.

Há uma voz especificamente feminina? Esse é um ponto difícil de ser definido. Os/as críticos/as se dividem, uns/umas defendendo uma linguagem própria, uma literatura feminina com características específicas; outros/as afirmando que a produção literária é neutra. Realmente, a tentativa de conceituar e de caracterizar uma escrita das mulheres não é tranquila. Na opinião de Julieta de Godoy Ladeira (1989), por exemplo, não existe literatura masculina ou feminina, nem tampouco

romance feminino brasileiro. Segundo a escritora, independente de sexo ou nacionalidade, as obras podem ser boas, medíocres ou más, e a verdade sempre aparece quando há uma entrega real do/a escritor/a ao texto, ou melhor, não se engana ninguém escrevendo. A ideia defendida é que a qualidade singular, artística, literária não tem sexo. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (2002) alerta que “discussões sobre diferenças de valor entre a criação literária de homens e de mulheres são absolutamente inócuas... Nessa esfera, o que distingue o valor da obra é o talento do criador ou criadora, não o sexo” (p. 17).

De acordo com Bella Josef (1989), no entanto, afirmar que a obra não tem sexo seria não levar em conta que todo o restante da vida tem. A ensaísta continua lembrando que aos homens e às mulheres foram delegados diferentes papéis sócio-econômicos, o que de certa forma reflete na atividade criadora. Isso não quer dizer, ainda conforme Bella Josef, que a obra literária seja reflexo direto da realidade, mas algo paralelo, sendo que a ficção e a poesia acabam transmitindo a posição específica do/a seu/sua criador/a, e “dentro desse quadro, a mulher partiu em busca de uma voz própria” (p. 47).

Contudo, a pesquisadora não desconsidera o fato de que não existe uma característica única capaz de reunir as mulheres em um todo, o que faz com que tenhamos de levar em conta uma série de fatores. Mas, para ela, embora haja essa dificuldade em englobar as mulheres em características comuns, buscar uma especificidade na escrita feminina seria uma libertação, uma vez que não se estaria tentando se igualar à escrita masculina. Nessa situação, a diferença representaria liberdade e autonomia, conseqüentemente não seria vista como inferior em relação à escritura de autores homens.

Essa libertação da qual fala Josef é em relação à literatura atrelada aos códigos masculinos, que foi por muito tempo predominante. Sabe-se que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. É na linguagem, no discurso que ideologias podem ser legitimadas ou desconstruídas, portanto a transformação social, referente à situação da mulher, inclusive, é perpassada pelo discurso. Assim, a voz feminina poderia começar a ser ouvida por meio da desconstrução do discurso patriarcal.

Considero importante, ao analisar obras escritas por mulheres em busca de uma estética feminina, que se tome cuidado para que a situação social e o sexo das

escritoras não se sobreponham aos textos por elas produzidos, mesmo porque não são os fatores sócio-econômicos nem o gênero de quem escreve que atribuem aos textos sua possível caracterização como obras literárias. É claro que não podemos descartar o contexto social e político de cada produção literária, porém acredito que esse contexto possa levar a determinados temas – e não determinada estética - que seriam perguntas e dificuldades mais específicas do mundo das mulheres, o que ainda não significa que a literatura por elas produzida esteja limitada a certos temas.

Podemos até partir da hipótese de que mulheres, com base nas suas condições biológicas, estão sujeitas a processos externos de socialização e de mecanismos de opressão parecidos, e que a experiência delas é diferente da dos homens. Isso não significa que apenas elas sejam exploradas e oprimidas, embora as manifestações concretas de ser explorado assumam formas diferentes nas mulheres, já que elas carregam o carimbo “mulher”. Nesse sentido, penso que é importante não apenas verificar se há temas ou estilos específicos na escrita de autoria feminina, mas, sobretudo examinar as relações de poder. Mas ainda assim parece-me que a insistência na possibilidade de uma estética feminina é uma posição antiemancipatória, pois as escritoras devem ter a liberdade de trabalhar e de se libertar das estruturas internalizadas, ou seja, das características que constituiriam a feminilidade para todas as mulheres, em todo sistema social e em todo o tempo.

Vale ressaltar que a mulher tem conquistado cada vez mais o seu espaço no que diz respeito à literatura. Hoje elas escrevem sem entraves e podem, se quiserem, fazer-se transgressoras em todos os aspectos literários, seja no tema, na linguagem ou na estruturação dos seus textos. Não no sentido de criar uma nova e específica estética, negando toda uma tradição literária existente, mas em termos de liberdade para se aproximar ou se distanciar dessa tradição, desenvolvendo criativamente suas formas de expressão. Se aceitássemos, sem contrariar, que mulheres escritoras se restringem a uma estética ou até mesmo a uma temática feminina aceitaríamos, de certo modo, que a saída do gueto da vida tradicional das mulheres ainda não acontece literariamente, e em minha opinião, a limitação literária corresponde à existencial.

## 1.2 A SEXUALIDADE SOB CONTROLE

A sexualidade é elemento fundamental na naturalização dos papéis de gênero. Pensar a sexualidade humana como dado não natural e sim como produção social é uma necessidade. Aspectos como “trajetórias biográficas, influência da religião, condições de vida, redes de sociabilidade, padrões de relação entre os sexos, usos do corpo e posição na estrutura social” (BOZON, 2004, p. 97) podem determinar a maneira pela qual a sexualidade se manifesta. Segundo Michel Bozon (2004), esta engloba atividade mental e atividade corporal, e é através da cultura que aprendemos a organizar e coordenar essas atividades, portanto a sexualidade é construída socialmente de acordo com os contextos culturais. Como diz Beauvoir (1970):

(...) uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se realiza (p. 56-57).

Vale lembrar que, como afirma Lauretis (1994), a subjetividade de todos os seres sociais é construída através do engajamento do sujeito na realidade social, o que inclui inevitavelmente as relações sociais de gênero, sendo que a subjetividade feminina reside “numa relação específica com a sexualidade” (p. 228). Ora, o corpo é local de inscrições sociais, políticas e culturais, tendo papel importante na organização social e, conseqüentemente, nos processos de dominação da mulher, portanto é de grande relevância para a teoria feminista. Além disso, as diferentes concepções de corpo e feminilidade bem como suas relações com a cultura também são exploradas pela literatura.

### 1.2.1 A mulher e seu corpo

A mulher sempre foi lida e encarada pela sociedade a partir do seu corpo, cabendo-lhe o espaço da reprodução e da afetividade. Vale destacar que um corpo

não se produz apenas das diversas práticas que se articulam de forma a definir, por exemplo, espaços, modos de vestir e de utilizar a língua, gestos, olhares permitidos e proibidos. A produção do corpo também se dá pelo “imaginário que existe em torno dele, a que ele adere através de seu consentimento” (COLLING, 2004, p. 16). O imaginário masculino, desejos masculinos sobre as mulheres e conseqüentemente representações do corpo feminino, criadas de acordo com os pensamentos de uma sociedade androcêntrica, acabaram por determinar o lugar ocupado pelo corpo e sexualidade da mulher.

É importante observar que, durante muito tempo, o corpo das mulheres foi considerado apenas uma variante inferiorizada do masculino. Talvez por isso, segundo afirma Bozon (2004), em todas as construções culturais da sexualidade, o lícito e o ilícito sempre foram diferentes para homens e mulheres. Se, por exemplo, pensarmos no papel social da virgindade, vemos que o peso de mantê-la recaiu sobre as mulheres, pois ao preservar a inocência, a castidade, o pudor e a pureza, “participa-se igualmente do ideal católico da virgindade. Com efeito, o fator religioso influi consideravelmente nas qualidades inerentes ao estado de ‘donzela’, quase sempre percebido como uma aura espiritual” (HOUBRE, 2003, p. 96). É evidente que essa questão tem sofrido mudanças no interior de muitas culturas, mas a valorização da virgindade feminina por tanto tempo e, por outro lado, da virilidade permanente no desempenho sexual para os homens “contribui para conferir estatutos radicalmente diferentes aos homens e às mulheres” (BOZON, 2004, p. 29).

Na segunda metade do século XX, com a popularização da pílula anticoncepcional e a inserção da mulher no mercado de trabalho, houve uma revolução dos costumes e reconstrução das relações sociais. Mas será que apesar dessa liberação e revolução dos costumes, não há algum tipo de repressão em relação ao corpo e à sexualidade? Foucault (1977) afirma que o que existe é uma forte rede de controle sexual, num jogo entre poder x saber. Para Foucault, o sexo não é reprimido, mas controlado por um complexo de dispositivos e micropoderes disciplinares, sendo que o corpo é instância privilegiada para tal. Assim, de acordo com o seu pensamento, homens, mulheres e, inclusive, a sexualidade destes, devem ser considerados criações e conseqüências de uma determinada estrutura de poder.

Sabe-se que as questões feministas não estão diretamente presentes no leque de problematizações de Foucault, no entanto, o potencial transformador do feminismo não passou indiferente a ele. Em uma de suas entrevistas ele converge para um tema já enunciado por várias feministas:

Eu diria também, no que diz respeito ao movimento lésbico, em minha perspectiva, que o fato de que as mulheres tenham sido por séculos e séculos isoladas na sociedade, frustradas, desprezadas de várias maneiras lhes proporcionou uma possibilidade real de constituir uma sociedade, de criar um tipo de relação social entre elas, fora de um mundo dominado pelos homens<sup>3</sup> (FOUCAULT, *apud* GALLAGHER; WILSON, 1984, p. 26-30).

Como é através do engajamento do sujeito na realidade social – inclusive nas relações sociais de gênero - que se constroem as subjetividades, sendo que a subjetividade feminina tem uma relação específica com a sexualidade, a teoria foucaultiana será usada como instrumento neste trabalho. Além disso, deve-se levar em conta que Foucault se recusa a fazer história a partir de universais, pelo contrário, há em seus estudos uma crítica ao que se apresenta como universal. Ao defender que homens e mulheres são produzidos socialmente, ele coloca a ideia de essência e identidade como uma ficção. Perrot (2005), que considera a teoria foucaultiana uma arma útil à crítica feminista, afirma:

A análise foucaultiana dos poderes é também adequada à pesquisa sobre as mulheres e às relações entre os sexos. Ela observa os micropoderes, suas ramificações, a organização dos tempos e dos espaços, as estratégias minúsculas que percorrem uma cidade ou uma casa, as formas de consentimento e de resistência, formais e informais. Ela se ocupa não somente de repressão, mas de produção de comportamentos. Considerar como as mulheres são “produzidas” na definição variável de sua feminilidade renova o olhar lançado sobre os sistemas educativos, seus princípios e suas práticas (p. 502).

Na teoria foucaultiana, linearidade e homogeneidade são substituídas por descontinuidade e dispersão, que passam a ser as forças que movimentam os acontecimentos e a história. Além disso, ao se tomar o corpo como o *locus* da investigação na tentativa de desestabilizar verdades preconcebidas e romper com os essencialismos, a contribuição de Foucault é inegável. No entanto, é importante perceber que seu objeto de investigação não é propriamente o corpo, mas de que

---

<sup>3</sup> Ver mais em *Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade*. Disponível em: <<http://unb.br/fe/tef/filoesco/focault/sexpodident.html>>

maneira este se produz nas práticas sociais, nas experiências e nas relações, de uma forma específica e não de outra qualquer, ou seja, como as práticas de poder investem nele diferentes disciplinas de forma a docilizá-lo, a conhecê-lo e controlá-lo no detalhe. Assim, para ele, “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera apenas pela ideologia ou pela consciência, mas tem seu começo no corpo, com o corpo” (GOELLNER, 2007, p. 32).

Em *A história da sexualidade I* (1977), Foucault argumenta que a sexualidade é utilizada em manobras, servindo de apoio e de articulação às mais diferentes estratégias. Segundo ele, a família é o cruzamento da sexualidade e da aliança, e o corpo feminino é o lugar estratégico tanto da esfera pública quanto da privada, sendo que a mulher burguesa foi um dos primeiros personagens a ter sido “sexualizado”. Sobre a mulher burguesa era colocada a responsabilidade em relação à saúde de seus filhos, à solidez familiar, sempre pensando na salvação da sociedade.

A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser “sexualizada” foi, não devemos esquecer, a mulher “ociosa”, nos limites do “mundo” – onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais (FOUCAULT, 1977, p. 114).

Segundo Foucault, para atingir com melhor controle esses objetivos, ocorreu uma distinção dos papéis sociais sexuais: ao homem foi destinada a esfera pública (por ser considerado forte e intelectual) e à mulher a esfera privada, que seria a vida doméstica. Contudo, vale ressaltar que não é a simples separação entre público e privado que possibilita esse controle por parte do poder disciplinar, a questão está na “hierarquização dotada a cada um dos espaços e na produção da importância política ao espaço público” (COLLING, 2004, p. 22). O que se vê é que saber e poder estão incorporados à esfera pública, enquanto a privada é desmerecida e desqualificada. É interessante observar que, no século XIX, e mesmo antes, já havia mulheres que se posicionavam contra tal divisão arbitrária. Maria Deraismes<sup>4</sup> (1828 – 1894), por exemplo, explicitava sua indignação argumentando que essa pseudocomplementaridade não serviria senão para garantir o domínio masculino.

---

<sup>4</sup> Mulher francesa que, contrariando os costumes da época, dava conferências públicas e dirigia um jornal.



Nas suas palavras, as mulheres precisariam “sair desse estado subalterno no qual a história e os costumes as aprisionaram com a zelosa colaboração dos sábios e da religião” (SCHMITT-PANTEL, 2003, p. 145).

O fato é que cabia à mulher reger a vida no lar, tornando-o seguro à própria família. O sexo deveria se reduzir a sua função reprodutora para não abalar a boa ordem social, fazendo com que a fidelidade se tornasse um elemento fundamental da segurança familiar. Esses papéis sociais continuaram (e em algumas sociedades ainda continuam) assim definidos. As imagens que circulavam em jornais e revistas brasileiras do século XIX e XX, por exemplo, modelavam mulheres honestas como “mães dedicadas, propícias a um casamento legítimo e capazes de fornecer, através de seus corpos, filhos legítimos” (PEDRO, 2003, p. 158). Essas concepções levaram a mulher a viver o dilema entre corpo e espírito, tendo o seu ideal irrealizável, vale lembrar, refletido em Maria, que foi sexualmente pura, virgem e mãe a um só tempo. A Igreja patriarcal procurava desvalorizar o corpo e a sexualidade, principalmente das mulheres, conferindo-lhes uma conotação negativa. O prazer só poderia ser encontrado na transgressão, “mas, se essa transgressão era amplamente tolerada para os homens, a procura do prazer pelas mulheres permanecia moralmente inaceitável” (BOZON, 2004, p. 27).

É importante lembrar que, segundo Foucault (2002), a sociedade quer normatizar e controlar a sexualidade, mas não faz isso através da repressão e sim a partir do dispositivo saber x poder, que domina o conhecer para melhor controlar o sujeito. E esse poder, apesar de em alguns momentos não ser nitidamente perceptível, convida a enunciar a sexualidade. Há dezenas de anos fala-se de sexo e é dada uma grande ênfase ao discurso destinado a dizer a verdade sobre ele. É-se convidado a falar em confessionários, para médicos ou psiquiatras, numa verdadeira explosão discursiva. Dessa forma, o sexo não é regulado pela proibição, mas por meio de discursos capazes de produzir a reorientação ou, até mesmo, a modificação sobre os próprios desejos sexuais.

### 1.2.2 O convite à confissão: o controle, o olhar e a escuta por parte de quem é legitimado a ouvir

Ao discorrer sobre a teoria de Foucault, Colling (2004) salienta que o poder normativo, aquele que incita saberes ao mesmo tempo em que propaga numerosos discursos sobre a mulher, atua de modo a lhe atribuir identidade, além de configurar sua posição e seu papel social. Foucault afirma que a confissão é um meio para produção de discursos sobre sexo, e que, principalmente a partir do fim do século XVII,

[...] as motivações e os efeitos da confissão esperados se diversificaram, assim como as formas que toma: interrogatórios, consultas, narrativas autobiográficas ou cartas, que são consignados, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados. (...) Não se trata somente de dizer o que foi feito – o ato sexual – e como; mas de reconstituir nele e a seu redor, os pensamentos e as obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém (FOUCAULT, 1977, p. 62-63).

Não dizer somente o que e como, mas reconstituir o ato sexual em todos os detalhes implica dizer a verdade, mesmo porque a conduta sexual pode provocar as mais diversas doenças (não só as físicas, mas também as sociais e mentais). A partir do momento em que a verdade é tida como cura, há a necessidade de que ela seja dita a tempo e a quem é legitimado a ouvir. *Eu*, como indivíduo, “não me constituo a mim mesmo como objeto de conhecimento senão sob o controle, o olhar, a escuta de um outro”. Assim, “devo fazer passar meus estados de consciência pelo fio de um discurso efetivamente pronunciado e dirigido a um outro (meu confessor, meu diretor)” (GROS, 2006, p. 137).

Sob essa perspectiva, para Foucault, na verdade a questão não é “quem sou *eu?*”, mas “quem é você?”. Quem formula esta questão é justamente o sujeito que ocupa o centro, que passa então a ter o domínio da situação, a ter quem “confessa” em sua dependência. Pode então, com seu discurso, indicar o caminho, conduzir a determinadas direções, criando separações e exclusões entre os indivíduos. Esse sujeito tem o controle, tornando-se figura necessária para que o caminho do *eu* seja reencontrado, podendo agir e intervir a partir daquilo que ele conhece de quem se “confessa”. Sob essa perspectiva, seria possível argumentar que os lugares comuns

do “eterno”, “mistério” e “feminino” nascem da necessidade masculina, “que cria através de seus discursos a ‘natureza feminina’” (COLLING, 2004, p. 26).

Vera Portocarrero (2006) salienta que, de acordo com Foucault, o poder disciplinador e normalizador é um dos grandes instrumentos de poder a partir do final da época clássica, pois ao mesmo tempo em que há a tentativa de homogeneizar as multiplicidades, tal procedimento acaba por individualizar, uma vez que permite as distâncias entre os indivíduos, determinando níveis, fixando especialidades e tornando úteis as diferenças. Numa ótica foucaultiana, qualquer separação de indivíduos é um exercício de poder, então os grupos marginalizados – loucos, delinquentes, anciãos - são encerrados em instituições específicas.

Ora, a sociedade não pode prescindir das mulheres, que devem estar junto aos homens por razões sociais e sexuais. Portanto, sua reclusão não será grupal, mas será uma prisão pessoal, um cárcere camuflado em santuário: o lar. Afinal, tirar a mulher do seu lugar sagrado desestabilizaria a família e toda a sociedade, que na verdade é uma extensão do privado. Se a mulher decide reclamar o direito à palavra, o direito a decidir se considera ou não esse espaço privado como o ideal para ela, terá logo o ouvido do confessor, do médico ou do psiquiatra – o sujeito central - para interpretá-la, a fim de que este não perca o domínio da situação. “Para Foucault, a liberdade depende de nossa saída desses saberes, desses discursos que formulam leis sobre nós mesmos” (COLLING, 2004, p. 27).

Maria Izilda Santos de Matos (2003) alerta que havia uma procura pela *ordem ideal*, buscando-se o aperfeiçoamento físico e moral das mulheres, afinal, como já foi mencionado, elas eram o sustentáculo da moral da sociedade. Portanto, deve-se levar em consideração que as fronteiras entre o normal e o anormal eram diferentes para homens e mulheres. Para qualificar uma vida moral exemplar e instituir modelos de comportamento na sociedade, “convergiram, em certos pontos, o discurso e a ação da Igreja, do Estado e da medicina” (MATOS, 2003, p. 114). Havia o perigo da morte espiritual (aspecto explorado pela Igreja) e também o perigo da morte física (aspecto explorado pela medicina).

Há de se reconhecer que a repetição desses discursos teve um efeito decisivo sobre as mulheres, ou seja, os argumentos desenvolvidos por filósofos, médicos, psiquiatras, padres e pedagogos atingiram-nas de forma bastante evidente, contribuindo para que interiorizassem o modelo de relação construído

entre os sexos. Vale salientar ainda que depois dos cinquenta anos, não era mais recomendável uma vida sexual ativa sob o preceito de que esta “deveria cessar com o fim da capacidade reprodutiva” (MATOS, 2003, p. 118). A velhice, aliás, ainda é um dos grandes tabus de nossa cultura.

### 1.2.3 Manter-se jovem na velhice: responsabilidade feminina

Não há como negar que nas últimas décadas foram conquistadas mudanças sensíveis, no mundo ocidental, por parte das mulheres. No entanto, em meio a essas mudanças, há uma intensificação ao culto da aparência, e a busca por um corpo belo e jovem tem sido cada vez mais o projeto existencial de muitas mulheres. É através do corpo que a velhice se manifesta, e na tentativa de conter, ou pelo menos dissimular, a passagem do tempo, surge uma uniformização, uma medida para os corpos. Passamos a medir peso, força, resistência, velocidade, flexibilidade:

*A medida como categoria fundamental para pensar o corpo, presente já em manuais de ginástica desde o século XIX, permanece até os dias de hoje, atualizada pelo incremento científico e tecnológico de um lado e, de outro, pelo medo da velhice, da obesidade, das rugas, da morte, medo que resulta em uma obsessão pela saúde, pelo puro, liso, firme e jovem (SOARES, 2006, p. 76).*

Nessa perspectiva, a indústria da beleza e a intolerância, às vezes velada, em relação à velhice, podem ser entendidas como uma nova forma de estigmatização e controle das mulheres, pois apesar dessa questão também fazer parte do mundo masculino, é o corpo feminino que deve necessariamente manter-se belo e jovem. O fato de o corpo ter ocupado lugar central no conceito de feminilidade em todas as épocas e culturas, talvez explique o porquê das mulheres ainda serem as mais suscetíveis ao mundo das aparências. Vale ressaltar que a partir do momento em que o corpo não é mais um ganho da natureza, e sim algo que possa ser transformado e construído pela ciência e tecnologia, a recusa de padronizar o corpo por parte da mulher pode ser interpretada como negligência, falta de amor-próprio ou até sintoma de algum problema de ordem psicológica, ou seja, manter-se jovem e bela passou a ser responsabilidade e conquista pessoal. Se antes a mulher era reduzida à maternidade, hoje parece estar sendo reduzida à beleza.

Assim, adentrar a velhice, principalmente para as mulheres, é perda. Perda da capacidade de sedução e reprodução, de importância, de *status*, de auto-estima. Mas o que é a juventude, a velhice senão identidade social para hierarquizar e definir o humano, criando separações e exclusões? Tanto a velhice quanto a juventude são categorias sociais para melhor separar o humano e impor modelos de vida. A divisão entre jovens e velhos é mais um sistema binário de compreensão do mundo, definindo as mulheres na medida e aparência de seus corpos. Esses corpos que se transformam continuamente recebem valores e significações que têm importância decisiva sobre seus lugares nas relações humanas. A essa idéia, Tânia Navarro Swain (2006) acrescenta:

A polarização de grupos divididos em “juventude” *versus* “velhice” retoma, de fato, a naturalização dos corpos, remetendo ao biológico, à evolução, aos corpos como superfície pré-discursiva. Vemos, assim, em ação, as categorias sociais que criam os corpos em bases identitárias, articuladas pelo gênero e pela idade, pois os valores são diferenciados para a instituição dos corpos-em-mulheres e dos corpos-em-homens (p. 266).

Essa maneira distinta de lidar com os corpos masculinos e os corpos femininos não passa de uma nova hierarquização. De fato, a responsabilidade de prolongar a juventude recai principalmente sobre as mulheres, acarretando o medo de envelhecer, de não mais agradar, de não mais ser desejada e olhada. Torna-se difícil suportar o peso do envelhecimento, afinal, a cultura dominante sempre procurou disciplinar o corpo feminino e, de certa forma, ainda procura fazê-lo nos dias de hoje, através da criação de novos saberes e mecanismos de controle.

Ao se pensar em literatura, vale lembrar que o corpo e as formas de lidar com a sexualidade feminina constituem-se objeto de diversas obras literárias, tanto de autoria feminina como masculina. As representações desse corpo são diferenciadas conforme as épocas, pois a experiência da cultura modifica a experiência do corpo e da sexualidade. Se tomarmos como exemplo as personagens Maria Emília e Macabéa, do final dos anos 1970, escolhidas como foco de análise nesse trabalho, vemos que as mesmas, criadas por duas escritoras, representam corpos disciplinados e controlados. Aos seus corpos são impostas limitações, proibições e obrigações.

Elódia Xavier (2007), no entanto, ressalta que a literatura de autoria feminina, principalmente a partir da década de 1990, apresenta protagonistas

mulheres como sujeitos da própria história, explorando o que ela chama de “corpo liberado”, investido na mobilidade identitária. Essa não fixação numa única identidade deixaria as portas abertas para a possibilidade de construção de novas identidades, conduzindo à libertação social. Em suas palavras:

É satisfatório observar que o corpo liberado vem surgindo com certa constância em nossa literatura de autoria feminina, o que não acontecia antes. O que representa uma tendência social que permite às mulheres viverem plenamente “sua vocação de ser humana”, sua sexualidade, enfim, sua transcendência, como queria Simone de Beauvoir (p. 196).

É importante salientar que alguns temas, como a sexualidade, por exemplo, foram vetados pela moral e pela religião. Não havia interesse, por parte da organização social, na expressão da mulher, e isso a deixou em uma situação desfavorável. Entretanto, hoje as escritoras mantêm um diálogo entre as conquistas da sociedade contemporânea e as tradições ancestrais, e se o discurso durante muito tempo foi delimitado pelo ponto de vista masculino, atualmente a literatura de autoria feminina não se limita a reconstituir mitos e valores consagrados, mas procura inventar novas possibilidades no universo ficcional. Assim, as autoras proclamam seus valores e tomam posição, podendo, se assim o desejarem, expor cada vez mais problemas que sempre afetaram as mulheres, mas que nem sempre puderam ser expressos ou analisados nas produções literárias.

## CAPÍTULO 2 - MULHERES ESCRITORAS

*O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe? Um mundo perdido. Os amores perdidos.<sup>5</sup>*

*Quer dizer que você bebe água para não morrer. (...). Pois eu também. Escrevo para me manter viva. Escrevo porque preciso continuar a buscar.<sup>6</sup>*

Ao discorrer sobre várias questões do feminismo, Schmidt (2006) afirma que sempre houve uma tentativa de controlar o campo literário por parte das elites culturais, que mantêm no centro o ponto de vista do gênero, da classe e da raça dominante. Sob essa ótica, a literatura estaria inserida no âmbito das relações sociais de poder, e a falta de crédito que vinha sendo dada à literatura produzida por mulheres no passado não deixa de ser uma forma de controle sobre a esfera literária.

Vale lembrar que até o século XIX, muitas precisavam usar pseudônimos masculinos ou, até mesmo, cultivar o absoluto anonimato para driblar a crítica, e ao mesmo tempo se proteger da opinião pública. Hoje, de forma geral no mundo literário, as autoras não precisam mais se sentir sozinhas entre rivais, escritores e críticos, que em outros tempos, muitas vezes se mostravam menos preocupados com os aspectos literários dos textos de autoria feminina do que com as questões morais relacionadas ao fato de as mulheres escreverem. Um trecho, de autoria de João do Rio<sup>7</sup>, citado num artigo de Elódia Xavier, exemplifica bem essa mediação crítica discriminadora:

Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura – um atemorado respeito.

As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme des lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade. (...)

Por que escrevem essas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer, como a Duquesa de

---

<sup>5</sup> TELLES, Lygia Fagundes. Resposta a uma jovem estudante de Letras. In: \_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 153.

<sup>6</sup> CASTELLO, José. Clarice Lispector: a senhora do vazio. In: **Inventário das sombras**. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 24.

<sup>7</sup> Ver mais em: RIO, João do. **Feminismo Activo**. In: \_\_\_\_\_. **Vida vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem (RIO, *apud* XAVIER, 1999, p. 19).

Ora, a despeito da opinião de alguns críticos, as mulheres escreveram e continuam escrevendo. Depois de anos de discriminação e silêncio, a ficção feminina tem conquistado o seu espaço, e o que elas têm escrito desperta, agora, interesse não pelas questões morais, mas pelos aspectos literários perceptíveis em seus textos. Hoje, elas podem escrever com desinibição, dividindo-se entre romancistas, contistas, poetisas, teatrólogas, cronistas e críticas literárias. Desde meados do século XX, a literatura de autoria feminina vem assumindo maior importância e despertando interesse.

Nos anos 30 e 40 do século XX destacam-se escritoras como Rachel de Queiroz, Carolina Nabuco, Dinah Silveira de Queirós e Lygia Fagundes Telles, entre outras. Ao contrário do que frequentemente acontecia nas gerações anteriores, algumas autoras desse período não retratam mais a situação da mulher como inevitável obra do destino, chegando a criar, então, personagens femininas que tomam consciência – às vezes de forma resignada, outras vezes, melancólica – dos limites impostos pela tradição patriarcal. Entretanto, apesar desses romances constituírem-se como uma nova criação literária, principalmente no que diz respeito à literatura produzida por mulheres, com um discurso mais objetivo, quebra de linearidade temporal, diálogos funcionais, essas obras ainda oscilam entre o endosso ao sistema e o questionamento aos valores consagrados, tendo o amor como eixo principal. Devemos considerar que os críticos ainda despertavam certo temor nas mulheres escritoras. Perpetuava-se uma censura social implícita com relação à literatura de autoria feminina. A reação de Graciliano Ramos ao tomar conhecimento de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, é bastante ilustrativa:

*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1989, p. 133).



Segundo Nelly Novaes Coelho (1989), é em meados do século XX que se pode constatar uma real ruptura com as estruturas patriarcais, e o tema do conflito amoroso passa a ser substituído pelo drama humano. A partir disso, buscam-se novas maneiras de ver, de saber, de viver, de fazer, ou seja, “a busca de um novo conhecimento do mundo entra na literatura. E na literatura feminina essa busca tem início mesclada com a busca de si mesma” (p. 7). Essa busca de si mesma pode chegar às raízes, ou caracterizar-se mais ao nível da realidade vivida no cotidiano. Os textos desse período mostram a consciência de que o círculo amoroso homem/mulher não é o único caminho de realização para as mulheres. Podemos citar, como exemplo de novas temáticas, a ficção de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles.

Nos anos 70 do século XX o esquema repressor da ditadura militar tomava conta do Brasil, mas nesta mesma época, surgiram movimentos libertários, instaurando-se uma mudança radical na visão de mundo. Em meio a esse contexto de mudanças, a literatura brasileira de autoria feminina “viu-se permeável à descoberta de novos valores e abriu espaço para muitas vozes se fazerem ouvir” (CUNHA, 1999, p. 154). Muitos romances têm, assim, como assunto, o mundo da mulher prisioneira do seu espaço familiar, ao mesmo tempo em que ela tem consciência de seu não-espaço, que se constitui como marginal, ou seja, a mulher toma conhecimento da liberdade, mas percebe que esta não foi incorporada na vida social. Coelho (2002) lembra que com isso surgem algumas vozes marginais, com um estilo desenvolvido que procura chocar, já que devido ao desencanto, o que resta é a displicência e o desbunde. Nesse período figuram nomes como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Nélide Piñon, Lya Luft, Hilda Hilst, Marina Colasanti e muitos outros.

Vê-se na literatura produzida por mulheres a partir de então que há uma ampliação no leque de problemas, temas ou tendências. A civilização herdada começa a transformar-se num processo acelerado, assim a imagem de mundo que se tinha até então é rompida. Sobre o panorama da literatura brasileira no limiar do século XXI, pode-se constatar que:

A literatura e as artes em geral se dispersam pelos mil e um caminhos abertos pelo Experimentalismo, que surge nos rastros da fragmentação do mundo antigo. Em um mundo em que se anulam as fronteiras entre o virtual e o real, a sociedade sexófoba (fundada no interdito ao sexo) é invadida

pela sexofilia (o sexo liberado, banalizado, transformado em performance e que se torna o grande produto de consumo que alimenta a poderosa máquina econômica dos multimídia e do mercado... e também do crime organizado...). Escritores e escritoras sabem que da palavra de cada um depende a reinvenção e renomeação do mundo. Todos os estilos são válidos (COELHO, 2002, p. 18).

As duas autoras escolhidas para esta pesquisa, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, exploram em muitos de seus textos literários a problemática da mulher inserida em uma sociedade regulada pela ideologia patriarcal, debruçando-se sobre a sexualidade, identidade e angústias femininas. Clarice Lispector é considerada um dos nomes mais representativos da ficção brasileira feminina, inaugurando um processo de renovação no que diz respeito à literatura produzida por mulheres. As narrativas de Lygia Fagundes Telles obrigam-nos a um constante confronto com conhecimentos e verdades instituídas. Pode-se dizer que a ficção produzida por essas duas autoras coloca seus/suas leitores/as diante de uma experiência densa e profunda, em que certezas são desarrumadas, despertando em muitos momentos, o sentimento de inquietude e estranhamento.

## 2.1 CLARICE LISPECTOR: UMA LITERATURA EM MOVIMENTO

Clarice Lispector é considerada uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira e sua obra é “um divisor de águas na trajetória da narrativa brasileira de autoria feminina, uma vez que o discurso oblíquo e enviesado de suas narradoras questiona, ironicamente, o sistema de gêneros” (XAVIER, 2002, p.159). Percebe-se em suas narrativas um questionamento, muitas vezes irônico, do célebre “destino de mulher” beauvariano, comentado no primeiro capítulo deste trabalho. Contudo, vale salientar que os seus textos são polissêmicos, tanto que têm sido estudados das formas mais variadas, usando como instrumento abordagens filosóficas, religiosas, psicanalíticas, feministas, estruturalistas, pós-estruturalistas, biográficas entre outras linhas de análise.

De qualquer modo, parece-me que independente da perspectiva de estudo, é preciso se conectar com a escrita de Lispector, não há como lê-la indiferentemente. A sua literatura possui voo próprio e inconfundível; é como se a escritora se jogasse num precipício, não em busca da verdade, mas para ir ao encontro do que está de “pernas para o ar”. Pode ser que por isso tantas

classificações – literatura lírica, mágica, feminina, introspectiva, feminista... - continuem a suceder-se, e haja a possibilidade de tantas abordagens diferentes da sua obra, pois, como argumenta Lúcia Helena (1997), seu texto

[...] é de natureza deslocada, oblíqua, obscura, ainda quando fala do banal; é metafísico, ainda quando rema antimetafisicamente na desconstrução deste barco em naufrágio; e torna-se antimetafísico de novo ao apoiar-se no aqui e agora do seu “instante-já”. Um texto que não quer consenso, escrito por uma narradora por vezes incapaz de história, ainda que contista magistral e poderosa analista da violência latente no amor, nos laços de família que esquadrinhou como poucos (HELENA, 1997, p.18).

Para Lúcia Helena, no conjunto da obra clariceana há duas faces que se sobrepõem, conduzindo a reflexões que se dão no limite: uma mais diurna e contextualizadora; outra mais noturna, numa diluição de fronteiras. Desse modo, não se trata apenas da representação do real, nem tampouco a narrativa se constitui como delírio distante do contexto. Em outras palavras, Clarice Lispector não produz um simples reflexo do cotidiano, mas um efeito do real, em que nada parece estanque, promovendo um entrelaçamento entre a realidade e a realidade adivinhada. A escritora mostra um mundo diferente, um estilo. Em grande parte de seus escritos, uma simples ideia, um sentimento aparentemente escasso ou um instante sutil podem metamorfosear-se em algo explosivo e contínuo, constituindo-se numa rede capaz de gerar uma tensão que acabe com qualquer anseio de conforto e comodidade. Tudo isso se constrói de forma fragmentada, aos poucos, em meio a paradoxos, repetições, dissociações, o que dá “ao todo a configuração de algo poroso, não orgânico, quase volátil” (HELENA, 1997, p.41).

O que Clarice Lispector faz, com mestria, é explorar a angústia que toma conta do ser humano, sua dificuldade em entrar em sintonia com um dia-a-dia que parece confrontar-se com seus sonhos e projetos. Para suas personagens, o viver no mundo é uma grande pergunta, tornando-as seres inquietos, mais ligados a impressões do que a fatos. As personagens desenhadas por Lispector “vivem a vida por um triz, no limite da angústia, esbarrando em sentimentos de inadequação e frustração” (HELENA, 2007, p. 48). Segundo Lucia Helena (2007), mesmo em textos com uma herança de enredo mais linear, há a sensação de fragmentação, e até certo ponto, de incompatibilidade do conjunto, já que os núcleos temáticos nem sempre parecem estar semanticamente interligados, causando a impressão de que algo está o tempo todo em movimento. Yudith Rosenbaum (2002) aponta que a

literatura produzida por Clarice Lispector, com o seu “desvio criador” e escrita descontínua, torna-se um dos principais referenciais na literatura brasileira, sendo que a ficcionista consegue, mesmo em meio a uma escrita fragmentada, manter o equilíbrio na construção.

Conforme José Castello (2006), o conjunto de sua obra parece sugerir que nenhuma arte é capaz de dizer tudo, que não há um significado fechado, mas um movimento de permanente expansão, assim a literatura clariceana só pode ser desvendada aos olhos do/a leitor/a se este estiver disposto/a a suspender as suas certezas. Aliás, a falta de fechamento de enredo, ao lado da introspecção de suas personagens, torna-se característica dominante do estilo da autora. Para Castello, Clarice Lispector é “uma escritora que perturba a placidez dos cânones literários e que subverte, e danifica os princípios da crítica” (p. 34).

Embora, como já foi mencionado, existam direções diversas nas análises da ficção de Clarice Lispector, a questão do feminino, suas personagens mulheres e o caráter feminista explícito ou implícito dos textos são aspectos que não passam despercebidos pela fortuna crítica da autora. Na opinião de Ligia Chiappini (1996), aliás, existe em toda a obra de Lispector uma relação dinâmica entre o social, o existencial, o linguístico e o feminino, e seria forçado estabelecermos separações. É pertinente lembrar que em sua escrita há um movimento constante de “procura da palavra através da palavra, ou a procura do ser através da linguagem.” (BAILEY, 2007, p. 12). Pela linguagem, as deformações do corpo social, como as limitações do corpo feminino em suas marcas sociais, são reveladas. Usando a palavra como objeto e instrumento, Clarice Lispector constrói mulheres desestabilizadoras da ordem e instauradoras de questionamentos.

Lúcia Helena (1997) chama a atenção para a “insistência com que seus textos repetem um determinado perfil de mulher” (p.43). Suas personagens femininas têm o seu espaço estanque, mantendo-se quase sempre fechadas na estreiteza de sua casa ou de seu quarto. Observa também que se encontram numa espécie de prisão domiciliar e emocional, num processo de “ruminação interior”, a refletir sobre as lacunas de suas vidas, já que a ordem mental é confrontada com o inesperado. De qualquer forma, esse inesperado “será, quase sempre, um encontro, um confronto e um desencontro sem final feliz” (HELENA, 1997, p.43). A pesquisadora ressalta que Lispector coloca em suspensão os códigos do mundo

habitual e que o texto desestrutura, inclusive, suas próprias leis, o que aprofunda uma tensão permanente. Argumenta ainda que essa tensão a que as personagens são submetidas em sua obra, em função da obediência aos valores patriarcais, acaba por aprisionar e reprimir a todos, homens, mulheres, crianças, adolescentes, independente de classe ou etnia.

Na opinião de Marta Peixoto (2004), Clarice Lispector se recusa a ver as mulheres como vítimas inocentes da agressão masculina. A pesquisadora lembra, inclusive, que raramente uma narrativa da escritora apresenta o que poderia ser um “*happy end* feminista” (p. 17). As pressões pessoais precisam ser enfrentadas tanto por homens quanto por mulheres, uma vez que na obra de Lispector a opressão é sutil e ampla, independente do sexo. Em suas palavras:

É importante lembrar, contudo, que o que podemos chamar em termos gerais de o feminismo de Lispector – sua preocupação com os impasses das vidas das mulheres e com os poderes a que elas têm acesso – nunca toma a forma de uma simples defesa das mulheres e do feminino, mas sim de uma consciência aguda das lutas em que elas são participantes ativas, e nem sempre moralmente superiores (PEIXOTO, 2004, p. 213).

No entanto, os valores patriarcais se mostram, em sua obra, mais vantajosos, mesmo que aparentemente, para os homens. E a forte opressão - que consegue se aproximar sorratamente – se dá predominantemente com as mulheres. E isto acaba se manifestando por meio de

[...] uma situação de confinamento, através da qual as personagens de Lispector parecem simbolicamente questionar o mundo patriarcal tematizado, em que os limites do mundo (de dentro e de fora) estão culturalizados e *genderizados*, cabendo, por tradição, à mulher o espaço interno, e ao homem o espaço público (HELENA, 1997, p.43).

Luiza Lobo (1993), por sua vez, reforça que a maioria dos escritos de Clarice Lispector que têm protagonistas femininas apresenta o homem como barreira ao pensamento, à vida e ao próprio existir das mulheres. Não há uma convivência pacífica entre homens e mulheres em sua obra, não existe nem mesmo o toque sexual, sendo que descrições físicas ou sexuais não são nada comuns em suas produções. Antes de qualquer contato, a impossibilidade já está instaurada. Suas personagens femininas aparecem preferencialmente no papel de mãe, dona de casa

e esposa, tentando, de alguma forma, superar esse quadro limitado, já que vivem pela projeção do Outro.

Se Clarice Lispector não chega a destruir os binarismos da estrutura patriarcal, ela ao menos os submete a um “permanente processo de corrosão” (HELENA, 1997, p.44). Suas narrativas são estruturadas de forma tal que as possibilidades das mulheres, a insatisfação destas diante de seus relacionamentos inconsistentes e minguados, a falência do afeto familiar, o despertar para a própria incompetência, faz com que um movimento contrário de aceitação e passividade se desenvolva no texto. A autora procura subverter o cotidiano morno, os lugares instituídos da família e da conjugalidade, explorando zonas inesperadas e quebrando quadros rotineiros. Essa subversão se dá mais nas entrelinhas das narrativas do que no enredo, driblando, dessa forma, “olhares ameaçadores, mas preservando o caráter de disseminação de ideais contestatórios em seus escritos” (FERREIRA, 2003, p.192).

Clarice Lispector nunca chegou a se identificar abertamente como feminista, mas penso que não há dúvidas de que ela demonstra uma incrível sensibilidade para registrar inquietações, que surgem tímidas, para depois invadirem o espaço “civilizado” do feminino, causando uma revolução de sentimentos. Pela maneira como registra a tensão entre o que o sistema social espera e exige da mulher e a percepção da impossibilidade de se auto-realizar diante de tantos obstáculos, e por declarações em que ela diz, por exemplo, que “A mulher deve ser mulher. E deve ter direitos como pessoa. Ela é um ser humano” (LISPECTOR, *apud* HELENA, 2007, p.56), não se pode dizer que Lispector estivesse alheia às questões feministas. O discurso da escritora sublinha a subalternidade, a marginalização e a condição da mulher, prejudicada por limites sociais vigentes. No entanto, conforme Vieira (2007), vale lembrar que o feminismo de Clarice Lispector engloba toda forma de conflitos vividos pelo ser humano em sua alteridade, não sendo apenas uma exposição dos conflitos originados das relações de gênero em sociedades patriarcais.

De qualquer modo, Lúcia Helena (2007) reforça que não ler a emergência do feminino na obra da escritora é não levar em consideração um de seus traços mais específicos. Quando declina o sujeito de seus textos no feminino, indica novas possibilidades para um imaginário cultural, no qual a alteridade tem sido perseverantemente contida. Vale ressaltar que Lispector não apenas espelha ou

denuncia o mundo patriarcal, mas problematiza através da literatura as construções do patriarcado, numa prática textual que produz sentidos, desconstrói e descentra representações do feminino, pois

[...] sua figuração do feminino e sua figuração dos atos de narrar são um modo privilegiado de transformar a linguagem literária num exercício de agonias e de questionamentos, no qual o criador se defronta com a criação, a vida se confronta com a morte, e o leitor se depara com o dilema de ver abaladas suas antigas crenças (HELENA, 1997, p.113).

Considero que a literatura produzida por Lispector questiona o papel social estreito que enclausura e reduz, sendo que o/a leitor/a é convidado/a a articular sentidos e a reinterpretar os lugares pré-estabelecidos do feminino e do masculino no imaginário patriarcal. Os conflitos entre medo e desejo, os processos introspectivos pelos quais passam as personagens colocam numa perspectiva crítica a repressão cultural em função das regras e dos papéis preestabelecidos pelo patriarcado. Além disso, há uma reflexão a respeito da dificuldade em estabelecer relações fora dos limites tão familiares e, para alguns, tão confortáveis, do sistema patriarcal.

Na obra de Clarice Lispector a realidade vai além dos dados fornecidos pela vida. O modo como ela pratica a história e vive a língua pode parecer labiríntico, já que suas narrativas procuram registrar, ou de alguma forma testemunhar, aquilo que foge da história, pois sua escrita explora o que está no meio das linhas, e é na tentativa de captar essas entrelinhas, que sua escritura se constitui. Conforme a narradora de *Água viva*: “Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho” (LISPECTOR, 1998, p.22). Muitas vezes, diante das palavras de Clarice Lispector, nos sentimos desprotegidos, como se ela vasculhasse tudo o que temos por dentro. Ela vai atando e desatando nós, criando conexões que transformam o simples em revelador. Seu mundo é pessoal e subjetivo, e os detalhes do mundo real são um pretexto para divagações pessoais.

Há, na verdade, uma tentativa de comunicar-se consigo mesma, além da comunicação com o/a leitor/a. Assim, de certa forma, ela abre mão das distinções entre ficção e não ficção, na tentativa de alcançar o ser, numa escrita que é visceral. Sua literatura pode encantar e causar uma sensação de repulsa ao mesmo tempo. Podemos pensar em *Macabéa*, tão sem graça, tão sem espaço, mas também tão

humana. Macabéa é iludida pelas palavras encantadoras da cartomante; o/a leitor/a se comove, se entenece, para depois deparar-se com a morte daquela moça que, durante todo o romance, causou sentimentos contraditórios, tanto no/a leitor/a, quanto no narrador. Mas não há como escapar, as personagens de Clarice Lispector têm como característica o enfrentamento de si mesmas e do mundo, e nós, leitores/as, somos arrastados/as sem necessariamente encontrarmos uma saída no final. Essa dificuldade em encontrar respostas perpassa a sua obra.

Clarice Lispector também não se preocupou em apagar diferenças de classe; sempre assumiu a sua posição social. Vale lembrar que ela foi bastante criticada, principalmente na época da ditadura, por não criar o que se entendia por “literatura engajada”. No entanto, ela envolveu-se, sim, com uma literatura voltada para problemas sociais, porém de forma mais interiorizada. Apenas, como é uma de suas marcas, não procurou fornecer soluções, não tentou ocultar distinções, pois tinha a dolorosa percepção das fronteiras entre o intelectual e a massa. *A hora da estrela* é considerada a obra que mais se aproxima de questões sociais, do plano da realidade, mas mesmo assim, não podemos esquecer que há o tempo todo um questionamento sobre os limites da linguagem e da narração, sobre o papel social da literatura, que não pode ter a pretensão de mudar a realidade.

Outros textos também demonstram a sensibilidade de Clarice Lispector para o problema social brasileiro. Entretanto, como vimos, suas narrativas costumam problematizar e indagar, ao invés de constatar e denunciar diretamente. No conto “Feliz aniversário”, do livro *Laços de família*, por exemplo, temos um retrato psicológico da classe média baixa, e sentimentos horríveis aparecem durante a festa de aniversário (um ritual pequeno burguês) da mãe da família, D. Anita. Os parentes de Olaria e Ipanema precisam dividir o mesmo espaço, em evidente desconforto, e ao final da festa se separam aliviados.

Podemos também citar a crônica “As caridades odiosas”, de *A descoberta do mundo*, em que ela relata o encontro que teve com um menino de mãozinhas pequenas e escuras em frente a uma confeitaria. O olhar da criança é de uma “paciente aflição”. O pedido vago por um doce faz com que a narradora acorde finalmente: “O que estivera eu pensando antes de encontrar o menino? O fato é que o pedido deste pareceu cumular uma lacuna, dar uma resposta que podia servir para qualquer pergunta (...)” (LISPECTOR, 1999b, p.249).



A escritora entra na confeitaria e sem conseguir olhar direito para a criança pergunta-lhe qual doce prefere, sendo que não compra somente aquele que o garoto pediu, mas insiste para que ele escolha mais um. Um pouco constrangida pela consciência de só ter encontrado uma oportunidade para ajudar em função do pedido do menino, ela resolve tomar um ônibus, em vez de um táxi. Enquanto o ônibus circula pela cidade carioca, ela começa a observar o povo do Rio de Janeiro dentro do veículo. Puxa conversa com uma mulher velha que segura no colo um menininho com roupa (dada) de menina. Descobre que a mãe de três filhos ainda nem tinha almoçado e morava – pagando uma “fortuna” – numa passagem de corredor, prestes a ser despejada.

Depois de um pouco mais de conversa, Clarice fica sabendo que a mulher precisa de dois mil cruzeiros para pagar as dívidas de aluguel, e resolve dar essa quantia a ela, que agradece com um “automatismo de mendiga”. A conversa entre as duas cessa, e um mal-estar se estabelece entre elas. A crônica termina de forma fria, como se algo finalmente tivesse sido entendido, ou seja, a impossibilidade de fingir que se está do lado de quem não se está realmente:

*Evitávamos encostar os cotovelos. Nada mais havia a dizer, e a viagem era longa. Perturbada, olhei-a de través: velha e suja, como se dizem das coisas. E a mulher sabia que eu a olhara.*

*Então uma ponta de raiva nasceu entre nós duas. Só o pequeno ser híbrido, radiante, enchia a tarde com o seu suave martelar: “dá dá dá” (LISPECTOR, 1999b, p.251, grifo meu).*

## 2.2 A INQUIETAÇÃO NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Para Lygia Fagundes Telles (2002), o ato da criação não consegue explicar ou esclarecer a vida. O escritor precisa exagerar, inventar uma transparência que não existe, já que a vida é sombra e mistério. De acordo com a escritora, ao lembrar-se das aulas de química dos seus tempos de estudante, uma combinação instigante começou naqueles encontros: “A loucura, o acaso e o imprevisto desencadeando reações dentro do mesmo caldeirão. A fogo brando, para evitar o pior” (TELLES, 2002, p.131). Essa talvez seja a combinação estimulante que confere tanta profundidade ao conjunto de sua obra literária, fazendo com que seus romances ou contos alcancem tamanha qualidade intelectual.

Coelho (2002) observa que Lygia Fagundes Telles domina tanto a arte do conto quanto do romance, buscando sempre a depuração estilística e temática. Levando em consideração os contos, mais especificamente, Paulo Rónai, no prefácio de *Histórias escolhidas*, de Lygia Fagundes Telles, argumenta que em sua escrita, desde cedo, já se percebia que a autora experimentava com êxito desde o conto estático até o formado de uma série de episódios, e enfrentava sem medo ou tabus temas difíceis ou até opostos às conveniências; temas triviais, mas ao mesmo tempo carregados de dramaticidade, e “debruçada sobre espécimes do sofrimento humano apanhado em flagrante, fazia-nos sentir, por artes de um estilo impassível, de calculada precisão, o calor de uma profunda solidariedade” (TELLES, [s. d.], p.9).

Castello (2004) observa que suas narrativas podem ser claras ou vagas. Neste último caso, não é o desfecho que é essencial, é o leitor que precisa trabalhar as hipóteses possíveis. Realmente, em vários textos de Lygia Fagundes Telles, pensamentos incompletos são cuidadosamente trabalhados. O fluxo de consciência é acompanhado pela pontuação (que faz parte da trama tornando a atmosfera do enredo mais densa) e por períodos dinâmicos para não perder a velocidade dos pensamentos das personagens. De certa forma, seus textos conseguem provocar no/a leitor/a uma cumplicidade com o modo de pensar das personagens. Segundo Suênio Campos de Lucena<sup>8</sup>, o resultado desse trabalho faz com que os hábitos e costumes destas e os aspectos do seu cotidiano sejam explorados de forma a tentar desvendar determinados comportamentos e atitudes. Tudo que rodeia o universo exterior das personagens (roupas, objetos, lugares) só é importante enquanto influência de um modo de ser, ou melhor, a escritora abre mão do acessório e procura explorar o território do insondável, usando com mestria o monólogo interior.

Com relação às personagens, focalizadas sempre no plano das relações humanas, que compõem o universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, Nelly Novaes Coelho (1978) assim as descreve: “As personagens que habitam o seu mundo ficcional são todas, criaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como em areias movediças.” (p. 139). Segundo a pesquisadora, as personagens da escritora já nascem fadadas à solidão e esta “não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os

---

<sup>8</sup> Os comentários de Lucena encontram-se na apresentação do livro: TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá: perdidos e achados.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

homens, mas é parte constitutiva do ser humano. É, portanto, ontológica, e não sociológica... o que torna realmente trágica sua visão do drama humano” (p. 143). Mesmo entre multidões, a solidão da alma é implacável. Nesse aspecto, observa-se que essa visão trágica vai escavando camadas cada vez mais profundas na problemática existencial, sem, no entanto, atingir respostas.

Na percepção de Sônia Régis (1998), as personagens de Lygia Fagundes Telles, “de composição psicológica muito complexa, sensíveis e de inteligência contundente, movem-se sempre com um realismo agudo” (p. 88). Para esta autora, as narrativas da ficcionista não envelhecem, uma vez que trabalham com o drama da existência humana, questionando os limites da verdade aparente. Sua ficção constrói e destrói, desvelando comportamentos humanos, arranhando a superfície do real numa tentativa de encontrar a essência dos sentimentos. É a tentativa de levantar a máscara, ou a pele, de suas personagens.

Além do evidente “plano das relações humanas” e da problemática existencial que é eixo norteador em sua obra, a escritora também considera seu trabalho de natureza engajada, comprometido com as desigualdades sociais do seu país, e quando é questionada pela aparente falta de esperança que há em sua literatura, ela afirma que, como participante deste tempo, precisa mostrar as chagas da sociedade (TELLES, 2002, p. 90). O fato de seus romances e contos privilegiarem os aspectos psicológicos e interiores das personagens não anula a vida social de sua época. Embora sua escrita seja fundamentalmente uma narrativa dos estados mentais, não quer dizer que haja um descuido em relação aos aspectos sociais e históricos. Esse panorama social pode até apresentar-se fragmentado, mas nem por isso menos vivo.

Entretanto, um dos grandes méritos de Lygia Fagundes Telles, na visão do escritor José Paulo Paes (1998), é ter humanizado de forma convincente suas personagens burguesas, sem fazer uso da estereotipia comum em ficções ideologicamente engajadas. Para Paes, a ficção da escritora não chega a ser moralista, mas apresenta uma dimensão ética, alinhando-se por um código de valores “que decorre da própria perspectiva por que a ação dramática é nelas vista” (p. 74). De qualquer maneira, sua obra é permeada por constantes interrogações sobre a condição humana, em um mundo fracionado, e alguns temas como a solidão, a loucura e a morte são recorrentes no conjunto de seus escritos. A

escritora confessa que chega quase a pedir desculpas ao/à leitor/a por não lidar de forma mais otimista com a crueldade, a violência e o medo, mas apesar de tanto desamor, ainda assim, diz ela, “recorro ao humor, quero a graça da ironia para que o leitor não fuja entediado” (TELLES, 2002, p. 123).

Outro aspecto que não se pode deixar de considerar é que Lygia Fagundes Telles é uma das grandes vozes femininas da ficção brasileira contemporânea, e que sua obra ocupa-se também com reflexões sobre a condição da mulher especificamente. Salta aos olhos dos/as leitores/as a quantidade de mulheres que são figuras centrais nos seus contos e romances. Em uma de suas declarações, ela afirma: “Sou escritora e sou mulher – ofício e condição humana duplamente difíceis de contornar (...)” (TELLES, 2002, p.156). A ficcionista aponta também, usando como referência um de seus romances, a necessidade que tem a mulher de alcançar um lugar de fala: “Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha e se explica” (idem, p.58).

Ilane Ferreira Cavalcante (2002) salienta que as causas e consequências dos comportamentos das personagens femininas, na ficção de Lygia Fagundes Telles, se devem em grande parte às relações familiares. A autora destaca ainda que não é propriamente a decadência familiar da burguesia que a escritora procura retratar, mas a fragmentação dessa família, que se sente diluída frente aos novos valores que tomam corpo numa sociedade em constante transformação (novas formas de consumo, diferentes hábitos e necessidades, etc.). Ressalta também que o pai não representa mais o “chefe” todo-poderoso, e que os personagens masculinos não possuem a mesma tonalidade e vibração das personagens femininas:

A indefinição dos personagens masculinos, aliás, poderia ser determinada como uma categoria nos romances de Lygia Fagundes Telles. São fantasmas que se movimentam numa dimensão paralela à das personagens femininas, principalmente em seus sonhos, em suas lembranças, em seus delírios (CAVALCANTE, 2002, p.239).

Em relação ao papel do pai, Elódia Xavier (2007) cita um texto do psicólogo social alemão Alexander Mitscherlich, em que ele afirma que o valor atribuído ao pai é invertido em função dos processos históricos, assim a figura operante e ativa do pai, bem como sua função educadora desaparece ou é ignorada. O autor aponta

ainda, como uma das causas desse “desbotamento” da figura paterna, o desenvolvimento técnico, ou melhor, a sociedade em constante transformação. Essas mudanças acabam por abalar as antigas estruturas de sustentação, abalando a hierarquia dos velhos padrões sociais. Portanto, destaca Xavier (2007), “a ausência do pai é uma ausência estrutural, sintomática da decadência do patriarcado e da conseqüente perda dos referenciais” (p. 150). As crises de identidade vividas pelas protagonistas mulheres nos romances de Lygia Fagundes Telles são determinadas, “em sua maioria, pelas relações familiares” (p.150).

Segundo Coelho (1989), a escritora foi mestra em trabalhar com a ambiguidade de suas personagens femininas, que ao lado de impulsos generosos são capazes também de demonstrar um lado mais possessivo, que muitas vezes se mantém escondido. Contudo, ao desvendar essa face “ameaçadora” da mulher, Lygia Fagundes Telles vai penetrando nos espaços da consciência, onde o medo de suas personagens está escondido, medo de não se adequarem ao que os outros esperam delas. Apresentam-se divididas, convivendo com a ausência de certezas. A escritora tem sensibilidade para perceber essa imprecisão, já que a “questão das fronteiras entre a sanidade e a loucura, a morte e a vida, a realidade e a ficção, a solidão e o amor é constante na ficção de Lygia e atinge (...) praticamente todos os seus personagens, em maior ou menor grau” (SILVA, 1992, p.72).

Assim, Lygia Fagundes Telles criou muitas personagens ambíguas, que oscilam entre o bem e o mal, sem se definirem por nenhuma das posições. “Os mortos”, de 1949, por exemplo, é um conto que enfatiza o lado “mau” da mulher, sem, no entanto simplificá-la como tal. A narradora, depois de ter sido abandonada pelo marido, tenta entender o que aconteceu, e conforme vai dando continuidade a sua fala revela-se ao/à leitor/a toda a sua ambiguidade, uma mulher dividida entre amor e ódio, bondade e maldade, grandeza e baixeza. É uma personagem que não se reduz ao maniqueísmo, à separação entre os impulsos do bem e do mal.

Em alguns textos a autora segue uma linha próxima do gênero fantástico, trabalhando com o mistério e o suspense, ao lado da temática da morte, como em “As formigas”, “Tigrela”, “Noturno amarelo”; a solidão aparece em contos como “Senhor Diretor”, “Um chá bem forte e três xícaras”; o romance *Ciranda de Pedra* registra a diluição da estrutura familiar e a loucura, além da homossexualidade feminina. É relevante lembrar que há, na obra da escritora, uma amplitude de

personagens: ricos, miseráveis, adolescentes, idosos, atrizes ou até mesmo prostitutas, como Leontina, de “A confissão de Leontina”, de 1949. Neste conto, a personagem conta a sua história da prisão, e o/a leitor/a toma conhecimento de toda a sua miséria e desamparo, da falta de oportunidade de estudo e de estabilidade financeira, evidenciando o seu desajuste social.

Sabe-se que principalmente nos anos da ditadura militar, havia certa cobrança para que escritores e intelectuais falassem da “realidade” do momento (tortura, guerrilha, violência urbana, censura). Embora a abordagem ficcional de Lygia Fagundes Telles quase nunca seja diretamente política, pois privilegia a psicologia e os dramas existenciais de seus personagens, ela não fica alheia a essa questão, o que pode ser comprovado, por exemplo, no romance *As Meninas*, de 1973. Nessa narrativa, que põe em cena três jovens universitárias, ela aborda a realidade nacional marcada pelo regime militar, explicitando uma posição de engajamento por parte da autora. Contudo, vale ressaltar que o romance não explora diretamente temas como torturas e mortes, pois as três narradoras vivem, de certo modo, longe desse mundo de guerrilhas e assassinatos, embora o namorado de uma das personagens esteja diretamente envolvido na guerrilha. Na verdade, o romance alcança um equilíbrio cuidadoso entre a crítica político-social e o mundo psicológico e existencial da classe média.

O fato é que, com uma linguagem intimista, suas histórias procuram mostrar a vida sob diferentes aspectos. As suas personagens parecem sempre presas a dilemas sem solução, e muitas vezes condenadas ao fracasso. A escritora vai penetrando na personalidade de suas personagens destrinchando o seu universo interior, usando a técnica do fluxo de consciência. O exterior e o interior, aliás, são trabalhados na medida certa, com enredos envolventes, propiciando uma leitura capaz de conquistar e permanecer na memória dos/as leitores/as.

Às vezes, ainda, o/a leitor/a se vê perguntando o que houve realmente, como podemos constatar no conto “As cerejas”, de 1960. A narradora relembra um fato ocorrido quando ainda era adolescente na chácara da Madrinha, onde, certa noite, durante uma tempestade, flagra a tia Olívia e o primo Marcelo enlaçados, enquanto um relâmpago rasgava o escuro da noite. A menina se debate febril e com os olhos avermelhados por vários dias, escondida por debaixo das cobertas para não ver mais nada entre clarões. O conto traz uma personagem, tia Olívia, que

desestabiliza a ordem confortável do mundo da narradora de tal forma, que esta, no final das contas, nem ao menos consegue ter certeza se houve ou não a situação que a deixou tão transtornada, mas um broche de cerejas, dado de presente pela tia antes de sua partida, resiste como recordação.

A ficção de Lygia Fagundes Telles lida com a condição humana, mais precisamente o relacionamento personagem/mundo e suas consequências. Nem sempre é fácil perceber os caminhos ocultos, porém reveladores, que são construídos em suas narrativas, que procuram desnudar o que está por trás das ações não concluídas, das palavras não pronunciadas, sendo que não devemos tentar entender a escrita dessa ficcionista depressa demais. Em suas narrativas, o ser humano é escorregadio, e não há um segredo ou uma chave que possa abrir as portas desse ser inquietante e instigante.

Penso que a escritora procura chegar ao âmago dos problemas e da própria vida, mesmo que, às vezes, precise revelar o que esta tem de execrável, expondo crueldade, inveja, ódio, rancor. Muitas de suas histórias apresentam personagens que se confrontam com suas próprias vidas e, pouco a pouco, vão revelando suas culpas, seus medos, seus remorsos, suas inquietações e seus segredos. Ao expor esses sentimentos que podem ir do sombrio ao grandioso, Lygia Fagundes Telles, de certa forma nos faz perceber que nós, seres reais, também somos capazes dos atos mais nobres e dos mais cruéis. Ela registra os bons gestos, mas não deixa de escancarar que muitas vezes as relações humanas estão entremeadas de perversidades.

Assim, pode-se dizer que a literatura de Lygia Fagundes Telles não é uma literatura de evasão, pelo contrário, sua literatura é de mergulho. Mergulho que aparenta ser, de início, tranquilo e calmo, mas que em seu percurso vai se deparando com obstáculos. Mergulho na mente das personagens, promovendo uma sondagem de sonhos, desejos, devaneios, incertezas e angústias. Cabe salientar que embora sua obra apresente também protagonistas masculinos, as atmosferas muitas vezes densas e carregadas de seus contos e romances privilegiam a presença das personagens femininas. A ficcionista tem uma sensibilidade aguçada para o universo da mulher e procura explorar e expor as suas mais diversas facetas. Suas narrativas nos fornecem os mais variados caminhos, que no final surpreendem. De forma geral, a sua obra apresenta uma preocupação com a

condição humana, problematizando e questionando estereótipos e enfatizando as transformações vivenciadas pela sociedade, numa reflexão sobre a dolorosa relação entre os sujeitos, mesmo quando tudo parece estar no lugar.

### 2.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DÉCADAS DE 50, 60 E 70 DO SÉCULO XX

Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles elaboraram um grande número de personagens femininas, demonstrando uma profunda preocupação com a condição humana, principalmente da mulher, ou seja, ambas mostram uma clara preferência pela problemática feminina. O romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e o conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles, possibilitam uma leitura que analise as relações de gênero presentes nas referidas narrativas. Tanto as escritoras quanto as personagens dessas duas obras se encontram num momento histórico em que a mulher no Brasil sofre preconceitos e injustas desigualdades sociais, fundamentadas nas diferenças de sexo e nas múltiplas implicações das questões de gênero, ainda que a revolução sexual procurasse romper com os resquícios da moral burguesa do século XIX.

Deve-se levar em consideração que as duas personagens pertencem a gerações diferentes. Macabéa é bastante jovem, com seus 19 anos, já Maria Emília é uma sexagenária. As duas narrativas foram publicadas no final da década de 1970, e se considerarmos que as histórias se desenvolvem próximas a esse período, Macabéa teria nascido no final dos anos 1950 e Maria Emília em torno da década de 1920. Para produzir o mundo ficcional de *A hora da estrela* e “Senhor Diretor”, as autoras, de alguma forma, apropriaram-se de elementos do mundo objetivo. Isso não significa que a realidade se reflita de modo direto na literatura, pois a arte não pode ser separada do seu poder criador, e mesmo havendo, algumas vezes, a cristalização do “real” no “imaginário”, não se pode esquecer que os personagens atuam em um mundo criado ficcionalmente. No entanto, localizar as personagens que se pretende analisar espacial e temporalmente é importante, pois as relações entre os gêneros só podem ser explicadas se considerarmos as condições do meio em que se localizam tais personagens.



Nesse sentido, vale uma rápida reflexão sobre os papéis destinados às mulheres nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX, já que Macabéa e Maria Emília estão diretamente ligadas a esses períodos, e de um modo ou de outro acabam sendo portadoras de signos, valores e comportamentos dominantes de sua época, afinal, “toda a representação faz parte de um código simbólico, um sistema de signos que estrutura e materializa a realidade, produzindo um regime de verdade” (SCHMIDT, 1999, p. 37). Portanto, conforme Schmidt (1999), na literatura, as convenções literárias se imbricam com o sentido social.

O Brasil dos anos 50 viveu um período de ascensão da classe média (classe à qual pertence Maria Emília). Carla Bassanezi (2007) lembra que existia muito otimismo em relação ao crescimento urbano e à industrialização com o fim da Segunda Guerra Mundial. Havia um incentivo à informação, ao lazer e ao consumo, e ideias como democracia e participação eram fortalecidas nos discursos políticos. As distâncias entre homens e mulheres diminuíram em função das condições de vida nas cidades, e também houve mudanças no que diz respeito às práticas sociais do namoro e à intimidade familiar. Entretanto, persistiam distinções entre papéis masculinos e femininos, com uma moral sexual diferenciada, e o trabalho da mulher continuava sendo visto como subsidiário do trabalho do homem.

A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como o instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (BASSANEZI, 2007, p. 608-609).

Existia um consenso social sobre a moral e os bons costumes, e circulavam regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade, casamento, juventude e trabalho feminino, de acordo com os valores de classe, raça e gênero dominantes na época. Os conselhos direcionados às mulheres propagavam afirmações de que era importante certo nível cultural, no entanto, dever-se-ia tomar cuidado, porque mulheres muito cultas e inteligentes teriam menos chances de se casar. Além disso, a distinção entre moça de família e moça leviana era bastante enfatizada. “A moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras *a virtude*, muitas vezes confundida com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade” (BASSANEZI, 2007, p. 613). A honra e pureza feminina eram garantidas

pela virgindade. Entretanto, apesar das regras, advertências e preocupações, muitas moças fugiam aos padrões estabelecidos, com maior ou menor ousadia, e “seus questionamentos e contestações colocaram em perigo as normas de comportamento e contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino” (BASSANEZI, 2007, p. 622).

Nas décadas de 1960-1970 as mulheres puderam contar com os benefícios da pílula anticoncepcional, que começou a se popularizar no Brasil. Se antes a possibilidade de uma gravidez indesejada era um freio às experiências sexuais femininas fora do casamento, agora já havia uma forma de controlar tal situação. Nesse período, os comportamentos juvenis sofreram certas transformações e alguns jovens começavam a manifestar a sua rebeldia. Porém, Marilza Bertassoni Alves Mestre (2004) lembra que o mundo se mostrava ambivalente: de um lado o machismo tradicional, de outro a igualdade de direitos entre os gêneros. Muitas mulheres que erguiam a bandeira do feminismo, em expansão nessas décadas, continuavam, na prática, exercendo os papéis que eram esperados delas: mães e donas de casa. Assim, “não estaria fora de propósito afirmar que a maioria que dizia estar lendo Simone de Beauvoir, muitas vezes – escondida – sonhava em ser Miss Brasil e encontrar um ‘bom rapaz’” (p. 102-103), apesar dos ideais feministas questionarem o matrimônio como única forma de felicidade para as mulheres.

Tal fato demonstra que embora houvesse a circulação de novos valores e ideais, estes ainda não haviam sido incorporados, permanecendo, em muitos casos, a ideologia anterior. Muitas mulheres ainda procuravam, por exemplo, aquela pessoa mitificada pela literatura, o “príncipe encantado”, o que não deixa de revelar os padrões culturais que conduziam as práticas sociais daquela época. Na verdade, o homem continuava exercendo papel fundamental no que diz respeito ao futuro das mulheres. Por isso,

[...] casar era fundamental, e paradoxal. Ao mesmo tempo em que estas mulheres ansiavam por liberdade, esta geração trazia introjetada a necessidade de alguém que decidisse a vida por elas. E, elas viviam, de forma inconsciente, este conflito. Elas percebiam que casar seria repetir o modelo das mães, e este não as satisfazia, mas, por outro lado, o discurso social as empurrava ao casamento (MESTRE, 2004, p. 108).

Em relação à sexualidade, pode-se dizer que nesse período toda uma atitude diferenciada se desenvolveu: havia mais ousadia por parte das mulheres de

experimentar o amor físico, a linguagem já não apresentava mais os mesmos pudores da década passada, e as linhas divisórias entre o que se considerava masculino e feminino aos poucos se perdiam. As moças desejavam respeito e companheirismo por parte de seus parceiros e havia a percepção de que se poderia optar por novas atitudes. No entanto, conforme Mestre (2004), essa transição de valores não se deu para todos, pois muitas pessoas ainda estavam presas a concepções e representações tradicionais sobre o que significava ser homem e ser mulher. As jovens dessas décadas estavam entre o tradicional e o moderno, e as alterações foram ocorrendo aos poucos.

De qualquer modo, a escalada feminista, com sua tentativa de derrubar velhas convenções e tabus a respeito dos papéis sociais destinados conforme o sexo biológico, foi presenciada pelas mulheres que viveram sua adolescência no final dos anos 60 e início dos 70, período em que a juventude se uniu em protestos pelo mundo. Esse contato com o outro proporcionou trocas sociais, o que leva as pessoas a se modificarem, produzindo mudanças em sua comunidade. Uma questão importante é o trabalho fora de casa, que se constituiu como um importante espaço de transformação. Contudo, se essa realidade já fazia parte do cotidiano para as mulheres de baixo poder aquisitivo, estava apenas começando a se concretizar para as da camada média e alta.

Mesmo considerando a oscilação entre novos conceitos e velhas posturas, essa dubiedade teve como saldo o questionamento dos valores sociais e dos próprios conceitos sobre a vida. É claro que para operar mudanças, alterar comportamentos, é necessário romper com os velhos valores, e se por um lado nem todas as mulheres estavam preparadas para tanto, muitas conseguiram tal feito. Se, até a década de 1950, apenas uma minoria teve noção do controle sofrido, sendo que tentativas de rompimento eram exceções, muitas mulheres de 1960/1970 “foram capazes de driblar a autoridade e até puderam empreender a busca de suas aspirações” (MESTRE, 2004, p. 156). As mulheres dessa geração viveram e praticaram mudanças que foram, paulatinamente, transformando a sociedade.

Um dado importante é que Clarice Lispector atuava como colunista feminina, entre os anos 1950 e 1960, dos jornais *Comício* (sob o pseudônimo de Tereza Quadros), *Correio da Manhã* (como Helen Palmer) e *Diário da Noite* (onde foi *ghost-writer* da atriz Ilka Soares), sempre argumentando que exercia esse trabalho na

imprensa por questões financeiras. Ela divulgava, num espaço reduzido, conselhos de beleza, maneiras de se comportar, receitas culinárias e até dicas de decoração, pensando na mulher urbana de classe média. Em vários momentos, Lispector reproduz valores e ideais cultivados em sua época (obviamente ela escrevia de acordo com o que era esperado desse tipo de texto), como podemos constatar na coluna intitulada “A colaboração no lar”, de janeiro de 1960:

Por trás de todo homem casado que trabalha, está a sombra da esposa. Esta poderá ajudá-lo a subir muito além dos outros, ou fará tanto peso para baixo que ele desistirá de lutar. (...) Que deve você fazer para animar seu marido? Em primeiro lugar, mostrar-lhe por pequeninas coisas, que você tem confiança nele, que espera dele grandes coisas e que ele é seu herói. (LISPECTOR, 2008, p. 34).

No entanto, certa contestação sobre a situação das mulheres também está presente. Na coluna “A mulher e o preconceito”, também de 1960, por exemplo, Clarice Lispector apresenta Mary Wollstonecraft a suas leitoras, enfatizando a importância desta na luta pelos direitos da mulher. Lispector também critica a postura de muitas mulheres que buscam desenfreadamente seguir um padrão de beleza. Em “Beleza em série” (1960), aconselha: “Por favor, meninas, sejam vocês mesmas!” (LISPECTOR, 2008, p. 48). Ao discorrer sobre a inteligência e se esta é maior ou não nos homens, ela afirma: “Todos [homens e mulheres] têm sua cota, alta ou baixa de inteligência, e serão muito espertos se souberem aproveitá-la da melhor maneira.” (LISPECTOR, 2008, p. 21). Segue ainda a coluna “O anel conjugal” (1959), que expõe, de forma bastante irônica, o que significaria o casamento para as mulheres:

A aliança, símbolo que hoje a maior parte das mulheres usa com tanto orgulho, tem sua origem bem humilhante para nós, mulheres. Na Antiguidade, os maridos escravizavam as suas mulheres prendendo-as com algemas ou grilhões. Daí se originou esse delicado e romântico anel de ouro, que hoje nos dá tanto prazer de usar (LISPECTOR, 2008, p. 136).

Lygia Fagundes Telles, por sua vez, não chegou a escrever crônicas ou colunas para jornais nas décadas mencionadas acima. Mas é evidente que ela tinha consciência da situação das mulheres e procurava não se submeter ao controle exercido sobre as mesmas. Em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998) ela é interrogada sobre o fato de ter feito nos anos 1940, dois

cursos superiores (Educação Física e Direito) que, na época, eram vistos como tipicamente masculinos. Lygia Fagundes Telles responde:

(...) precisava de uma, se possível duas profissões que me rendessem o bastante para viver às minhas custas, sem depender de ninguém – inclusive de marido. Pensando hoje nisso, eu acho uma coisa interessante da minha parte: uma jovenzinha naquela época preocupada em se manter sozinha e não em se assegurar economicamente às custas de um casamento, por exemplo (p. 40).

É claro que, como vimos, a sociedade foi gradualmente sofrendo mudanças. Pode-se dizer que a literatura também participa desse processo, e em relação às duas escritoras pesquisadas, percebe-se que a crítica feminista tem problematizado as construções do patriarcado evidenciadas na escrita de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, uma vez que a ficção de ambas abre caminhos para tal análise. Tanto uma quanto a outra parece escrever em constante inquietação, em busca de respostas e, por que não, até mesmo de perguntas, cujo teor está ligado a questões do patriarcado e à situação da mulher em várias narrativas. A fortuna crítica das duas autoras não ignorou tal fato, e embora sejam possíveis várias outras leituras, no próximo capítulo, o trabalho de análise seguirá uma leitura sob a perspectiva de gênero, sem deixar de considerar as questões de construção do texto. Todo o conjunto da construção, como narrador, linguagem, usos de ironia e metalinguagem contribuirão para a leitura que se pretende fazer, a fim de que a análise não se limite aos aspectos sociais, mas possa ressaltar de que forma se dá a relação entre a estrutura das obras e o elemento social.

### CAPÍTULO 3 - A HORA DA ESTRELA E “SENHOR DIRETOR”: PERSONAGENS ENREDADAS NAS RELAÇÕES DE GÊNERO

*A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu.*<sup>9</sup>

Os modelos sociais veiculados durante cada época acabam de um modo ou de outro por refletir na produção literária. É preciso considerar que os códigos dominantes do grupo que realiza a produção cultural influenciam na elaboração dos personagens de ficção, que funcionam como signos portadores de valores e modos de conduta. Em relação às personagens femininas, há vários exemplos na literatura em que estas são construídas a partir da estaticidade de seu papel primário de mãe e esposa, e de uma suposta essência particular das mulheres.

No entanto, se por um lado a literatura produziu muitas personagens femininas com possibilidades sociais bastante limitadas, em que casamento ou morte constituem-se como conclusões necessárias, por outro, nas narrativas contemporâneas o universo literário se mostra mais abrangente, e os personagens, tanto masculinos quanto femininos, não se restringem mais a códigos limitados. Em relação às protagonistas, Felski (1989) alerta que elas podem ser, pelo menos temporariamente, livres para explorar questões de identidade de gênero em um espaço além das amarras sociais imediatas, uma vez que a sociedade não pode mais ser concebida em termos de uma estrutura monolítica e uniforme que demanda conformidade ou destruição do indivíduo.

Ainda de acordo com Felski (1989), se fosse o caso de oferecer uma visão esquemática, poderíamos dizer que o romance do século dezoito é incapaz de conceber uma rebelião consciente por parte da heroína, o romance do século dezenove traça um despertar interior e uma resistência que é, entretanto, esmagada por uma ordem social intransigente, e o romance contemporâneo de autodescoberta feminina trama uma história de resistência e de sobrevivência tornada possível pela mediação do movimento das mulheres, sancionando a afirmação da autoconsciência de uma identidade de gênero, mas cujos efeitos definitivos nas estruturas e instituições sociais permanecem longe de serem claras.

---

<sup>9</sup> JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960. p. 160.

### 3.1 A HORA DA ESTRELA: UMA LEITURA DE GÊNERO ENTRE MÚLTIPLAS PONTAS

No início deste capítulo comentamos que o universo literário é bastante abrangente e permite, inclusive, a criação de personagens transgressores e desestabilizadores da ordem. Em *A hora da estrela* a transgressão ocorre na própria estruturação da obra e se dá tanto ao nível do código linguístico - como no caso dos diálogos entre os dois personagens principais, Macabéa e Olímpico, que quase não conversam, e quando dizem alguma coisa, não se comunicam; ou do narrador que desenvolve o sentimento de frustração ao se dar conta da impossibilidade de se alcançar a verdade das coisas pela palavra - quanto da temática – que discute, entre outras questões, o processo da escrita, da autoria e as formas de articulação do poder, instaladas pelo patriarcado.

Numa elaborada ficção que tem lugar dentro da ficção, enquanto Rodrigo S. M. narra, em terceira pessoa, a história de Macabéa, temos outra narração em primeira pessoa, na qual a voz do narrador também se faz presente. Logo no início da narrativa, ele avisa que a história terá uns sete personagens, dentre os quais ele se considera o mais importante de todos. O narrador vai expondo as suas angústias, os seus conflitos e questionamentos e, paralelamente à história de Macabéa, o/a leitor/a começa a tomar conhecimento da história de Rodrigo S. M. Ele discute o trabalho de criação de uma protagonista que, em relação à sua felicidade burguesa, representa o outro polo, tanto no que diz respeito aos aspectos socioeconômicos quanto ao gênero. É significativo que o narrador é um sujeito consciente de seus preconceitos e do seu comprometimento com as estruturas sociais: “Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (LISPECTOR, 1999a, p. 18). Rodrigo S. M. é homem, burguês e culto, tendo aprendido inglês e francês de ouvido, portanto ele mesmo se situa, em todos os sentidos, acima de sua personagem. Além disso, vale lembrar, Macabéa ocupa a posição da outra – cultural e economicamente - não só em relação à autora e ao narrador, mas também em relação ao/à provável leitor/a do romance.

A trama é fragmentada e o narrador faz referências à narração praticamente a cada página. Assim, o próprio processo textual pelo qual Macabéa é escrita, é ficcional, ou seja, o que temos, não é somente a história de uma vítima que sofre

abusos e tem seus sonhos negados, mas uma reflexão sobre como uma história pode ou deve ser escrita. E, se no início Macabéa representa apenas certo interesse sociológico, com o desenrolar da narrativa, Rodrigo S. M. passa a alimentar sua própria existência a partir da criação da retirante nordestina: “Desculpai-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino” (LISPECTOR, 1999a, p. 15).

A narração em terceira pessoa é a história de Macabéa<sup>10</sup>, moça simples que vem de Alagoas tentar a vida no Rio de Janeiro e que “encarna, no seu estado de miserabilidade da identidade pessoal e social, grande parte das mulheres do Brasil” (GOTLIB, 2003, p. 19). Foi criada por uma tia que lhe aplicava surras constantes, e ao chegar à cidade carioca, divide um quarto de pensão com outras moças. É datilógrafa, totalmente desprovida de linguagem e tira pequenos prazeres da vida quando, por exemplo, toma coca-cola ou café. Também gosta muito de ouvir rádio, embora tenha grandes dificuldades em entender o que ouve. É uma pessoa comum, que não desperta olhares: corpo franzino, doente, feia. Além disso, mostra-se incapaz de se impor frente a qualquer um que seja. Começa a namorar outro nordestino, Olímpico de Jesus, que ao perceber que não há nela nenhuma chance de ascensão social, resolve trocá-la por Glória, colega de trabalho da nordestina. Desiludida, a moça procura consolo numa cartomante, que prevê a sua felicidade, afirmando que sua cliente encontrará um estrangeiro que a cobrirá de peles. Ao sair da casa da cartomante, Macabéa morre atropelada por um Mercedes-Benz dirigido por um estrangeiro. No final, encontra o seu assassino e não o seu noivo.

De qualquer modo, deve-se considerar que essa seleção de alguns aspectos da protagonista não é suficiente para traduzir a história da nordestina, já que ela é envolvida por toda uma matéria narrativa para tentar desvendá-la, não sendo apenas o resultado da soma e sequência de fatos. Deve-se observar também que *A hora da estrela* não é simplesmente uma crítica social, mas um questionamento radical do modo como a própria narrativa está “envolvida em estruturas de

---

<sup>10</sup> Uma informação interessante é que em 1975, Clarice Lispector traduziu para o português o romance francês *A Rendeira* (1974), de Pascal Lainé, cuja estrutura narrativa é muito semelhante à de *A hora da estrela*. O romance francês conta a história de Pomme, moça simples que não consegue expressar o que sente ou o que deseja. Um artigo de Lúcia Peixoto Cherem, intitulado “As rendeiras e a cerzideira ou a metafísica do instante” discute essa questão, ou seja, como a trama de *A Rendeira* teria influenciado na construção de Macabéa alguns anos depois. Ver: CHEREM, Lúcia Peixoto. As rendeiras e a cerzideira ou a metafísica do instante. **Revista ALEA: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro. vol. 6. nº 1. jan.-jun. 2004.



dominação e vitimação” (PEIXOTO, 2004, p.30). No entendimento de Marta Peixoto (2004), as estruturas sociais, ideológicas e estéticas de algum modo contêm a violência contra as mulheres, e no caso de Macabéa, uma jovem desamparada e impotente, a violência infligida contra ela vem de múltiplas fontes. Assim, a questão de gênero encontra-se entrelaçada com a questão sócio-cultural. A personagem não sofre simplesmente por ser mulher.

Além disso, *A hora da estrela* reflete sobre como a própria literatura pode representar a opressão, criando uma personagem que é indiscutivelmente esmagada. Rodrigo S. M. não esconde que tem consciência do próprio poder: “Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1999a, p. 23). Conforme Peixoto (2004), escritor, narrador e leitor/a são acusados de participarem e de se beneficiarem da opressão, e *A hora da estrela* “põe em primeiro plano e em questão os componentes perversos dos prazeres de escrever e ler e das alianças suspeitas entre a narrativa e forças de controle e dominação” (p. 180).

Ainda segundo a pesquisadora, Lispector cria o narrador Rodrigo S. M., que se interpõe entre escritora e personagem, de modo a enfatizar o dilema da abordagem ao outro, uma vez que esse narrador dramatiza as dificuldades que enfrenta ao tentar escrever a sua protagonista. Pelo título da dedicatória de *A hora da estrela*, “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1999a, p. 9), ficamos cientes da estratégia narrativa usada pela escritora do livro. Ela inventa um narrador masculino, Rodrigo S. M., que supostamente (ou ironicamente) teria mais frieza para levar o relato adiante. Mas esse narrador, que deveria manter a racionalidade e a objetividade, não consegue esconder que está disposto a se envolver, inclusive, com ele mesmo: “Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de *homem* em plena idade e, portanto, dedico-me a meu sangue” (LISPECTOR, 1999a, p. 9, *grifo meu*). Em outras palavras, quando ele diz “dedico-me a meu sangue”, mostra ao leitor que essa dedicação é ao que é mais precioso, o próprio sangue, o sangue poderoso de homem, símbolo da vida e da morte. Aqui, não é a doação de algo a outra pessoa, mas a doação de si para si, numa “vertigem de auto-envolvimento” (PEIXOTO, 2004, p. 195).

Embora não se possa fundir explicitamente o narrador Rodrigo S. M. com a autora, devemos considerar que nessa obra há uma conexão implícita entre a

escritora Clarice Lispector e seu narrador, como se lê na dedicatória: “(na verdade Clarice Lispector)”. Em entrevista para a TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977, a autora conta que enquanto passeava pela feira de nordestinos do bairro de São Cristóvão, apreendeu o olhar de uma moça nordestina meio perdida na cidade grande, o que a inspirou a escrever a história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. Portanto, quando o narrador Rodrigo S. M. explica a proposta da sua narrativa afirmando: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1999a, p. 12), de certo modo temos, indiretamente, evidenciada essa conexão.

Além disso, vale lembrar que esse confronto com representantes dos despossuídos e desprivilegiados é recorrente na obra de Clarice Lispector. No conto “Amor”, Ana se depara com um cego mastigando chicletes; em “A bela e a fera”, a personagem cruza com um mendigo. Em *A paixão segundo G. H* temos uma personagem feminina angustiada, que parte para uma auto-reavaliação ao lidar com a visão do outro (a empregada Janair) sobre ela. É no choque com o outro que as personagens de Lispector ganham vida. A escritora teve contato com os menos favorecidos e essa experiência, imagino, foi importante para a sua ficção. Em uma de suas crônicas, ela diz:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. (...) Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas credices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá (LISPECTOR, 1999b, p.320).

No caso de *A hora da estrela*, ao contrário do que acontece em *A paixão segundo G. H*, é o narrador que precisa lidar com a sua percepção do outro. De qualquer maneira, a voz narrativa é, sem dúvida, um dos aspectos mais controversos de *A hora da estrela*, pois não é um narrador impessoal que poderia diluir uma eventual visão pessoal no anonimato, nem tampouco um narrador que poderia se fundir diretamente com a autora. Na opinião de Luiza Lobo (1993), “a autora se projeta num narrador masculino que vê a personagem feminina por ela” (p. 34), como se fosse um ponto de junção entre o masculino e o feminino. Tal construção discursiva poderia ser relacionada à ideia de androgenia de Virgínia Woolf, que afirma ser o ideal a harmonia entre os dois sexos na mente do/a

escritor/a, numa superação da individualidade, na busca do “masculinamente feminino ou femininamente masculino”. Luiza Lobo (1993) afirma também que o andrógino seria uma escapatória para a postura repressora e competitiva que a mulher encontra dentro do cotidiano burguês, e a utilização desse signo “pode representar uma tentativa de acentuar uma rebeldia implícita nas estruturas sociais fixamente marcadas” (p. 33).

Entretanto, Peixoto (2004) alerta que há outras leituras a esse respeito, citando como exemplo a francesa Hélène Cixous, cujos estudos sobre Lispector são bastante difundidos. Peixoto (2004) observa que, segundo Cixous, Lispector cria um autor necessário, um autor especial, que estaria a uma distância mais respeitosa em relação ao “fiapo de mulher” que é essa figura fictícia: Macabéa. Esse respeito, então, não estaria contaminado pela piedade que inevitavelmente acometeria uma narradora. Ora, insistindo nessa ideia de amor e respeito, teríamos que ignorar as emoções contraditórias demonstradas pelo narrador, que por um lado sente horror do outro, percebido como objeto desestabilizador e inquietante, e por outro lado é atraído por esse outro.

Rodrigo S. M. divide-se entre o paternalismo, a condescendência, a zombaria, a crueldade e até a traição. Há um confronto tenso, entre o narrador e a sua personagem, que vai da repulsa à empatia, da identificação à rejeição. Rodrigo S. M. faz surgir a nordestina de forma tal que, além de ela ser mulher e fazer parte de uma camada social desprivilegiada, a sua nulidade é tão marcante que transcende essas condições. Portanto, vale lembrar que “a identificação [entre narrador e personagem] não desaparece, é claro, mas é inserida num aspecto mais amplo do qual nem a traição é excluída” (PEIXOTO, 2004, p. 136). Podemos pensar, por exemplo, na longa cena final da narrativa, em que o narrador mata Macabéa, unindo-se às forças do destino: “Até tu, Brutus?” (LISPECTOR, 1999a, p. 85).

A insistência em colocar o poder em um sujeito masculino de discurso, que operaria como artifício de distanciamento, abre espaço textual para vários tipos de ironia. Com a criação de um narrador masculino por Clarice Lispector, já temos acertado – de forma sarcástica – que determinados assuntos, como a ficção “séria”, devem ser reservados ao sexo masculino. Um ponto significativo é justamente a importância dada ao fator gênero. O narrador até reconhece que a sua

individualidade não é especial, mas o fato de ser homem é relevante, pois o torna mais apropriado para escrever a história da moça nordestina:

Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, *mas teria que ser homem* porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (LISPECTOR, 1999a, p. 13-14, *grifo meu*).

Há na construção desse narrador algumas questões implícitas: Quem pode escrever sobre as mulheres? Um homem? Afinal a maioria dos autores canonizados são homens e os narradores ficcionalizados assumem uma voz masculina. Qual seria então o espaço das mulheres na literatura? Débora Ferreira (2003) sugere que ao colocar a narrativa nas mãos de um narrador masculino, *A hora da estrela* discute de forma irônica o fato de as mulheres serem “objetos de um discurso masculino, e desta forma desprovidas de voz, o que equivale a dizer, destituídas do poder que a palavra proporciona” (p. 180). Além dessa questão da mulher ser narrada por um homem, Clarice Lispector “brinca” com a percepção que se tem, muitas vezes, da literatura de mulheres, e é pela ironia que ela desconstrói a ideia de que escritoras são mais sentimentais do que escritores. Percebe-se nas entrelinhas desse discurso irônico o preconceito contra a mulher e a escrita feminina, que supostamente seria mais emotiva, recheada de adjetivos e de impulsos sentimentais, beirando a pieguice, impossibilitando, desse modo, um relato restrito aos fatos.

### 3.1.1 Macabéa: narrada por Rodrigo S. M.

A capacidade de usar a palavra, e conseqüentemente o poder do conhecimento, é uma das diferenças marcantes entre Rodrigo e Macabéa. Macabéa, retirante nordestina no Rio de Janeiro, deslocada e marginalizada, ocupa seu espaço inexpressivamente, não faz parte da História, e ao mesmo tempo possui uma história sem brilho nenhum. Nesse sentido, a protagonista não deixa de ser uma representação de outros/as na mesma situação social, podendo ser vista como um fragmento de uma vasta realidade social. Pertencente ao submundo dos que ganham salário mínimo, ela traz em si as mulheres, os pobres, os analfabetos, os diferentes.

Até o seu emprego de datilógrafa, que deveria, enfim, lhe garantir um

mínimo de dignidade, a expõe ao ridículo, uma vez que não domina a escrita e precisa copiar letra por letra: “Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: ‘desiguinar” (LISPECTOR, 1999a, p. 15). Apesar de Macabéa e Rodrigo S. M. trabalharem com o mesmo material, ou seja, a palavra, isso não os aproxima, apenas alarga o espaço que os separa. Enquanto ela somente copia palavras alheias, ele dispõe das suas, criando universos e refletindo sobre o que o cerca. É o narrador, enquanto homem, que tem a autonomia do discurso, a ele cabe o conhecimento, o poder e a criação.

No entendimento de Débora Ferreira (2003), a voz masculina, nesse romance, se projeta de modo a superar a possibilidade de expressão da voz feminina, ou melhor, o lugar de fala é ocupado de forma natural por um homem, e eu acrescentaria ainda, intelectual. Ora, já se mencionou que o masculino como sujeito da história é produzido, embora nem sempre percebamos tal produção, acabando por aceitar como naturais os lugares de cada um. Ao se pensar na cultura ocidental, sabemos que é o homem que ocupa o lugar dominante, portanto não se pode dizer que o narrador masculino cause algum estranhamento em *A hora da estrela*, o estranhamento vem, na verdade, do fato do romance apresentar duas instâncias narrativas: Rodrigo S. M., narrador masculino, e Clarice Lispector, que, conforme vimos se manifesta na dedicatória. São esses dois lugares culturais prontos – masculino, com uma literatura objetiva; e feminino, com uma literatura emotiva - que convivem durante o relato. Lucia Helena (1997) auxilia a clarear a ironia presente nesse jogo narrativo quando coloca:

Atribuir ao narrador o gênero masculino não seria produzir um estranhamento, posto que esta é a tradição da narrativa entre nós. Mas fazê-lo todo o tempo duelar com o “fantasma” de um possível narrador, declinado no feminino (...), reprimido pela cultura, é uma atitude inteligente de encaminhar, na própria ordem da narrativa, o questionamento do viés de *gender* que, na cultura, cancela e reprime o discurso da mulher (p. 73).

Desde os tempos mais remotos, a sociedade associa a palavra ao poder da criação: “Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1999a, p. 11). Na literatura isso não é diferente, pois é através da palavra que se cria o mundo ficcional. Enquanto Macabéa é silenciada e construída por Rodrigo S. M. como iletrada, como alguém que mal sabe copiar letra por letra, ele é escritor e manipula

os recursos da linguagem. O narrador, inclusive, toca a pobreza de Macabéa com cuidado para não desfigurá-la. Não quer enriquecer a miséria da moça com seus bens intelectuais e artísticos de escritor.

É claro que, como todo o escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência (LISPECTOR, 1999a, p.14-15).

É possível ler esse trecho como uma tentativa do narrador de entrar na pele de Macabéa, despindo-se da própria intelectualidade, que acaba afastando-o de sua personagem. Mas vale lembrar que, conforme já mencionamos, Rodrigo S. M. tem consciência do seu contexto social, da distância entre ele e Macabéa. Não há como livrar-se da posição de ser privilegiado em termos socioeconômicos e intelectuais.

Um detalhe significativo é que, enquanto faz surgir Macabéa, Rodrigo S. M. chega a se nordestinizar para tentar aproximar-se de sua própria criação. Ferreira (2003) ressalta que essa tentativa de se misturar a Macabéa realiza-se enquanto literatura (narração), misticismo (purificação pelo sofrimento) e filosofia (ver-se no outro).

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (LISPECTOR, 1999a, p. 19).

No entanto, apesar da tentativa de diminuir as diferenças, ele sabe que ninguém ousaria confundi-lo com uma pobre retirante. Todo esse esforço é inútil, pois o que ele consegue realmente, durante o relato, é somente afirmar cada vez mais as diferenças entre ele (criador) e Macabéa (criatura), marcando a sua própria distinção como homem intelectual. Rodrigo S. M. demonstra, por exemplo, um elitismo pedante e sua pretensa superioridade quando diz que Macabéa “nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1999a, p. 27).

Mesmo quando mostra identificação com o seu objeto, o narrador não esconde a sua posição superior, pois amá-la torna-o generoso: “Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: ‘que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?’” (LISPECTOR, 1999a, p. 27). Ou seja, o poder está em suas mãos, só ele, que é o autor, pode definir o destino dela. Ela é apenas a outra, sem acesso à cultura, a bens materiais, à intelectualidade e afetividade. Conforme Gotlib (2003), a protagonista vive das sobras dispensadas por aqueles que têm, ela vive da cultura de sucata, manipulada pelos donos do saber. Para Macabéa resta a margem e, enquanto ser marginal vive fora da roda de produção cultural, intelectual e econômica, à sombra de quem tem poder e saber.

Rodrigo S. M. faz questão de, ironicamente, apontar as preferências pouco refinadas de Macabéa, o que não deixa de ser uma maneira de reverenciar o seu próprio requinte, como quando ele avisa que ela “gostava de filme de terror ou de musicais. Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração” (LISPECTOR, 1999a, p. 58). Ora, Rodrigo S. M. está inserido na cultura dominante, e esta é racista, sexista, preconceituosa em relação à idade, classe social, etnia e deficiência. Em meio a tudo isso, como já foi colocado, ele usa Macabéa para, através dela, escrever a sua própria história: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (p. 24). Fica claro que quem indaga e persegue uma construção verbal é o narrador, que faz da nordestina o depósito de um sutil processo de identificação, sendo que nessa auto-identificação é de extrema importância olhar para os contrastes, por isso a tentativa de se nordestinizar e apagar as diferenças não pode funcionar.

Portanto, ainda que o próprio Rodrigo S. M. afirme haver uma troca entre ele e a sua protagonista: “nós nos intertrocamos” (LISPECTOR, 1999a, p. 22), tal ideia é aparente, uma ilusão de mutualidade, pois a via é de mão única. O narrador se permite apenas temporariamente ser similar à sua protagonista, já que terminado o relato volta ao seu estado inicial. Macabéa, por sua vez, em nenhum momento assume algum tipo de similaridade com a posição do narrador, o que poderia possibilitar alguma mudança em sua condição. A posição da nordestina é irreversível, mesmo porque se encontra em um plano mais concreto: ela é mulher, de classe baixa e retirante em uma cidade da qual não consegue fazer parte.

A trajetória da personagem é cheia de falhas, não só em termos de subjetividade, mas também no campo profissional, afetivo e físico. Ao consultar um médico barato, indicado por Glória, evidencia-se também toda a sua miséria física. É magra demais, não se alimenta corretamente e tem tuberculose. O médico, também desprivilegiado em termos socioeconômicos, finge não se dar conta da pobreza de sua cliente e lhe recomenda um bom prato de espaguete italiano. Macabéa, mais uma vez, não age, apenas agradece resignadamente, mesmo sem ter entendido o diagnóstico. Ao comentar com o médico que só come cachorro-quente, este se irrita e diz que o que a moça precisa é de um psiquiatra, pois a sua alimentação demonstra algum tipo de neurose. Macabéa, então, manifesta a preocupação em comportar-se de acordo com o que é esperado: “Ela nada entendeu mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu” (LISPECTOR, 1999a, p. 67).

A nordestina é construída de forma a não desenvolver ambições ou até mesmo percepção do que seria a sua “verdadeira” condição (tão perseguida por seu criador): “Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim” (LISPECTOR, 1999a, p. 24). Macabéa, enquanto objeto de opressão, não toma consciência de sua situação, “não se vê como produto da criação masculina não só enquanto matéria ficcional, mas também como resultado de um sistema social que obscurece indivíduos como ela” (FERREIRA, 2003, p. 187). Rodrigo S. M., ao comentar essa nulificação individual de sua protagonista, praticamente a resume:

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia (LISPECTOR, 1999a, p.69).

O domínio de Rodrigo S. M sobre a moça é garantido, pois ele enuncia sobre ela e também por ela. As poucas vezes em que o narrador lhe permite a fala, Macabéa costuma pronunciar enunciados negativos, interrogativos ou quebrados, sem fluxo conversacional, o que revela sua carência linguística. Observa-se na leitura da obra que a personagem nordestina quase não fala e quando fala, sempre usa poucas palavras.



O/a próprio/a leitor/a é convidado/a a circular pelo silêncio de Macabéa. Na obra de Clarice Lispector, o silêncio constitui-se como tema, é a linguagem esvaziada, mas com novas significações. Macabéa é o reduto do silêncio, sua linguagem é ausente, nada diz e nada é. Ela é menos, é pouco ou simplesmente não é. É como se vivesse em um mundo que move os lábios, mas é silencioso para ela. Acaba, então, por tocar o nada, e é o silêncio que faz com que fique à mercê do outro, inclusive do narrador. Basta-nos pensar no que afirma Berta Waldman (2004) em seu estudo:

O silêncio, na obra de Clarice Lispector, é tanto um tema com o qual seus personagens estão às voltas, como uma atmosfera que marca o espaço interno dessas mesmas personagens, ou como algo que está no horizonte do processo de criação da autora, que sinaliza para ele quando, por exemplo, identifica o romance *A hora da estrela* como um silêncio (p.248).

Até mesmo o narrador faz, em determinado momento, silêncio sobre Macabéa. Quando escreve a cena em que Glória sugere que a colega de trabalho procure uma cartomante, o narrador resolve se calar sobre a sua protagonista e faz um intervalo de três dias na sua produção. Ao voltar à escrita, ele afirma que sente falta da sua personagem, e retoma a narrativa no ponto em que tinha parado. Gotlib (2001) observa que:

Este intervalo incontrolável, desfazendo-se por momentos da experiência tão intensa que é a de criar essa história, seria mais uma estratégia narrativa do autor, manifestando medo, apreensão, ansiedade diante do que ainda terá de contar, tentando, assim, mais uma vez, adiar o andamento da sua história. E dessa forma habilmente cultiva uma espécie de suspense, aumentando a ansiedade do leitor (p. 303).

Por outro lado, apesar da carência linguística de Macabéa, há de se considerar que ela é sensível e tem sede de conhecimento, apenas não é ouvida. Algumas falas de Macabéa são verdadeiras indagações. Ela se emociona quando escuta a ópera “Una Furtiva Lacrima” na Rádio-Relógio, demonstrando sensibilidade para línguas diferentes, pois percebe a diferença de sonoridade em relação à palavra lágrima. Além disso, sente a maciez da voz do cantor, chegando inclusive a derramar lágrimas de emoção:

Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos

de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. (LISPECTOR, 1999a, p. 51).

Ora, essa percepção da possibilidade de sentir a vida com delicadeza é bastante significativa, pois mostra uma Macabéa consciente de sua própria ignorância sobre o mundo e a vida. Há, ainda, vários momentos em que se percebe profundidade no que ela diz: “Desculpe mas não acho que sou muito gente” (LISPECTOR, 1999a, p. 48), ou então, “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que faço para conseguir ser possível?” (p. 48). Algumas falas de Macabéa, que à primeira vista podem parecer sem significado algum, acabam revelando que ela tem uma verdade interior, quase orgânica (ela era “capim”), no entanto não consegue ser possível como gente, ou melhor, como gente nos moldes de Olímpico, de Glória e principalmente do narrador intelectualizado Rodrigo S. M.. De forma intuitiva ela percebe que a sociedade lhe nega o direito à existência. Macabéa mostra vida íntima, apenas não consegue formular isso verbalmente. Ela tem pequenos instantes, tem alegria de estar viva, embora seja violentada pela sociedade que impõe limitações a uma pessoa como ela: “Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que sou triste porque dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é?” (LISPECTOR, 1999a, p. 52).

De qualquer modo, temos de um lado Macabéa, com sua ignorância, de outro, o narrador, que narra justamente a história da consciência que ele tem da existência da moça. É a posição de marginalizada e deslocada, ocupada por Macabéa, que permite a Rodrigo S. M. acreditar que a invenção de um personagem ficcional por um romancista tem o status de uma apreensão válida de uma verdade social, e que a escrita é uma dádiva especial, que dá voz aos que, de outro modo, não teriam como se expressar: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1999a, p.13). Assim, o que se vê nessa narrativa é uma mulher sem voz, que tem a sua história e a sua representação formulada por um homem.

### 3.1.2 O desconforto de escrever ou ler a vítima

Porém, durante a escrita de seu romance, Rodrigo S. M. percebe que essa representação é complicada e carregada, pois, se por um lado as diferenças econômicas e culturais alimentam a sua superioridade, por outro, acabam funcionando como pontos de atrito entre ele e seus personagens, especialmente Macabéa. Escrever o outro não é tarefa fácil, e não deixa de ser presunção, especialmente quando o que se procura fazer é escrever o outro oprimido, e, além disso, de outro sexo. Em vários comentários ficam nítidos sentimentos como preconceito, culpa e até repugnância: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda” (LISPECTOR, 1999a, p. 30). Peixoto (2004) lembra que a caracterização de Olímpico e Glória também carrega marcas de preconceito social. O narrador usa clichês típicos através dos quais as classes mais altas veem os pobres: Olímpico exhibe orgulhoso o seu canino de ouro e o cabelo besuntado de vaselina; Glória desfila com um cabelo oxigenado amarelo-ovo além de usar perfume barato, para disfarçar a falta de banho.

Assim, em meio a essa dificuldade de representação do outro, a determinação de dar voz a uma classe marginalizada e de ver Macabéa, acaba sendo substituída pela preocupação consigo mesmo. A intenção do narrador de manter o foco na sua protagonista é deslocada: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1999a, p. 22). Vale ressaltar que embora o contexto social de Rodrigo S. M. o coloque, mesmo que implicitamente, como o explorador, ele se vê frequentemente como vítima: “Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros” (p.22). Afinal, ao dar fala a esse narrador, Lispector também lhe dá a tarefa de ser humano: “Forte o suficiente para esmagar o outro, fraco o bastante para deixar cair a própria máscara (ou seria o contrário?)” (DALCASTAGNÈ, 1999, p.103). Por outro lado, a personagem tem o poder de provocar a culpa no narrador, arrastando-o por todos os infortúnios e misérias que ele inventa para ela. Culpa essa que ele tenta dividir com o/a leitor/a, colocando-o/a como cúmplice dessa nulidade de ser de Macabéa.

É importante observar que, no início, Rodrigo S. M. mostra-se arbitrário em

relação ao que narra, sem a intenção de dar a vez ao/à leitor/a: “Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez” (LISPECTOR, 1999a, p.13). No entanto, no decorrer da narrativa ele procura dividir responsabilidades com esse/a leitor/a: “(...) se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu” (LISPECTOR, 1999a, p. 39). Além de usar Macabéa para desvendar-se, Rodrigo S. M. quer transformá-la num reflexo da culpa da sociedade: “É, portanto, através da inserção metonímica do leitor no discurso que o narrador faz distribuir a culpa vivenciada. Em outras palavras, narrador e leitor encarnam simbolicamente a sociedade culpada” (LUCCHESI, 1987, p. 39).

É relevante assinalar que o/a leitor/a funciona como um/a personagem para quem a narrativa é feita. Por diversas vezes, Rodrigo S. M. se dirige a quem lê como “vós”, e o tom usado ao se referir a esse/a leitor/a varia: cerimonioso, lírico, zombeteiro, hostil e até, em certos momentos, de cumplicidade. No entanto, “o posicionamento que o leitor interpelado no texto, fonte e alvo de violência, fornece a qualquer leitor real é particularmente desconfortável” (PEIXOTO, 2004, p. 203). O narrador procura submeter o/a leitor/a a um “sair de si” para que este veja como é o outro, o que não é exatamente um escapismo agradável: “Faço aqui o papel da vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia” (LISPECTOR, 1999a, p. 30).

Há passagens em que a agressão é mais evidente: “Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago” (LISPECTOR, 1999a, p. 83). Então, como constata Peixoto (2004), ler a vítima implica o mesmo envolvimento simbólico com as pressões de sua vida, que escrever a vítima. Esse papel que o texto propõe ao/à leitor/a é duplamente desconfortável, pois “a compaixão resvala em sofrimento, e a indiferença no exercício de um poder malévolo” (PEIXOTO, 2004, p. 204). A verdade é que nesse texto, ninguém ocupa uma posição confortável seja o narrador, o/a leitor/a, a personagem, ou até mesmo a própria Lispector, e tanto o ato de narrar quanto o de ler se mostram problemáticos, agressivos e geradores de culpa.

E é através de uma linguagem contraditória, numa oscilação entre o grotesco, degradante e o lírico, que a moça vai sendo caracterizada. Em vários

momentos Rodrigo S. M. se mostra comovido com sua protagonista: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse o grande luxo de viver” (LISPECTOR, 1999a, p. 59). Entretanto, ele também usa, constantemente, metáforas e descrições depreciativas para definir a nordestina: “Vou começar dizendo que – que ela era incompetente” (LISPECTOR, 1999a, p. 24). Ou então: “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (LISPECTOR, 1999a, p. 27). Assim, o que se vê é que o narrador hesita entre a exaltação e o rebaixamento de sua protagonista, em justaposições desconcertantes.

Em muitas ocasiões, por exemplo, Macabéa é apresentada como um ser sem fissuras, contínuo, como se estivesse acima de angústias e questionamentos, quase como se fizesse parte do mundo da santidade: “A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece” (LISPECTOR, 1999a, p. 38). Mas há um ingrediente de ironia nesse lirismo, pois a crueldade e o escárnio que aparecem em várias definições da protagonista acabam por minar a ideia de que ela é, de certo modo, privilegiada ao se apresentar como ser não fendido, embora a ironia não destrua por completo o efeito de transformar o vazio interior de Macabéa em algo especial.

Nesse sentido, há de se reconhecer que “Macabéa é uma alma privilegiada quando contraposta à galeria dos personagens de Lispector dedicados à busca da verdade e da harmonia interior” (PEIXOTO, 2004, p. 202). Macabéa é de uma simplicidade ingênua e acredita ser feliz, pelo menos até perceber, durante a consulta à cartomante, o oposto da sua vida. Porém é importante lembrar mais uma vez que se por um lado ela poderia ser interpretada como sujeito contínuo, pertencente a um espaço em que não há lugar para angústias e conflitos, por outro, ela é insistentemente definida pela desvalorização e pelo grotesco, e a série de ingredientes negativos e irônicos usados pelo narrador para construir sua protagonista faz com que não fique agradável ao/à leitor/a conhecê-la. Ela não é arte (bela), é o feio, o abjeto.

Em algumas situações, podemos dizer que a ironia resvala na crueldade, como quando Macabéa, ao ouvir a Rádio Relógio, se interessa por um livro chamado *Alice no país das maravilhas*. Esse livro apresenta elementos típicos de um conto de fadas: animais que falam, reis e rainhas, mudanças de tamanho em um

passa de mágica, personagens enigmáticos que aparecem e desaparecem de uma hora para outra, além do fato de a história se passar dentro de um sonho. Vale observar ainda que embora se trate do enredo de um sonho, universo onde as coisas mais incomuns são aceitas como naturais, a obra de Carroll privilegia jogos de linguagem baseados na lógica. Ora, não se pode dizer que a vida de Macabéa alcance o status de conto de fadas, nem tampouco que a nordestina tenha habilidade para lidar com o universo da lógica, portanto é bastante irônico (ou, até mesmo cruel), o narrador colocar a personagem em situação de um interesse tão ingênuo e indefeso por essa obra. Além disso, embora ambas as personagens façam parte de um universo não-acolhedor e distante do lar, há diferenças: a personagem Alice é esperta e agitada, sempre em busca de superar-se diante de cada obstáculo, desenvolvendo a postura de uma heroína. Nem mesmo a constante crise de identidade da protagonista Alice impede que ela continue questionando e desejando mudar o seu tamanho, para ultrapassar portas e alcançar novos lugares. Assim, como um oposto de Macabéa, a menina tem voz própria, age com individualidade e questiona a sua identidade.

Outro momento significativo é quando Macabéa vê sobre a mesa do seu chefe o livro *Humilhados e Ofendidos*. A personagem já tem internalizado de forma tão evidente o seu lugar desprivilegiado no mundo, que nem ao menos se sente no direito de ofender-se, ou até mesmo de buscar mudanças. No entanto, a pergunta lançada “para que lutar?” abre, ironicamente, a possibilidade de luta e também da existência de motivos para tal, ou seja, mesmo sem uma resposta direta, a reflexão sobre a naturalização dos lugares socialmente destinados é lançada:

O título era ‘Humilhados e Ofendidos’. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1999a, p.40).

A construção discursiva de Rodrigo S. M. evidencia uma moça cuja existência é invisível, sem identidade, sem qualquer expressividade, ou seja, uma existência, inclusive corporal, nula e definida pela ausência: “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando.” (p.23); “O seu viver é ralo.” (p.23); “(Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha

o quê? É apenas isso mesmo: não tinha.” (p.25); “Nascera inteiramente raquítica” (p. 28); “pequenos óvulos tão murchos” (p. 33); “ela que de aparência era assexuada” (p. 34); “tem o corpo cariado” (p. 35); “lhe faltava gordura e o seu organismo estava seco” (p. 38).

### 3.1.3 Uma existência corporal anulada

A corporalidade anulada da personagem nos leva a pensar nos “corpos dóceis” de Foucault. Macabéa mostra-se completamente subordinada às regras, o que faz com que toda uma disciplina do corpo, o qual é objeto e alvo de poder, tenha efeitos sobre ela, fazendo dela portadora de um corpo caracterizado pela docilidade. Foucault, em *Vigiar e Punir*, diz que em qualquer sociedade, “o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1987, p. 118), e esses poderes podem vir de instituições como a Família, a Igreja, a Escola e o Estado. Macabéa foi gestada, concebida e ensinada a ser como é por determinadas convenções sociais, que a aguardavam antes mesmo de ela vir ao mundo, definindo o seu lugar e o seu comportamento.

É pertinente, nesse ponto, retomar o pensamento de Lauretis (1994), que considera o gênero produto de diferentes tecnologias sociais. Desse modo, é preciso ver como os discursos da Família, da mídia, da Igreja (que são tecnologias sociais) contribuem para a construção não só da sexualidade, mas também do gênero de Macabéa. A família - através da tia - a Igreja - através do discurso religioso na Rádio Relógio - e a mídia - através dos anúncios, fotos de atrizes estrangeiras e da própria Rádio Relógio - são tecnologias sociais que de algum modo agem sobre Macabéa e colaboram no que a define como mulher. Lauretis (1994) ainda afirma que além da experiência de relações de sexo, é relevante considerar que o sujeito também é engendrado nas experiências de classe e de raça. No caso de Macabéa, personagem feminina, é importante pensar que ela faz parte de uma classe social desprivilegiada, e com sua pouca instrução, de certo modo se torna mais acessível aos discursos institucionais, já que o poder, como estratégia, vem acompanhado de formações de saber.

A moça, então, internaliza o discurso de sua tia sobre o sexo, que, por sua

vez, segue um modelo moralista. Assim, as regras são inculcadas por essa tia carola, que usa com prazer o poder que tem em mãos e é responsável pela formação da sobrinha, ensinando-lhe a cartilha do comportamento social adequado às mulheres:

Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem (LISPECTOR, 1999a, p. 28).

A nordestina se mostra frágil diante do discurso da tia beata, que mesmo depois de morta, ainda se faz presente. Nos sonhos da sobrinha, ela quase sempre aparece dando-lhe cascudos na cabeça. Quando Macabéa não sonha com os castigos aplicados pela tia, sonha com sexo, mas se sente culpada sem ao menos conseguir definir os motivos: “Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por que, talvez porque o que é bom devia ser proibido” (LISPECTOR, 1999a, p.34). A concepção de pecado e castigo como consequência da sexualidade povoa o imaginário da moça, e intuitivamente ela acredita que o sexo pode levar ao inferno. Apesar de não ter consciência de quem é Deus, ela se submete ao discurso religioso, ainda que não consiga compreendê-lo. Isso lhe desperta sentimentos contraditórios: “Culpada e contente. Por via das dúvidas se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente três ave-marias, amém, amém, amém. Rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele e portanto Ele não existia” (LISPECTOR, 1999a, p. 34).

Macabéa relaciona o sexo a algo pecaminoso, mas, além disso, também se preocupa com a questão da vida e da doença: “Além desses medos, como se não bastassem, tinha medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela – isso, a tia lhe ensinara”. (LISPECTOR, 1999a, p. 33). Assim, o que a atormenta é a ligação do sexo ao pecado da carne, que pode levar à perdição eterna, e a ligação do sexo à doença, que pode levar à morte física. A protagonista, como já foi dito, é uma jovem no final da década de 1970, em que o moralismo ganhou força em alas conservadoras, tanto da Igreja, quanto da política. Contudo, ao lado de uma organização sociopolítica repressora, os movimentos de libertação se faziam presentes. Macabéa, no entanto, não consegue se situar nesse mundo de novos



códigos, provavelmente nem toma consciência destes, e ainda se sente culpada por sonhar e pensar em sexo.

A tia, que representa o perfil de mulheres que foram educadas em uma época em que a moral sexual ainda era bastante diferenciada para homens e mulheres, e os papéis masculinos e femininos insistiam em permanecer distintos, incutiu na sobrinha a ideia de que sexo e sexualidade não devem ser externados por mulheres. A protagonista parece aceitar de forma bastante natural a ideia de que o sexo é ilícito, e se concordamos que a condição dos seres humanos é resultante da cultura, sendo que o significado de ser homem e ser mulher varia histórica e culturalmente, também devemos considerar que os conceitos de masculinidade e feminilidade são moldados de acordo com as exigências de determinada sociedade. Desse modo, o que é consentido, ou não, para cada gênero, depende de vários fatores sociais e culturais. A tia cria a sobrinha de modo a prepará-la para permanecer virgem, ingênua e obediente. Macabéa obedece de forma automática, baixando a cabeça, aceitando passivamente o seu lugar: “Do contacto com a tia ficara-lhe a cabeça baixa” (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

Essa obediência cega às normas estabelecidas pela tia é desenvolvida de forma tal que se dissemina em várias situações: “(...) a moça às vezes comia num botequim um ovo duro. Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obedientemente adoecia, sentindo dores do lado esquerdo oposto ao fígado” (LISPECTOR, 1999a, p. 34). Todo esse aprendizado, que ela reproduz sem questionar, anula a possibilidade de autoconsciência; afinal Rodrigo S. M. avisa que a sua protagonista é “doce e obediente” (LISPECTOR, 1999a, p. 26). Na verdade, Rodrigo S. M. cria uma personagem que não é objeto de desejo masculino e também não está consciente de seu potencial auto-erótico. Quando ele relata sobre a infância da moça, por exemplo, afirma que apesar da preocupação da tia com a possibilidade da sobrinha tornar-se uma mulher da vida, não havia motivos para tal, “pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria mais tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (LISPECTOR, 1999a, p. 28).

No entanto, essa “mulherice” de Macabéa vem cheia de restrições, ao contrário do personagem Olímpico, que, conforme veremos mais adiante, é “macho de briga” (LISPECTOR, 1999a, p. 57) e sonha em ser deputado (objetivo que ele

consegue atingir). A concepção, que vem do cristianismo, de que o corpo da mulher é impuro e deve ser desprezado, fez crescer o desprezo pela própria mulher. Macabéa precisa resignar-se ao papel que o mundo lhe reservou, e todos os dias ao acordar repete em seus pensamentos, como um mantra, que é datilógrafa, virgem e gosta de coca-cola. “Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o seu papel de ser” (LISPECTOR, 1999a, p. 36). Ser resignada, satisfazendo-se em reproduzir no seu cotidiano um papel imposto por uma sociedade androcêntrica.

Além disso, ela ainda incorpora ensinamentos – que não compreende - da Rádio Relógio: “Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho” (LISPECTOR, 1999a, p. 50). Também costuma decorar os anúncios publicitários, que são internalizados como ensinamentos para serem usados em caso de necessidade. Esses anúncios transitam por diferentes temas, e, mais uma vez, o discurso religioso, nesse caso chegado pela mídia, exerce controle sobre Macabéa:

Outra vez ouvira: “Arrepende-te em Cristo e Ele te dará felicidade”. Então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo. O pastor também falava que a vingança é coisa infernal. Então ela não se vingava (LISPECTOR, 1999a, p. 37).

A sua existência vazia é sustentada pela obediência à disciplina. Vale observar que a mídia (Rádio Relógio), que também é responsável pelo aprendizado de Macabéa, encontra na moça o perfil ideal para exercer sua influência. A personagem adora colecionar anúncios, pois “a linguagem publicitária é altamente manipuladora, e Macabéa, como corpo dócil, é mais uma vítima do apelo consumista” (XAVIER, 2007, p. 62). Um aspecto significativo é que ela jamais contesta a autoridade: a tia, embora já falecida no presente da enunciação, empregava castigos sem que Macabéa sequer ousasse questionar os procedimentos; os ensinamentos da Rádio Relógio são absorvidos como verdades incontestáveis; Glória é admirada, e mesmo ficando com o namorado da nordestina, esta nada diz; Olímpico a destrata e humilha, enquanto Macabéa se submete resignadamente às humilhações. A personagem não reage, não grita, não luta, apenas lê o mundo através das palavras dos outros. Ela diz: “é assim porque é assim” (LISPECTOR, 1999a, p. 26), pois para sobreviver em suas condições é preciso não questionar, somente aceitar.

Segundo Maria Aparecida Baccega (1995), “paciente é aquele indivíduo que, dentro dos seus limites, manifesta ‘reproduções’ dos discursos sociais” (p. 22). Esses discursos sociais atuam ditatorialmente sobre cada um, fazendo com que o indivíduo se torne paciente de uma pesada carga social. Porém, além de paciente, o sujeito é também agente, visto que tem condições de reelaborar, de inovar os discursos da sociedade, produzindo outros. A protagonista de *A hora da estrela*, entretanto, não consegue fazer-se agente, pois apenas reproduz a carga recebida.

Macabéa não é bonita, nem culta, ou seja, não tem e não chega a ser. Porém, ela tem desejos e prazeres: ela reza, gosta de contemplar um arco-íris, de ler anúncios recortados de jornais velhos, de observar os navios do cais do porto, de coca-cola, de cinema, e, além disso, é doída por soldados. Também sente desejo sensual, embora não entenda o significado do mesmo nem consiga elaborá-lo mentalmente. Foucault (1977) diz que o desejo é um mal que atinge o homem sob as mais secretas formas e é muito difícil percebê-lo e formulá-lo. É relevante observar que o desejo, no caso da protagonista, é sempre acompanhado pela sensação de dor:

Ela sabia o que era desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar (LISPECTOR, 1999a, p. 45).

Após ser rejeitada por Olímpico, Macabéa compra um batom vermelho, querendo ficar parecida com Marilyn Monroe. O que ela almeja não é a sensualidade solitária de Greta Garbo e sim, instintivamente, prefere a sexualidade sem limitações de Marilyn Monroe, como se sentisse necessidade de externar esse desejo dentro dela. “Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin [*sic*]” (LISPECTOR, 1999a, p. 64). Vimos no primeiro capítulo que, quanto ao desejo, a posição é diferente para mulheres e homens. Enquanto estes são considerados sujeitos do desejo, aquelas são vistas como as que precisam despertar o desejo no outro. Talvez por isso a escolha de Marilyn Monroe, pela vontade de ser capaz de provocar o desejo nos homens, afinal socialmente sempre se veiculou a ideia de que esse papel cabe às mulheres. O narrador esclarece que sua protagonista, embora não tome conhecimento de tal fato, tem

sensualidade, mas que isso para ela representa “uma infelicidade” (LISPECTOR, 1999a, p. 60), mesmo porque ela não desperta o desejo em ninguém: “Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1999a, p.16).

Nessa tentativa de imitar a atriz americana, Macabéa beira o ridículo ao se maquiar, revelando toda a sua falta de jeito: “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin [sic] Monroe” (LISPECTOR, 1999a, p. 62). Outro momento, quando é avisada que será demitida pelo patrão, vai ao banheiro e “(...) enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de um nariz de papelão” (LISPECTOR, 1999a, p. 25). Essas passagens aproximam a personagem à figura de um *clown*, que na verdade não tem uma sexualidade definida, o que revela certa ambiguidade. É interessante observar que, em geral, durante toda a narrativa Macabéa é inexpressiva, definida através de imagens de ausência e de falta, mas, nessas duas cenas de espelho, o narrador a provê de um nariz e boca grotescos. Então, mesmo sendo caracterizada por alguma expressividade em vez da falta, o excesso acaba sendo deformador e depreciativo.

Há ainda algumas situações em que ela, além de ter anseios, se mostra capaz de tomar a iniciativa para realizá-los, quando, por exemplo, mente para o patrão que arrancará um dente, para poder ficar sozinha e ter um dia e um quarto todo para ela. É pertinente observar a mudança de comportamento dentro desse espaço construído pela protagonista. Ela cria condições para usufruir o máximo possível o pequeno instante consigo mesma. Aquele espaço do quarto, que antes era mínimo, agora, sem as Marias, atinge uma vastidão preciosa, o que lhe permite usufruir intensamente a solidão, tão arduamente conseguida. Age de maneira diferente do que costuma agir, como pedir favores: “Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo (...)” (LISPECTOR, 1999a, p. 41).

Vemos que mesmo sendo um corpo dócil e disciplinado, a protagonista tem os seus instantes de “indisciplina”, breves, é claro, mas que demonstram que ela tem lá as suas ambições, embora após esses voos de liberdade, ela retorne ao seu estado habitual, resgatando toda a docilidade de um corpo obediente. O fato de Macabéa ter vontades não significa necessariamente que ela possa ser considerada sujeito de sua história, pois de acordo com o próprio narrador, “até no capim

vagabundo há desejo de sol” (LISPECTOR, 1999a, p. 28). Assim, apesar dos interstícios de desejos e liberdade, Rodrigo S. M. insiste em caracterizar a sua personagem de forma desprezível, “ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (LISPECTOR, 1999a, p. 13), não há floração no capim.

É importante destacar que esse encontro consigo mesma, algo desconhecido até então, gera contentamento, mas ao mesmo tempo traz dor, “(...) estava contente mas como doía” (LISPECTOR, 1999a, p. 42), pois para Macabéa, assim como o desejo, o prazer também está associado ao sofrimento e à tristeza, e essa associação é recorrente na narrativa. Ao ver um homem bonito no botequim, por exemplo, apesar do deleite que tal visão lhe proporciona, há o sofrimento por não o possuir e por ter a certeza de que alguém assim é mesmo só para ser visto. Do mesmo modo, alia o prazer à dor quando vê um soldado: “Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?” (LISPECTOR, 1999a, p. 35). Outro momento é quando toma café, que sempre lhe dá azia. (...) “o luxo que se dava era tomar um gole frio de café antes de dormir. Pagava o luxo tendo uma azia ao acordar”. (LISPECTOR, 1999a, p. 33). Tal como se sente culpada e contente ao mesmo tempo, quando sonha com sexo, aqui a satisfação também não é lícita para a moça, que para alcançar momentos de prazer, precisa arcar com o ônus da dor e do sofrimento.

Contudo, há a tentativa por parte da protagonista de fazer parte do mundo, inclusive cultural, do qual é insistentemente excluída. Podemos citar o seu gosto por Coca-Cola, pois como diz o próprio narrador, “todos amam esse refrigerante com servilidade e subserviência”, ou seja, é unanimidade, e apreciar esse refrigerante seria uma forma de pertencer. Aqui vale lembrar que o próprio narrador se encontra sob a ditadura do consumismo:

Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. *Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente* (LISPECTOR, 1999a, p. 23, *grifo meu*).

Mas a protagonista não consegue realmente pertencer, vive sob rejeição, é figura anônima e objeto substituível. Porém, em meio a tantas negativas, a tanta

submissão, à dor e ao silêncio de uma Macabéa dissociada de si mesma, há algo que lhe garante um lugar no mundo e o reconhecimento de sua existência, por onde a vida pulsa: o seu sexo feminino, embora a personagem não perceba a força do mesmo, pois ser mulher era algo do qual não se dava conta:

Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo (LISPECTOR, 1999a, p. 70).

A existência da nordestina é marcada pelo seu sexo coberto de pelos, é o sexo feminino que lhe confere determinado lugar no mundo. Resta saber até que ponto esse espaço reservado e marcado limita-se às margens. No caso de Macabéa, o narrador faz surgir a sua protagonista de forma a evidenciar esse lugar marginalizado, não somente por ela ser de classe social baixa e ser retirante numa cidade toda feita contra ela, mas também pelo fato de ser mulher. O lugar que lhe é destinado é o do excluído, do silenciado, da imanência, sem grandes possibilidades de ação (túmulo), porém Rodrigo S. M. se espanta com a possibilidade de um caminho que se volte para a transcendência, para a ação (girassol), a partir, justamente, do fato de ela ser mulher, num mundo organizado pelos homens.

A personagem, contudo, não se faz atuante nesse sentido. Rodrigo S. M. não dá voz a sua criação, ele é o criador, Macabéa a criatura. Nádia Battela Gotlib (2001) ressalta que o início da narrativa faz, inclusive, uma analogia com a criação do mundo, a passagem do caos à forma: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1999a, p.11). É o começo do mundo e da vida – do mundo ficcional do romance e, com ele, da vida de Macabéa. E a vida de Macabéa, diferente da do narrador que avisa que se alimenta bem e bebe vinho branco, é marcada por uma fome e uma náusea permanente, num mundo que não é incorporado por ela, e que tampouco a aceita. Porém ela “nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo e – quem organizou a terra dos homens?” (LISPECTOR, 1999a, p. 35).

A protagonista, como vimos, não é dotada da capacidade de despertar desejo e também não consegue formular com clareza a sua sexualidade. No entanto, é expressivo o fato da nordestina, que não consegue encontrar os espaços dentro de si, nem tampouco na cidade onde mora, gostar tanto de observar os

navios no cais do porto. Rodrigo S. M. avisa que para Macabéa a Rua do Acre não passa de um endereço de moradia, a Rua do Lavradio, de um endereço para trabalhar, mas o cais do porto é “para ir espiar no domingo”, ou seja, é o espaço que está relacionado ao prazer, embora às vezes os apitos prolongados dos navios cargueiros lhe dessem apertos no coração.

Ora, o cais é o lugar de chegada e partida de navios, e navegar implica arte, saber e técnica. Uma viagem também abre a possibilidade da descoberta de mistérios e segredos, rumo ao desconhecido. Além disso, o mar abriga piratas, com seus corpos bronzeados, sua esperteza e o sexo livre. Os navios cargueiros, por sua vez, podem, ainda, remeter à escravidão, quando negros eram retirados de seu lugar para serem transplantados em outro, e o mar representa, nesse caso, tanto o caminho para o aprisionamento quanto uma alternativa para voltar à liberdade. Macabéa, mesmo sem percepção de tal fato, estaria de certa forma almejando a travessia para um futuro sem as restrições que sempre foram impostas ao seu corpo dócil e disciplinado, lançando-se à aventura e à liberdade. É significativo que na hora da morte o cais volte a povoar os pensamentos da personagem, que é atropelada por um Mercedes-Benz “enorme como um transatlântico” (LISPECTOR, 1999a, p. 79), e “Macabéa lembrou-se do cais do porto. O cais chegava ao coração de sua vida” (LISPECTOR, 1999, p. 83), mas, no seu caso, a viagem concretizou-se na morte.

#### 3.1.4 O momento do estrelato banhado por sangue e vômito

De certo modo, Rodrigo S. M. não permite a Macabéa ter a sua própria biografia; ela é iletrada e silenciada. É o narrador que provê e constrói a realidade de sua personagem, uma vez que esta mal tem noção do que seria a realidade. Macabéa, que serve para alimentar o próprio aprendizado do seu criador, tem reservado para si um destino trágico: a morte. A construção discursiva do narrador a impede de ter um fim diferente. Na trajetória de virgem à mulher, a moça se depara com a morte, que é o único encontro possível para ela. No início da narrativa, Rodrigo S. M. prenuncia que esse momento poderia trazer um momento de glória à sua protagonista:

Na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando no canto coral se ouvem agudos sibilantes (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

No entanto, é importante observar que a promessa de estrelato vem banhada por sangue e um enjoo no fundo do estômago, acentuando toda a ingloria da protagonista e invertendo o vaticínio do narrador. A morte de Macabéa, cuja descrição parece ser feita em câmera lenta, tomando várias páginas, é marcada por uma poça de sangue, sem brilho algum, em forma de estrela na calçada. A nordestina morre em total abjeção, jogada perto da sarjeta e do capim que nasce entre as pedras de um beco, e Rodrigo S. M. “a vê sofrer, extraindo estranho deleite de seu poder de salvá-la ou matá-la. Decide que ela deve morrer, ainda que reconheça que matá-la é traí-la” (PEIXOTO, 2004, p. 207).

Ao decidir-se pelo fim de sua personagem, nega-lhe o existir e diz que ela “era uma maldita e não sabia” (LISPECTOR, 1999a, p. 84). Maldita, talvez, por estar numa cidade toda contra ela, ou por ser pobre, ou quem sabe por ser mulher numa sociedade androcêntrica e não ter tido destino mais promissor. Para que a sua história acabe, Rodrigo S. M. mata a sua protagonista, ou seja, do confronto com o outro passa ao aniquilamento do outro. Ele a descreve como “grotesca” na posição fetal em que se encontra, embora perceba “certa sensualidade no modo como se encolhera” (84). É durante a sua última agonia, em uma cena de forte apelo sensual - pois para o narrador a expressão de sua criatura lembra um esgar de desejo, em que morte, desejo e gozo se misturam - que Macabéa toma consciência de que é mulher, de que é alguém, e percebe que tem alguma existência.

Nesse sentido, cabe a observação de Gotlib (2001), que afirma que o momento da morte de Macabéa, estendida no chão como se estivesse sendo perfurada por uma estrela de mil pontas, vomitando sangue é também o momento de brilho e glória da personagem, pois é notada pela primeira vez, atingindo a plenitude de uma estrela de cinema. Seria um instante de suspensão do abjeto, do degradante e do grotesco que envolve essa cena:

Se iria morrer, na morte passava de virgem à mulher. (...) Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher (LISPECTOR, 1999a, p.84).



Viva, a protagonista não ganha o direito a qualquer exigência, precisa resignar-se ao seu destino de mulher, pobre e retirante, pois o narrador não lhe concede espaço. Ao relatar a morte de sua criatura avisa que “apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que *um dia vai talvez* reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 1999a, p. 80, *grifo meu*). Se por um lado Macabéa vive sem encontrar o seu lugar no mundo, em constante estado de exílio, por outro, para sobreviver precisa desenvolver um estado de resistência contra todas as forças adversas que insistem em acometê-la. Porém, embora resista a seu modo, entende-se que ainda não é o momento de um sujeito que vive às margens, como Macabéa, dar o seu grito, que “um dia vai talvez” fazer-se ouvir. Mesmo que a personagem encontre a sua força na morte, “deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (LISPECTOR, 1999a, p. 86), a capacidade de se fazer ouvir e o poder discursivo continuam nas mãos de quem ocupa uma posição central, no caso, Rodrigo S. M., homem, intelectual e burguês.

Outro aspecto a ser abordado é que o narrador mata Macabéa como se estivesse devorando a sua criatura, mas também morre com ela, afirmando: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 1999a, p. 86). Há, inclusive, alusões a uma auto-imolação simbólica: “Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue” (LISPECTOR, 1999a, p. 70). Essa morte do narrador pode ser lida no sentido de que ele não encontra nenhuma resposta, nenhuma moral na sua história, por isso, desprende-se de sua personagem com relutância, mas também com alívio, numa espécie de rito sacrificial. É o fim da relação entre os dois, e se a moça percebe a sua vida no momento da morte, também o narrador percebe nesse instante a vida de sua criatura, quando dela jorra o próprio sangue, “um fio de sangue vermelho e rico lhe saía da cabeça” (LISPECTOR, 1999a, p. 80).

Durante a narrativa Rodrigo S. M. sente-se confrontado com a vida, com o poder que tem nas mãos de fazer surgir uma criatura como Macabéa, morre com a sua criação e percebe que, de certa forma, também é ser deslocado: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1999a, p. 18-19). Macabéa, por sua vez, ali à espera da morte parece estar menos deslocada e repete: “eu sou, eu sou, eu sou” (LISPECTOR, 1999a, p. 84), e segundo Ferreira (2003), o esvaziamento da

personagem, que é em si o não, em completa ausência, é que lhe permite dizer que é, pois a narrativa sugeriria que nesse “esvaziamento do ter é que se concretiza o ser” (p. 184). Novamente a idéia de um ser sem fissuras, o esvaziamento como privilégio, o que naturalmente é uma possibilidade interpretativa plausível. Entretanto, ao mesmo tempo em que afirma ser, ela não consegue definir e nem mesmo formular quem ela é: “Quem era, é que não sabia” (LISPECTOR, 1999a, p. 84). Além disso, por mais que Rodrigo S. M. negue, ele sabe que tem um lugar reconhecido e legitimado na sociedade, ele é portador de valores gerados socialmente, mas cristalizados como naturais, como a sua superioridade intelectual e de gênero.

Quanto a Macabéa, não lhe são oferecidas muitas possibilidades, pois aquele que tem mais poder tende a vencer a batalha no ciclo da vida: “E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 85). Nesse sentido, se para a protagonista o narrador reservou a morte, para ele, a vida é positiva, e ele pode voltar à alienação burguesa: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 1999a, p. 87). O último parágrafo, formado apenas por uma palavra, é bastante sugestivo: “Sim” (p. 87). Se a mensagem é otimista, é otimista para Rodrigo S. M., que volta ao seu mundo, à vida, aos tempos de morango, pois se durante a narrativa ele chegou a “abandonar sentimentos antigos já confortáveis” (LISPECTOR, 1999a, p. 19), ele avisa que depois na certa escreverá “algo alegre” (p. 19). As tensões entre o eu e a sociedade, a realidade e o universo interior não o isolam do mundo. Embora não encontre as respostas tão perseguidas – sobre a verdade de sua personagem, sobre o fazer literário -, acaba lidando com os problemas de forma conciliadora. O contato com a arte incita questionamentos, mas também o revigora das inquietações existenciais: “Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão” (LISPECTOR, 1999a, p. 85).

O narrador transita por diferentes espaços da vida de Macabéa: o profissional, o sentimental, o da saúde física, o religioso e mítico, mas não oferece saída em nenhum deles. É importante lembrar que ele não é o único a retirar da nordestina substância para alimentar e exercitar o poder que tem em mãos. A personagem passa por uma série de infortúnios, sendo incessantemente derrotada.

Macabéa é avisada pelo seu chefe de que será despedida e é alvo de insultos constantes por parte de Olímpico. Além disso, antes do namorado trocá-la por Glória, ele a usa como plateia para suas fantasias de grandeza e superioridade.

Portanto, Macabéa não é meramente uma vítima das circunstâncias sociais, a personagem é vitimada por tudo e por todos: o narrador, a tia, a pobreza, o namorado, e o patriarcado, que, entre outras coisas, neutraliza a sua sensualidade, induzindo-a através de estereótipos de beleza estrangeira. A personagem é completamente resignada e submissa aos poderes ao seu redor. “Macabéa é violentada, não por um homem, mas por uma multidão de forças sociais e culturais que conspiram para usá-la cruelmente em benefício de outros” (PEIXOTO, 2004, p. 192). Além do narrador, vemos que os outros personagens também insistem em defini-la de forma degradante. Olímpico diz: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (LISPECTOR, 1999a, p. 60). Ou Glória, que também se soma a esse coro: “Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?” (LISPECTOR, 1999a, p. 62). Assim, vale salientar que a personagem é narrada por todos, sem ter voz própria, pois o que se sabe dela é dito pelo narrador e demais personagens: “Nunca pensava em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso” (LISPECTOR, 1999a, p. 36).

### 3.1.5 A assimetria de poder entre Macabéa e Olímpico

Macabéa e Olímpico representam a assimetria de poder e também evidenciam papéis atribuídos ao longo da história a homens e mulheres, encarnando um modo de ser e viver de acordo com a lógica e mentalidade que circulava nos meados do século XX. Enquanto ela é “parafuso dispensável” (p. 29), ele é construído discursivamente como “macho de briga” (p. 57), que, conforme lembra Elódia Xavier (2007), já traz no nome a promessa de vitória, embora ele omita o fato de se chamar Olímpico de Jesus, sobrenome que indica a filiação de pai desconhecido. Por outro lado, o nome Macabéa é relacionado por Olímpico à doença: “Maca, o quê?”, dizendo que esse nome “até parece doença, doença de pele” (LISPECTOR, 1999a, p. 43), ou seja, não só Macabéa é esquisita, como também o seu nome. O nome identifica e particulariza, e se o dele indica vitória e

conquista, que se traduz em dominação, remetendo-nos às competições olímpicas, permeadas de lutas e desafios, oferecendo a possibilidade da chegada ao pódio, lugar para os fortes e vencedores, o dela é associado à doença, símbolo de fraqueza e debilidade.

Por outro lado, vale lembrar que o nome da protagonista, na verdade, remete ao *Livro dos Macabeus*, que é um registro matriarcal de dois volumes não canônicos da Bíblia, cujo tema é a resistência. As narrativas do livro são sobre o conflito entre os judeus da família dos macabeus e os gregos, seus opressores. Assim como os macabeus, Macabéa também é vítima da opressão dos poderosos, mas com “sua experiência inautêntica é o protótipo do ser alienado, ironicamente o oposto das mulheres dos bíblicos macabeus” (JOSEF, 1999, p. 176).

Além do nome, Olímpico carrega outros símbolos que representam poder, como o dente de ouro colocado ainda no Nordeste: “Este dente lhe dava posição na vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 46). Sua virilidade também é destacada por ter assassinado alguém, dando-lhe o status de “cabra safado” (p. 46) e fazendo dele “um homem com letra maiúscula” (p. 46). É significativo observar a valorização que ele mesmo atribui ao gênero, numa alusão à singularidade de ser homem: “Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo no Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo *um homem como ele*, embora sem dente de ouro” (p. 46, *grifo meu*).

O narrador diz que Macabéa e Olímpico, ambos nordestinos e deslocados na cidade grande, são “bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1999a, p. 43), mas o fato é que há uma grande diferença entre eles: enquanto Olímpico acha que sabe das coisas, Macabéa não acha nada; ele pode deixar descendentes, pois tem o sêmen para povoar a terra, ela apenas carrega ovários murchos que não conseguem exercer a sua única função, que seria a procriação. Se ele tem necessidade de pertencer e demonstra confiança em um futuro promissor, mesmo que somente finja e propague aparências, ela é apenas oca: “Enquanto Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen. E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (LISPECTOR, 1999a, p.58). A valorização da capacidade de gerar filhos sempre foi muito forte, e, conforme já se comentou no primeiro capítulo, a capacidade reprodutiva da mulher ainda é, muitas vezes, uma característica cultural

que define o seu destino. O próprio Olímpico explicita a importância social e cultural da maternidade quando troca Macabéa por Glória: “Pelos quadris adivinhava-se que [Glória] seria boa parideira. Enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (LISPECTOR, 1999a, p. 60).

Olímpico, viril e valente, traz inscrito em si o padrão da masculinidade, e não permite a Macabéa nenhuma possibilidade de mudança em sua vida. A ela não é permitido nenhum tipo de ambição, enquanto ele pode até mentir a profissão para parecer mais importante, pois afirma ser metalúrgico e não um simples operário. Quando, por exemplo, Macabéa lhe confia o seu sonho: “Sabe o que eu mais queria ser na vida? Pois era ser artista de cinema. (...) Sabe que Marilyn [sic] era toda cor-de-rosa?” (LISPECTOR, 1999a, p. 53), Olímpico retruca: “E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema” (p. 53), numa clara demonstração de minar as suas vontades.

Embora tenha os seus desejos e prazeres, Macabéa não chega realmente a realizá-los, e Olímpico, conforme observa Nádia Batella Gotlib (2001), ao contrário da nordestina, tem aspirações, sua meta é livrar-se dessa vida pela ascensão social, mesmo que seja através de roubo, assassinato, ou do casamento com Glória. Uma das poucas vezes em que Macabéa, que se habituara a não se lembrar dela mesma, fala de si mesma, numa tentativa de sair da sombra, mesmo que por alguns instantes, expressando uma opinião própria, é justamente quando diz que não vê necessidade de vencer na vida: “Acho que não preciso vencer na vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 49).

A maneira de desejar, de conceber e sentir o outro é diferente para os dois personagens. Macabéa transita pelo anonimato, seu lugar no círculo dos poderes dominantes não existe, e dentro dessa lógica ela é o fracasso. Olímpico é movido pela vontade de poder e de domínio, ele deseja ser reconhecido e fazer-se atuante no polo dominante, assim, diante da incapacidade de Macabéa, ele é o vencedor. Macabéa, enquanto outra e segundo sexo, alimenta a superioridade do seu namorado.

Assim, Olímpico usa a nordestina para exercer um poder que ele não consegue ter sobre os outros, e ao contrário de Macabéa, que nada diz e nada é, ele é dotado de linguagem. Ele sente-se integrante do mundo do raciocínio, da objetividade e da vida pública, destacando a própria inteligência: “Sou muito

inteligente, ainda vou ser deputado” (LISPECTOR, 1999a, p. 46), enquanto Macabéa “simplesmente não era técnica”, era “figura medieval” (p. 46), numa metáfora que remete historicamente às trevas. Enquanto ela representa as trevas, ao nordestino é atribuído o mérito de ser “peça-chave, dessas que abrem qualquer porta” (p. 46), capaz de iluminar aqueles que estão na escuridão. Apesar de também se encontrar na situação de oprimido enquanto classe social, ele alcança a incorporação ao mundo e pelo mundo, e o fato de ser homem, e não dispensar a palavra colabora para que construa a sua identidade: “É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim” (LISPECTOR, 1999, p. 49).

A ascensão política é um dos ideais de Olímpico, e Macabéa “nunca recebera uma carta em sua vida e o telefone do escritório só chamava o chefe e Glória” (LISPECTOR, 1999a, p. 46-47). Rodrigo S. M. avisa, sobre Olímpico: “No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor” (p. 46). Há uma disparidade de lugares sociais e funções públicas entre os dois personagens. Ele se torna deputado, projeta-se na vida política; ela não tem nenhuma participação social, nenhuma mobilidade no espaço público, não recebe nem ao menos uma carta ou um telefonema. O cargo de deputado permite ao nordestino formular e aprovar leis, e Macabéa, por sua vez, está confinada ao cotidiano trivial, privada de reconhecimento ou visibilidade.

Ao elaborar tal construção, Rodrigo S. M. assume o discurso masculino, que reserva aos homens o lugar de poder no mundo político, atribuindo pouca importância às mulheres. Podemos também ver, nesse caso, uma crítica social, pois se Olímpico teve (no futuro) ascensão política e com isso a oportunidade de mudar de classe social, isso só significa que a saga nordestina se transformou em um sucesso individual, não representando mudança efetiva em termos de coletividade.

De qualquer modo, pelo uso da palavra, Olímpico se sente poderoso, mas bem sabemos que esse poder é limitado, pois se restringe a alguém como Macabéa, que se submete a ele. É justamente um sujeito feminino e resignado que lhe possibilita exercer a sua suposta superioridade. Macabéa faz perguntas, insiste em querer saber, mas ele não tem muito mais conhecimento do que a moça, e como ignora o significado das palavras que ela escuta na Rádio Relógio, ele acaba por lhe

esmagar o desejo de saber. Na verdade, é com Macabéa que “enxergamos detalhes que escapam ao olhar abrangente do namorado Olímpico” (CHIAPPINI, 1996, p. 65). Ele não admite, de forma alguma, a sua falta de conhecimento, e ela, ao contrário, tem sensibilidade para se emocionar, tem curiosidade sobre o mundo, embora não consiga articular essa vida íntima de forma a conseguir alguma força na vida social.

No entanto, Olímpico tem plena consciência de que não recebeu nada da vida para ser diferente do que ele realmente é, então esconde sua falta de instrução através da arrogância e agressividade para com Macabéa. Como não pode impor-se cultural e economicamente, impõe-se ao menos pelo gênero, o que não deixa de ser uma maneira de resgatar aquilo que lhe foi negado pela sua condição social. Fica evidente que ele precisa se afirmar através de Macabéa, e quando não sabe dar as respostas esperadas, agride-a ou recrimina-a, usando a sua masculinidade:

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
  - Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?
- Ela ficou de cabeça inclinada para o ombro assim como uma pomba fica triste.
- Quando ele falava em ficar rico, uma vez ela lhe disse:
- Não será somente visão?
  - Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões grossos porque você é moça-donzela (LISPECTOR 1999, p.49).

Nesse diálogo vale observar que Macabéa demonstra sensatez ao questionar a possibilidade de enriquecimento para pessoas como Olímpico. Além disso, ao perguntar se há como comprar um buraco, o que para Olímpico soa absurdo, ela não está tão longe assim da verdade, pois sabe-se que pessoas podem ser enganadas comprando pedaços de terra que não existem, ou mesmo, metaforicamente, ocuparem um buraco como moradia, ou indo além, podemos pensar no buraco como uma cova. Note-se ainda nesse trecho que, de acordo com a visão de Olímpico, homens e mulheres não estariam autorizados a fazer uso da palavra da mesma maneira. Ao passo que há uma liberdade maior para aqueles, estas precisam se policiar, escolher bem o vocabulário, evitar certas expressões que poderiam ir de encontro à feminilidade, pois nem tudo lhes convêm. Na verdade, mulheres não são proibidas de dizer palavrões, mas as normas de civilidade e determinadas posturas sociais coíbem tal prática, assim “a língua dá testemunho de

como homens e mulheres são vistos pela sociedade. A língua, ela própria, atesta esse sexismo” (VASCONCELLOS, 2003, p. 518).

A condição de mulher e virgem acaba servindo de suporte para colocar a nordestina no lugar considerado adequado para ela. Certa vez, enquanto passeavam no Jardim Zoológico, Macabéa, em busca de assunto, diz ao namorado: “- Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo” (LISPECTOR, 1999a, p. 55). Olímpico, que não tem a menor ideia do significado dessa palavra, retruca cheio de desconfiança: “- Isso lá é coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais” (p.55). A protagonista, que não sabe que lugar seria o Mangue, ao expor a sua dúvida ouve de Olímpico: “É lugar ruim, só pra homem ir” (p. 55). Gotlib (2001) alerta que para camuflar a própria falha (ele não sabe o significado de “mimetismo”), temos um homem que consegue, em apenas uma fala, atribuir à mulher uma moralidade, já que há coisas que ela não deve saber; a ignorância, pois ela não precisa saber demais; e uma ameaça, uma vez que o castigo para a mulher que não obedece a certos padrões seria viver como prostituta no Mangue, lugar que, aliás, só os homens estariam socialmente habilitados a frequentar.

Há outro momento na narrativa que ilustra bem esse lugar diferenciado que o discurso de Olímpico procura reservar para Macabéa. Quando a moça pergunta a ele o significado da palavra “élgebra”, ouve como resposta: “Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita” (LISPECTOR, 1999a, p.50). Vê-se que Olímpico sabe que é seu papel social fazer parte do mundo do conhecimento, da razão, e quando não consegue satisfazer as expectativas em relação ao lugar destinado aos homens, esquia-se, argumentando que há conhecimentos que são masculinos e outros que não são da esfera dos homens racionais e lógicos. Portanto, caso um homem se aventurasse por esses caminhos, correria o risco de perder a masculinidade. É importante destacar que ele, mais uma vez, delimita o território permitido, na linguagem, para as “moças direitas”. Essa cena pode, à primeira vista, até parecer engraçada, mas se existe humor, é um humor cruel, pois Olímpico, na tentativa de esconder a própria ignorância, mostra-se preconceituoso e mais despojado de conhecimento ainda.



Olímpico, enquanto homem, é elaborado como alguém que imposta a voz de maneira firme e consegue através das palavras passar a ideia de superioridade (na verdade, uma falsa superioridade): “E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebooso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e *ordenando os direitos do homem*” (LISPECTOR, 1999a, p. 46, *grifo meu*). São esses direitos do homem, construídos socialmente, que lhe garantem uma posição. Macabéa, em oposição, não ousa desafiá-lo, achando-o muito inteligente, ou seja, para ela, Olímpico ocupa o lugar da razão, do conhecimento, e ele gosta de dizer coisas que ela nunca tinha ouvido, somente para impressioná-la.

É interessante observar que para fazer Olímpico se sentir importante e necessário, Macabéa finge interesse e parece saber que de alguma forma precisa demonstrar que ele, como homem, é o centro, ou seja, merecedor de destaque: “Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia muito bem e que isso era assim mesmo” (LISPECTOR, 1999a, p. 44). Enquanto ela finge interesse, ele dá ares de que sabe das coisas, pois não pode perder o seu lugar de sujeito central: “Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido: ‘Eu sei, mas não quero dizer!’” (p. 44). No entanto, vale observar que a adjetivação referente à caracterização de Olímpico é permeada por ironia. Sua masculinidade é, de certo modo, ridicularizada ao ser apresentado como “galinho de briga”, com seu dente de ouro e falta de instrução.

A narrativa, aliás, ironiza também a subordinação das mulheres aos homens de diversas maneiras. A cena em que Olímpico não tem força física para segurar Macabéa nos braços, deixando-a cair, por exemplo, vai além da ironia, chegando a ridicularizar a força física masculina como suposto motivo para a subordinação feminina. Vale observar que é Olímpico quem se sente ofendido, e não Macabéa, afinal, ele já se mostra condicionado a relacionar poder e dominação com força física, e vê uma falha em sua masculinidade ao deixar a moça cair. Macabéa, resignada tenta acalmá-lo, e mesmo sangrando se apressa em convencê-lo de que a queda foi sem importância, “mas ele emburrara de vez e não disse mais nenhuma palavra. Passou vários dias sem procurá-la: seu brio fora atingido” (LISPECTOR, 1999a, p. 53). É difícil para Olímpico sentir-se inferior à namorada, que por sua vez procura diminuir o impacto da queda, para que ele não se sinta tocado em sua

macheza. Além de ela não se dar o direito de se sentir ofendida, procura serenar a contrariedade do namorado.

O contraste entre Macabéa e os outros personagens é notório. Glória, por exemplo, é “um estardalhaço de existir” (LISPECTOR, 1999a, p. 61), e ao contrário de Macabéa, dá-se grande valor. Aquela é uma mulher satisfeita com a vida e exibe um comportamento desafiador, que de forma resumida parece dizer: “ninguém manda em mim” (LISPECTOR, 1999a, p. 65). É muito sensual, e não precisa esconder isso de ninguém, procura, inclusive, salientar essa sensualidade fazendo uma pintinha junto da boca, rebolando bastante, fumando cigarro mentolado, oxigenando o buço, que “parecia até um bigode” (LISPECTOR, 1999a, p. 64). Além disso, Glória tem o que Macabéa sempre desejou: a gordura. Por tudo isso, além do fato de parecer ser uma boa parideira, Olímpico se interessa por ela.

Porém, a autonomia de Glória incomoda o nordestino, então para não deixar que ela tome o lugar (de dominador) que ele considera seu de direito, resolve mastigar pimenta-malagueta sem ao menos tomar um gole de água, para “cantar logo de galo” (LISPECTOR, 1999a, p. 65). Glória fica assustada e passa a obedecê-lo, assim cada qual volta a representar o papel que lhe é devido. Mais uma vez, a masculinidade de Olímpico é ironizada, pois a ideia de comer pimenta como símbolo de macheza e conseqüentemente conseguir a subordinação feminina, chega a ser cômica, de tão absurda.

De qualquer modo, Olímpico se sente vencedor por ter conquistado a submissão de Glória, e pretende, através dela, entrar no mundo dos outros: “Ele tinha fome de ser outro. No mundo de Glória, por exemplo, ele ia locupletar, o frágil machinho” (LISPECTOR, 1999a, p. 65). Observe-se que, embora ele faça parte de um mundo menos valorizado e poderoso em termos culturais e socioeconômicos, a condição de homem, de macho e galo de briga, mesmo que frágil, o acompanha e lhe dá certas vantagens. De qualquer modo, Glória rouba o mínimo que Macabéa possui, e é justamente um conselho que aquela dá à nordestina – procurar uma cartomante -, que vai levar Macabéa à morte.

### 3.1.6. Palavras vendendo ilusões

A cartomante, assim como Glória, agride a protagonista: se esbanja ao comer bombons sem oferecer nenhum à moça e cobra, pelas ilusões proferidas, de uma pessoa visivelmente pobre, o que, aliás, vai de encontro à ideia de solidariedade entre mulheres. Madama Carlota se opõe a Macabéa no que se refere ao domínio do discurso, e diferente da nordestina que nem ao menos toma consciência de sua sensualidade, a cartomante sobreviveu grande parte da sua vida vendendo sexo. Outro aspecto a considerar é o fato de que Madama, assim como Rodrigo S. M., usa a protagonista para contar a sua própria história, retirando de Macabéa substância para alimentar a própria existência:

- Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar. Você está interessada no que eu digo? (LISPECTOR, 1999a, p.73).

A cartomante fala muito, e a fala revela certa tristeza, saudade: “Por falar em morder, você não pode imaginar que dentes lindos eu tinha, todos branquinhos e brilhantes. Mas se estragaram tanto que hoje uso dentadura postiça” (LISPECTOR, 1999a, p. 74). Para Madama Carlota, não importa muito se Macabéa está interessada em sua narrativa. Na verdade, só precisa falar para se convencer de que sua vida foi boa, mas no fundo sabe que não. Durante a sua fala, fica evidenciado que ela também foi vítima de violências e explorações: tinha consciência de que o que vendia (sexo) era dela, ou seja, ela que decidia como usar a sua sexualidade, no entanto, essa autonomia era relativa, pois com o seu trabalho sustentava um homem, que ainda usava de sua força para agredi-la. É admirável o modo como manipula a palavra procurando em “alguém” a atenção que necessita ao mesmo tempo em que transforma Macabéa em “alguém” que pensa ter um futuro, e que passa a acreditar que teria um destino pela primeira vez. Mas o que ela recebe, na verdade, é um não disfarçado de sim.

É importante salientar que a cartomante, ao contrário de Macabéa, não tem medo das palavras, não se preocupa com o que seria ou não socialmente aceitável ser pronunciado: - “(...) Eu uso essa palavra [cafetina] porque nunca tive medo de palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo de palavras, benzinho? – Tenho, sim senhora” (LISPECTOR, 1999a, p. 75). Por outro lado, reproduz algumas concepções construídas culturalmente e que, por muito tempo, sustentaram (e muitas vezes ainda sustentam) determinadas relações: aceita submeter-se a um homem, mesmo apanhando; acha essencial que a mulher se enfeite, esteja sempre arrumada para que seja digna de despertar interesse em outra pessoa, ou seja, defende que cultivar a aparência pessoal é primordial para merecer desejo. Nas palavras de Madama Carlota, voltamos à questão de que é a mulher que deve despertar o desejo nos outros, é o corpo feminino que deve necessariamente manter-se belo, já que a beleza, na maioria das vezes, ocupa lugar central no conceito de feminilidade.

Macabéa é seduzida aos poucos e constata por meio das palavras da vidente que, até então, sua vida tinha sido horrível. Através do discurso, Madama Carlota tenta impressionar sua cliente. Ela percebe sem dificuldades como foi e é a vida de Macabéa e consegue usar as palavras de tal forma que a nordestina passa de derrotada a vencedora. Para melhor entendimento, vale ressaltar algumas passagens desse processo:

- Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! (...)  
 Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim.  
 Madama acertou tudo sobre o seu passado, até lhe disse que ela mal conhecera pai e mãe e que fora criada por uma parente muito madrasta má.  
 Macabéa espantou-se com a revelação: até agora sempre julgara que o que a tia lhe fizera era educá-la para que ela se tornasse uma moça mais fina.  
 Madama acrescentou:  
 – Quanto ao presente, queridinha, está horrível também. Você vai perder o emprego e já perdeu o namorado, coitada de vocezinha. (...)  
 (...)  
 – Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! (...) sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! (LISPECTOR, 1999a, p. 76).

Vê-se que, num primeiro momento, Madama Carlota faz questão de mostrar a Macabéa como sua vida é desprovida de coisas boas. A seguir, movida por muito entusiasmo e uma retórica muito bem elaborada, faz a moça sentir esperança de

uma vida melhor. Todas as perspectivas negativas tornam-se, como num passe de mágica, positivas. Da ameaça de perder o emprego surge a segurança e o perdão do chefe; seu namoro perdido volta como uma proposta de casamento; o casamento será com um estrangeiro, que lhe trará muito dinheiro; passará de suas roupas simplórias a outras de cetim, veludo e até casaco de pele. Com suas palavras, Madama desperta em Macabéa a esperança de ter um futuro. Transforma a vida inócua da nordestina em um conto de fadas. A cartomante está vendendo sonhos em forma de palavras:

- E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. (...)  
 - Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex-namorado, esse gringo ia namorar você. Não! Não! Não! Agora estou vendo outra coisa e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai casar com você. Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enfeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar! (LISPECTOR, 1999a, p.77).

Madama Carlota, mais uma vez, reproduz alguns conceitos e valores muito importantes em uma sociedade androcêntrica: a felicidade e a realização de Macabéa vinda através do casamento, do relacionamento com um homem. De certa forma, ela introduz Macabéa no mito de Cinderela que encontra o seu príncipe protetor e salvador. A própria moça, antes da consulta com a cartomante já sonhava com o casamento: “E Macabéa só pensava no dia em que ele quisesse ficar noivo. E casar” (LISPECTOR, 1999a, p. 59), numa demonstração de que constrói sua felicidade possível através do homem. É relevante também que ela tenha sido gestada por uma cultura nordestina assentada em valores patriarcalistas e falocêntricos, que exige um modo adequado de comportamento e vivência. Assim, ela reproduz um modo de ser institucionalizado e transmitido de geração em geração, desenvolvendo a necessidade de alguém que decida a vida por ela, e a possibilidade de realizar-se através do gringo louro tem efeito evidente sobre a moça.

Na verdade, a cartomante, assim como outros personagens - a tia, Glória, Olímpico, o patrão – que rodeiam e agem sobre Macabéa, rejeitando-a, manipulando-a, oprimindo-a, significam, de algum modo, a sua conexão com o mundo: “Nada dizia porque Glória era agora a sua conexão com o mundo. Este

mundo fora composto pela tia, Glória, o seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais repartia o quarto” (LISPECTOR, 1999a, p. 64).

### 3.1.7 Um romance em que não há neutralização

Vale observar que o texto fala da morte para em seguida voltar à vida, já que Rodrigo S. M. acende o seu cigarro e vai para casa. Para ele, por enquanto, a perspectiva é de continuar vivendo, mesmo que o narrador (ou Clarice Lispector) não tenha encontrado resposta sobre o sentido da vida e da morte. É interessante lembrar que a própria Clarice Lispector, quando escreveu o romance, já estava doente, e precisou pouco tempo depois se deparar com a morte. A imagem de Macabéa, morta, sangrando em estado degradante, resume em si, de certa forma, as alegrias, tristezas e surpresas que tanto a vida, como a morte podem trazer.

Não há neutralização, todos nós temos que nos confrontar em algum momento com o salto “mortal” dado por Macabéa, e Clarice Lispector explora bem essa questão. Ao matar a sua personagem, Rodrigo S. M., que quase morre com ela, também dá o seu salto, e chocado se dá conta de que a morte está à espreita para todos: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!” (LISPECTOR, 1999a, p. 87). Fica a pergunta no ar. Segundo penso, nessa obra, Clarice Lispector mais uma vez explora a dificuldade que o ser humano tem em encontrar respostas, o que, aliás, é uma de suas marcas. Parece que após uma busca angustiante a única alternativa é a queda, para, quem sabe, reerguermos para outras tentativas. De qualquer modo, a ideia do inacabado norteia a obra da escritora, e pode muitas vezes desiludir. Mas será que um final diferente da morte seria a solução para Macabéa? Traria, de alguma forma, a confortável sensação do acabado? Joana, personagem de *Perto do Coração Selvagem*, pergunta à sua professora: “Depois que se é feliz, o que acontece? O que vem depois?” (LISPECTOR, 1963, p. 25). O dilema do depois não tem resposta, seja qual for esse depois.

Lúcia Helena (1997) observa que Clarice Lispector consegue nessa obra um equilíbrio entre a mímeses da representação (que acredita poder representar o

mundo tal qual) e a mímeses da produção (que tenta criar o seu mundo no reino da palavra):

Sem resvalar na redução da complexidade da arte, mas sem também acreditar na torre de marfim da palavra pela palavra (e na concepção da arte como desinteressada da realidade que a cerca), é no limite da confluência entre representação e produção, entre o contexto e o texto, entre o real e a literatura, que Lispector nos oferece, para meditar, sua lição de arte, sua Macabéa (...). (p. 75)

Em *A hora da estrela* não há a neutralização da opressão de classe ou de gênero, nem tampouco a vida humana é vista em termos heroicos. A narrativa de Lispector permite múltiplos olhares, e um entre tantos que se pode lançar sobre essa obra é a teoria de gênero, embora se deva considerar que há um cruzamento entre questões sociais, existenciais e estilísticas na obra da autora. E é justamente esse entrelaçamento que faz com que a decisão por esse caminho não implique negação de outras possibilidades de leitura. Apenas procurou-se pôr em relevo, neste trabalho, uma série de indícios que autorizam uma análise que privilegie a perspectiva de gênero. Nesse sentido, pode-se afirmar que *A hora da estrela* é um romance que expõe feridas, misérias e fracassos sem encobrir os condicionamentos sociais aos quais estamos submetidos, inclusive as desigualdades nas relações de gênero, uma vez que ser mulher ou ser homem significa uma das maneiras de estar no mundo.

### 3.2 “SENHOR DIRETOR”: CONFLITOS ENTRE A FALTA E O EXCESSO

A personagem Maria Emília, do conto “Senhor Diretor”, é professora aposentada, de classe média, mulher de uma geração reprimida e, como repete várias vezes, virgem. Ela se depara com a solidão, que é aprofundada pela condição feminina. Embora a data não fique estabelecida na narrativa, tudo indica que sua ação transcorra no final dos anos 70 do século XX, década de contradições, em que os valores patriarcais estavam em crise e as mulheres se dividiam entre aquilo que as práticas sociais definiam como correto para o “ser mulher” e aquilo que elas percebiam estar mudando. De forma rigorosa, através de uma carta imaginária ao diretor do *Jornal da Tarde*, enquanto caminha pelas ruas da cidade de São Paulo,

Maria Emília vai compondo mentalmente um discurso moralista contra o que vê como perversão da sociedade moderna, que julga em fase de total decadência moral. Ela acaba fazendo associações com o que vê pelas ruas, com pessoas que fazem ou fizeram parte de sua vida e com o seu mundo íntimo, demonstrando em alguns momentos que não está tão convicta assim em relação ao controle que pretende reivindicar. Segundo Paes (1998),

Quando às suas reflexões moralistas, vêm-se misturar suas frustrações de mulher que jamais conheceu homem, o desencontro entre a estreiteza dos princípios sob os quais foi educada e os prazeres amorosos que nunca pôde conhecer dá toda a medida do malogro da sua vida. Aflora assim, não pelo discurso autoral, mas pelo monólogo interior da própria personagem, uma reavaliação de valores éticos em sentido contrário àqueles que supostamente a norteavam, com o que ela alcança definir, ainda que sob o signo da palinódia, a autenticidade do seu eu (p. 74).

### 3.2.1 As aflições de uma personagem regulada pela ideologia patriarcal

Os novos conceitos de sexualidade e a propaganda nos meios de comunicação aparecem insistentemente durante as digressões de Maria Emília, e questões como a cirurgia plástica, a emancipação feminina e a infidelidade no casamento a escandalizam de alguma forma, afinal de contas, passou a sua juventude e fase madura sob forte repressão sexual e exigência moral, e agora na velhice precisa conviver com a liberação e exibição da sexualidade, e com novos rumos no que diz respeito à moralidade. Começa a aparecer, então, a imagem de uma mulher confusa diante do que vê, com um corpo silenciado, recatado e não realizado, já que a moral burguesa conservadora é bastante influente em sua vida. Assim, ao compor mentalmente a carta, discorre sobre si e sobre a sociedade, e os seus questionamentos trazem à narrativa as circunstâncias das mulheres do seu tempo, sem, no entanto, deixar de mencionar a situação das mulheres caladas no passado, e que de alguma forma lhe serviram de espelho, como a sua mãe, por exemplo. A carta imaginária, portanto, é uma estratégia narrativa da autora para fazer a protagonista se revelar.

Assim, através do fluxo de consciência de Maria Emília, moldado por antíteses e paradoxos, Lygia Fagundes Telles exhibe forças morais e emocionais em oposição. Em toda a narrativa, há pontos extremos convivendo. Ao mesmo tempo



em que a protagonista explicita a repressão com que foi criada, revela desejos contidos e mal formulados. Enquanto observa e se recorda de pessoas cheias de juventude e com a sexualidade em pleno desabrochar, ela, uma sexagenária, vive o exílio da juventude, numa oposição entre o excesso e a escassez. Além disso, a manchete que abre o conto e que pode ser vista como o motivo condutor da narração, também contém uma antítese: “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia” (TELLES, 1998, p. 15). É importante assinalar que essa antítese em relação à seca ganha contornos eróticos durante o fluxo de consciência de Maria Emília, que ao desviar o olhar da manchete do jornal para uma revista, depara-se com a foto de um casal com seus corpos molhados e brilhosos. Imediatamente, ela faz uma relação com as imagens cinematográficas das orgias de Sodoma e Gomorra com seus óleos e unguentos, além de lembrar-se, escandalizada, da manteiga lubrificante do filme *Último tango em Paris*.

Percebem-se pontos extremos no próprio comportamento da personagem, contraditório em algumas situações bem concretas, como quando ela não consegue resistir à compra de uma tevê, apesar de achar que o aparelho leva a condutas imorais. Há também outro momento, quando ela, que não gosta de Coca-Cola, acaba comprando a bebida, depois de observar vários anúncios durante um trajeto na estrada, colocando-se também na posição de vítima dos apelos da mídia. Não deixa de ser significativo que ao ser seduzida pelo refrigerante, os seus pensamentos ganham um relevo erotizado, assim como acontece quando vê a foto do casal na revista e, paradoxalmente, a sua posição austera em relação ao sexo convive com uma imaginação liberada:

A ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações deste tipo? (TELLES, 1998 p.18).

A narrativa, que é em terceira pessoa, mas com uma onisciência muito restrita, já que é centrada em Maria Emília e não revela o que os outros pensam dela, desvenda para o/a leitor/a os pensamentos e sentimentos mais íntimos da protagonista. Embora a voz em terceira pessoa esboce o perfil de uma mulher extremamente conservadora, preconceituosa e indignada com o mundo ao seu

redor, através dos monólogos interiores, temos uma mulher meditando sobre a própria história. Com isso, o/a leitor/a parece observar o mundo representado pelos olhos de Maria Emília, que, no entanto, não está narrando, e sim refletindo acontecimentos em sua consciência. Segundo Elza Carrozza (1992), nesse processo de revelação de emoções e pensamentos cristaliza-se “uma visão de mundo subjetiva, interiorizada, dando testemunho de uma vivência ‘autêntica’ porque não elaborada ou ‘manipulada’ pela atuação racional de um narrador que ‘soubesse mais’ que a personagem” (p. 204).

A carta que Maria Emília elabora em seus pensamentos, deveria ter como única função denunciar os desvios de moralidade, segundo seus valores, endossando os princípios de controle sexual. No entanto, a protagonista passa a alternar momentos em que a sua convicção oscila, constituindo-se, dessa forma, num discurso que não se sustenta. Por um lado, a protagonista, que é construída de forma ambígua, muitas vezes não apenas reproduz os discursos dominantes, como também os legitima, mostrando-se muito presa aos estreitos papéis de gênero. Ao perceber que os velhos códigos sexuais e modelos de conduta já não funcionam, Maria Emília demonstra resistência ao desconhecido e ao diferente, podendo ser vista, nesse contexto, como uma figura saudosista que ainda procura de algum modo representar a velha ordem moral e política, reivindicando através da sua indignação uma vida mais sadia e mais pura, em que tudo o que representa perigo de desvios de conduta para a comunidade deva ser exterminado.

Vale considerar que o poeta predileto de Maria Emília é Olavo Bilac, que, conforme lembra Alfredo Bosi (2006), entregou-se, em seus últimos anos, a uma campanha em prol do serviço militar obrigatório, assumindo o papel de poeta cívico da bandeira e das armas nacionais. Além disso, Bosi constata:

Do ponto de vista ideológico, foi o poeta que melhor exprimiu as tendências conservadoras vigentes depois do interregno florianista. À política renovadora que animara alguns fautores da República seguiu-se um ufanismo estático e vazio, amante da tradição pela tradição considerada em si mesma como beleza (BOSI, 2006, p. 228).

O que se vê é que a tradição e o conservadorismo estão muito presentes na vida de Maria Emília, e, de certo modo, assim como o poeta, ela pretende assumir o papel de restauradora de valores tradicionais. Por outro lado, durante o desenvolvimento de suas reflexões e de seus questionamentos, esboça uma

amarga reavaliação dos valores éticos que sempre nortearam a sua própria conduta e, de alguma forma, se dá conta do desperdício que fora sua vida, marcada pelo temor e inquietação. Ao lembrar as suas alunas, ela conclui: “A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo” (TELLES, 1998, p. 23).

Percebe-se, então, que o tom da carta vai mudando. Se no início o mundo exterior - como a sujeira pelas ruas, as roupas mínimas das mulheres, as fotografias sensuais das revistas, a exibição pública de carícias - estava em primeiro plano, com o passar das reflexões da personagem, em que há um resgate do seu passado e de suas vivências mais marcantes, a carta imaginária vai se tornando uma confissão e passa para o plano de experiência da mulher. Evidencia-se, então, um desajuste entre o que ela sente e o que sempre lhe disseram que deveria sentir; entre o que pensa e o que acha que lhe é permitido pensar. É bastante expressivo o fato de Lygia Fagundes Telles ter criado uma personagem professora, profissão considerada feminina na época em que Maria Emília a exercia, pois, como educadora, espera-se que sirva de modelo, que não entre em contradições, que consiga controlar a sua fala, comportamento e atitudes, sempre vigiados pela comunidade social. Além disso, a profissão da protagonista, mesmo que já aposentada, está enredada numa situação paradoxal, pois conforme lembra Louro (2007):

*A fragilidade feminina, constituída pelo discurso religioso, médico, jurídico e educacional é também constituinte de sua proteção e tutela. A professora terá de ser produzida, então, em meio a aparentes paradoxos, já que ela deve ser, ao mesmo tempo, dirigida e dirigente, profissional e mãe espiritual, disciplinada e disciplinadora (p. 454).*

A fala de Maria Emília sai desordenada, as palavras se atropelam e as ideias nem sempre são coerentes, numa demonstração de que há um descompasso em relação ao que lhe é exposto diante dos olhos e o que lhe foi instruído a enxergar, revelando-se uma mulher transtornada e dividida. Assim, em meio a seus devaneios ela observa essa nova ordem social, que opera mudanças nela também. O protesto, que se pretendia distante e racional, torna-se íntimo, fazendo-a rever certos preceitos morais que a levaram a um caminho sem saída, no qual apenas a solidão lhe restou, colocando em xeque a própria subjetividade ao se dar conta dos efeitos perversos de uma educação repressora ancorada no controle sexual.

Além disso, vale destacar que as imagens visuais são bastante influentes no fluxo de consciência da personagem, pois tudo o que ela vê faz com que reflexões confusas se desenvolvam em seu interior. Ao discorrer, por exemplo, sobre a minissaia como sendo uma falta de pudor no vestuário feminino, passa para uma questão estética, as varizes, e volta para questões morais, como a prostituição infantil. Os seus pensamentos parecem recortes de manchetes de jornais e acabam, de certa forma, fornecendo um painel tanto do seu espaço íntimo quanto da vida na cidade com seu forte apelo visual, que se dá através dos comportamentos e das roupas das pessoas observadas e criticadas por Maria Emília, e também através da mídia, como revistas, filmes e televisão que trabalham diretamente com a exposição de corpos erotizados.

Essa comercialização dos corpos é, para a personagem, perturbadora, e ao se deparar com a capa da revista na banca, fica ainda mais indignada diante do “espetáculo” que é obrigada a presenciar. Vê na sexualidade, no fim da clandestinidade do erotismo, na exploração do erótico, na uniformização dos corpos, que precisam manter-se jovens, saudáveis, magros e bronzeados, para poderem ser explorados com mais competência pela mídia, uma ameaça à sociedade e sente que tem a obrigação de se posicionar contra. Assim, o seu olhar crítico se aflige com o erotismo exposto pelo mercado de consumo, cujo apelo ela não consegue ignorar, mas sempre lhe fora ensinado a encobrir:

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados como se tivessem saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? (TELLES, 1998, p. 15).

Em várias passagens, Maria Emília demonstra a sua dificuldade em acompanhar e aceitar as transformações. Especialmente no que diz respeito à sexualidade, a protagonista sinaliza que se encontra muito presa a normas que regulam o comportamento sexual feminino. A erotização exacerbada representada em uma explosão de imagens parece negar tudo que lhe fora ensinado, causando receio e abalando convicções. Ainda que perceba que não há como gerar uma cruzada em favor de sua causa, mostra, em sua luta solitária, indignação. Revela-se receosa em relação aos comportamentos “fora da norma”, à mudança de valores, à perda da unidade familiar. Angustia-se com a visão de uma sociedade em

transformação repentina, o que causa desconforto para quem se acostumou com limites muito bem demarcados:

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? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais (TELLES, 1998 p. 20-21).

A personagem é uma mulher que, na segunda metade do século XX, ainda valoriza, por exemplo, a virgindade feminina como uma virtude e tem certeza de que sexo é um assunto exclusivamente masculino. Desse modo, mostra-se uma crítica severa quando se trata de comportamentos femininos, e nitidamente admite um código de valores diferente aos homens e às mulheres. O fato de a virgindade da mulher ter sido valorizada por tanto tempo, faz com que essa questão ainda deixe marcas importantes no modo de pensar de Maria Emília. Em nenhum momento, por exemplo, ela se refere à virgindade masculina, contudo ressalta a sua própria castidade, como se isso lhe desse um lugar privilegiado na sociedade: “Senhor Diretor: antes e acima de tudo, quero me apresentar, professora aposentada que sou. Paulista. Virgem. Fechou os olhos, virgem, virgem verdadeira. Não é para escrever mas não seria um dado importante?” (TELLES, 1998, p. 26). O controle sexual ao qual sempre foi submetida é revelado nesse trecho, pois se percebe que ela considera relevante esclarecer que é uma mulher virtuosa, fortalecendo o tabu da castidade feminina. Para ela, as mulheres que rompem com essa posição são excluídas (pelo menos simbolicamente) da categoria das mulheres honestas.

Woolf (1985) ajuda a clarear essa concepção de virgindade feminina, que tem raízes históricas, quando, ao discorrer sobre o século XVI, observa: “A castidade tinha então - e tem ainda agora – importância religiosa na vida de uma mulher, e de tal modo enredou-se em nervos e instintos, que libertar-se dela e trazê-la à luz do dia exige coragem das mais raras” (p. 66). Maria Emília entende a virgindade como algo que pudesse mantê-la isolada dos outros, pois, preservando e protegendo seu corpo, espera sustentar a sua suposta superioridade e o seu valor diferencial. Orgulha-se de ser pura e diferente das pessoas que vê circulando pelas ruas: uma mulher de minissaia, uma jovem de tamancos plataforma que ela classifica como prostituta, um velho com perfil de caçador. Considera-se uma “altiva

dama bem distante de toda essa frivolidade – os dois deviam estar pensando quando passou diante deles, pisando com firmeza, emocionada com a própria distinção” (TELLES, 1998 p. 23).

A protagonista foi educada na fórmula controle-repressão, principalmente pela mãe: “Coma com as asas fechadas, mamãe me dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito” (TELLES, 1998 p.20). As asas podem ser consideradas metáforas da liberdade, da independência de pensamento e ação do indivíduo e nesse caso, conseqüentemente, da não-aceitação dos hábitos inflexíveis e da moral rígida da sociedade tradicional. Além disso, sem empregar muitas palavras, Lygia Fagundes Telles mostra a lógica contida por detrás dessa afirmação, e é a própria personagem que “consegue formular a adequação ‘coma/viva’, que corresponderia a controlar-se sempre, não expandir-se demais, e não ‘alimentar’ grandes sonhos ou ilusões” (CARROZZA, 1992, p. 190-191). Portanto, fechar as asas, e “engolir” em silêncio o pensamento dominante, não arriscando sequer uma tentativa de voo, mantendo-se dessa forma enredada e em conformação com padrões de comportamentos ditados, é o que se espera de Maria Emília.

Quanto à educação sexual, a narrativa revela que a mãe a encarava como um problema e fazia uso de meias palavras ao se referir à sexualidade. Essa atitude influencia o comportamento da filha; afinal as pessoas continuam carregando a voz dos pais dentro de si, e nesse processo, regras são incorporadas e passam a fazer parte da subjetividade dos indivíduos. Tudo indica que Maria Emília foi obrigada, desde cedo, a sujeitar-se a uma mentalidade castradora e a uma educação voltada para a renúncia e a não-realização sexual:

(...) Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? (...) Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia *partes* (TELLES, 1998 p.26).

A ligação do sexo à doença também é levada em consideração, ligação esta que persiste, historicamente, há muitos séculos. Portanto, o sexo representa o perigo de duas mortes: a espiritual e a física. Nesse sentido, o papel do médico também tem espaço na orientação das condutas de Maria Emília, que, ao ser levada pela mãe ao consultório ginecológico, se dá conta de todo o constrangimento em

torno de eventuais problemas de saúde relacionados ao sexo. A imagem da “estátua lacrimosa” expõe a visão amarga da mãe sobre a sexualidade e os seus tabus:

Minha filha está com um pouco de corrimento, disse e fez aquela cara infeliz. (...) e olhei para mamãe. Ela era inteira uma estátua lacrimosa, apertando solidária a minha mão. Pronto, pode vestir a calcinha, ordenou a voz entre minhas pernas. Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso (TELLES, 1998 p.27).

Contudo, é importante ressaltar que a mãe de Maria Emília é uma personagem que representa o modelo feminino das mulheres de sua geração. Bassanezi (2007), em seu estudo sobre as mulheres da classe média dos anos 50, lembra que havia todo um código para falar sobre questões sexuais às mulheres, e palavras como sexo, virgindade e educação sexual apareciam muito raramente em veículos de comunicação. Em suas palavras, os manuais instrutivos mais populares e as revistas femininas que tratavam do tema “não falavam em prazer, mesmo para as mulheres casadas, e sim em *realidade a ser enfrentada, missão a ser cumprida – a maternidade, necessidades do casamento, obrigações conjugais*” (p. 620). Assim, a obscuridade de palavras não pronunciadas, a repressão e as ameaças que podiam chegar por meio de subentendidos dificultavam a iniciação sexual das mulheres.

### 3.2.2 A sexualidade em conflito

Baixar a voz para falar de sexo, sentir medo e constrangimento, permitir-se falar somente a alguém autorizado a ouvir, tudo isso faz, segundo Foucault (1977), com que o valor do sexo seja ampliado, e aqueles que têm legitimidade para ouvir as confissões sexuais passam a receber para fazê-lo, confirmando também a vinculação do discurso ao lucro. É o que acontece nas consultas com psiquiatras, psicanalistas, sexólogos e médicos. A maneira de agir da mãe de Maria Emília, que não se permite falar sobre o assunto e precisa levar a filha a uma profissional para “confessar”, de preferência em voz baixa, seus problemas relacionados à sexualidade, reitera esse tipo de comportamento: ser convidada a enunciar a própria sexualidade a alguém capaz de orientar ou até reorientar condutas. Na adolescência de Maria Emília, quem faz esse papel do outro (que escuta) é a médica. Agora, na

velhice, Maria Emília sente necessidade, mais uma vez, de “confessar-se” a alguém legitimado a ouvir. Não no sentido de penitência, ao qual esteve ligada a confissão por muito tempo, mas no sentido de reconstruir pensamentos, desejos e obsessões. Enquanto o cristão confessa ao padre (ou a algum mentor espiritual) seus pecados da “carne”, o sujeito moderno confessa seus desejos ao psicanalista, ao médico ou a outros profissionais aptos a ouvi-lo.

Ainda que o superego da própria personagem faça o papel de autoridade em sua vida pessoal, policiando os seus atos e anseios mais secretos, ela precisa de alguém apto a ouvi-la, como o diretor de jornal, que representa algum poder/conhecimento – levando em consideração a teoria de Foucault (1977), que vê o poder sempre acompanhado de formações de saber. Há ainda outros momentos no conto em que ela apela às autoridades: “Não tem mais polícia nessa terra?”; “(...) como a censura permite?”; “(...) mas onde anda o juizado de menores?” (TELLES, 1998 p. 17), numa clara demonstração da importância atribuída ao sujeito que hierarquicamente teria mais poder de repressão na sociedade. De qualquer modo, para Maria Emília, o diretor tem conhecimento e, além disso, possui o poder da mídia, ou seja, indiretamente ela também estaria se dirigindo aos leitores do jornal. Assim, enquanto ele exerce a função de escutá-la e conduzi-la na reorganização de seus pensamentos, ela pretende simultaneamente atingir também os que leem o jornal. Temos então uma via de mão-dupla: ao mesmo tempo em que ele representa alguém com poder e autorizado a escutar, ela mesma espera desenvolver alguma influência ao ter as suas manifestações defensoras da moralidade publicadas no periódico.

Guardadas as devidas proporções, já que a carta dela é em tom confessional e nem sequer chega a ser redigida, é importante lembrar que manifestações defensoras da moralidade, através de cartas, já eram comuns na primeira metade do século XX no Brasil, principalmente, por exemplo, em função do sucesso que a festa de Carnaval começava a fazer entre mulheres e moças consideradas direitas, ou seja, havia a busca por uma autoridade para se fazer ouvir, na esperança de que, ao mesmo tempo, providências fossem tomadas:

Os mais indignados tomam a iniciativa de escrever para o chefe de polícia Felinto Muller, como o Dr. Olynto de Castro, alegando considerá-lo “um dos poucos revolucionários dignos e de quem o país poderia esperar alguma coisa de sólido e real”. Diz-se horrorizado com a decadência do país, cada



vez mais afundado na corrupção e no sem-vergonhismo. Alude, especificamente, aos bailes de Carnaval, necessitados de uma “reprimenda” severa por parte das autoridades, já que os chefes de família consentiam que seus filhos os freqüentassem. Termina citando um refrão pornográfico, cantado por “certos rapazes tomadores de éter e cocaína e certas moças despudoradas...” (SOIHET, 2003, p. 193-194).

Contudo, durante a produção das reivindicações em pensamento, percebe-se que não é só autoridade e poder de mídia que a personagem busca, pois a carta que pretende escrever ao diretor de jornal é, conforme já mencionamos, um exercício de confissão. Ela tenta encontrar o seu eu, e é como se precisasse da escuta, do olhar e do controle desse outro para o seu autoconhecimento. Seus estados de consciência passam pelo discurso que dirige ao diretor de jornal. Nessa tentativa de se constituir como indivíduo acaba falando dos seus desejos, das imagens que a atormentam, dos seus pensamentos e das suas angústias. Passa a ser dependente desse outro, que por sua vez tem o domínio e controle da situação, tornando-se figura indispensável, até mesmo para absolvê-la caso seja necessário. Portanto, o diretor de jornal, embora seja uma figura hipotética, existe no pensamento da personagem, produz efeitos e acaba fazendo o papel daquele que controla, conduz e ouve seus segredos e opiniões, sobretudo sobre a sexualidade. O título do conto, “Senhor Diretor”, não deixa de ironizar o lugar exercido pelo homem. Maria Emília, mulher, dirige-se de forma bastante respeitosa a seu interlocutor, ou seja, essa pessoa apta a ouvir, que poderia orientar e reorganizar as reflexões da personagem, além de eventualmente absolvê-la, é do sexo masculino.

Vale ressaltar que ela vê o sexo como um grande segredo, que é o objeto preferencial do discurso confessional: “O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1977, p. 36). Em outras palavras, é justamente o tom confessional (durante a produção da carta em pensamento) que acaba por valorizar o sexo como algo que não pode ser revelado. Nesse pensamento, surgem desejos e imaginações voluptuosas. Já vimos no primeiro capítulo que, de acordo com Foucault (1977), nem sempre conseguimos perceber e expor com precisão o desejo, que atinge o ser humano sob as mais secretas formas. O desejo negado e não formulado com plena consciência se revela na personagem Maria Emília quando, por exemplo, se depara com um anúncio de refrigerante e consegue visualizar um fálus em ereção no lugar da garrafa de Coca-

Cola. O desejo é negado e contido pelo seu corpo, mas a sua mente ocupa-se insistentemente desse assunto.

No discurso, Maria Emília contesta o desejo, porém o seu olhar é constantemente atraído por imagens que sugerem sensualidade, como as expostas na revista, no cartaz do cinema, no filme, e, segundo a protagonista, até no refrigerante. Em alguns momentos, ela demonstra, inclusive, que tem certa fascinação pelo comportamento sexual desviante. Ao mesmo tempo que seu discurso é moralista e puritano, ela não deixa de mencionar situações que se desviam dos padrões aceitos, em que nem a violência escapa. A protagonista chega a ousar em seus pensamentos, revelando até mesmo uma atração pela perversidade:

Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de Coca-Cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando, Mas por que fez isso, monstro?!, o delegado perguntou e ele respondeu chorando aos gritos que também não sabia, não sabia, só se lembrava que uma vez leu numa revista que em Hollywood, numa festa que durou três dias, um artista enfiou uma garrafa de champanhe na namorada quando também não conseguiu fazer naturalmente. Mas me lembrei disso por lembrar, idéias extravagantes (TELLES, 1998 p. 19).

Entretanto, ainda que haja passagens em que a protagonista se deixe levar por pensamentos depravados, ela costuma dar um tom moralizante a seus discursos sobre sexo, relacionando a sexualidade com algo “sujo” e errado com frequência. Podemos destacar a cena em que ela observa um pedaço de papel higiênico voando pela rua até se enrolar no tornozelo de um homem que está atirando cascas de tangerina pelo chão, o que faz com que Maria Emília pense na sujeira da cidade. Essa preocupação com a sujeira, no entanto, não é apenas um problema relacionado à educação ambiental, é também a constatação, que a aflige, do lixo produzido pela indústria cultural, e de como este penetra na intimidade das pessoas, desvirtuando o que ela considera apropriado em termos de conduta moral: “Não, a carta não seria sobre o lixo, nada de misturar os assuntos, a sujeira interna, Senhor Diretor, essa é pior do que o lixo atômico porque não se lava com uma simples escova” (TELLES, 1998, p. 24). Portanto, há a necessidade de manter-se atenta e vigilante, para não ser corrompida pela mídia. Ao explicar os motivos que a levaram

a comprar um aparelho de televisão, ela afirma: “Mas sou sozinha e, às vezes, a perigosa solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (...)” (TELLES, 1998, p. 16).

De alguma forma, Maria Emília argumenta que o ser humano poderia manter-se longe do sexo “sujo” e pecaminoso se não houvesse, já desde a infância, tanta incitação a esse respeito, pois entende a televisão como um meio de comunicação que influencia demasiadamente a sociedade, deturpando os bons costumes e desestruturando as famílias:

O pé na rua? A coisa já invadiu as intimidades dos nossos lares, não tenho filhos, é lógico, mas se tivesse estaria agora desesperada, essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, e esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças, e o filme que fizeram com a manteiga! (TELLES, 1998 p.16).

A protagonista reproduz um pensamento comum durante a formação da burguesia, que via na criança elemento-chave para o crescimento da sociedade, concentrada na família, portanto era primordial construir socialmente o indivíduo já a partir da infância. Foucault aborda esse assunto em seu livro *A história da sexualidade I*, no qual tece considerações sobre os colégios do século XVIII. Ele diz que todas as precauções tomadas, desde a arquitetura (disposição de mesas, salas, dormitórios, banheiros) até o jogo de punições e regulamentos, são articuladas sobre a constatação de que não há como fugir da sexualidade. De forma precoce, ativa e permanente, ela faz parte do ser humano e é impossível apagá-la.

A própria Maria Emília, quando se recorda da meninada, dos tempos em que ainda dava aulas, reconhece que apesar da tentativa de exercer controle sobre as alunas, e de toda vigilância e desconfiança, a sexualidade desabrocha, de uma forma ou de outra. E quando menciona que não pretende realmente escrever sobre a sua conduta repreensiva com as meninas, está de certo modo colocando em dúvida as suas atitudes, ou seja, não se sente mais tão segura em expor princípios que eram fundamentais para ela naquela época, mas que agora não parecem mais fazer tanto sentido:

Com duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas, *não vou escrever esse pedaço*, mas me lembro bem do começo dessas rugas, (...). Então olhava com essa cara e elas iam sossegando, durante alguns minutos ficavam com medo. Para recomeçar em seguida na

maior algazarra, os peitinhos empurrando o avental, excitadas, úmidas, explodiam principalmente no verão (TELLES, 1998, p. 22, *grifo meu*).

O mais dolorido para ela é constatar que as pessoas ao seu redor, íntimas ou não, vivem a enchente, a cheia. “E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio” (TELLES, 1998 p. 26). O fato é que, conforme analisa Bozon (2004), a sexualidade assumiu um peso considerável, tornou-se fundamental para a construção do sujeito e faz parte da esfera da intimidade e da afetividade. Maria Emília começa a se perguntar se a sexualidade não teria um papel importante na experiência pessoal de si mesma. Ela, que costuma clamar pelo sagrado toda vez que se confronta com algo considerado profano, “... a loura emergia do fundo na direção do homem, meus Céus, também aqui?!” (TELLES, 1998, p. 25), acaba questionando até mesmo os preceitos religiosos que sempre fundamentaram seu comportamento: “É a vontade de Deus, mamãe costumava dizer e eu fiquei repetindo, é a vontade de Deus, mas seria mesmo? Que sei eu dessa Vontade?” (TELLES, 1998, p. 28). Vale observar que, se por um lado há a intenção de contrapor o sagrado ao profano, há, entretanto, momentos em que a sexualidade passa a adquirir um significado bíblico: “Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos” (TELLES, 1998, p. 26).

No entanto, Maria Emília sente grandes dificuldades em se desvencilhar do controle e regulamentação em torno da vida sexual, pois carrega ideias que foram solidificadas por muito tempo, como a de que a fidelidade é elemento essencial para manter a família em segurança. Percebe-se isso quando ela está assistindo a um filme em que vê uma cena de traição. Isso faz com que se recorde de um momento do passado em que sua amiga Mariana lhe confessou ter sido infiel ao marido. Ora, para Maria Emília toda relação sexual deveria ter como moldura a relação afetiva e, principalmente, conjugal. Desse modo, de acordo com a sua visão, Mariana havia adotado um comportamento promíscuo, já que não se enquadrava mais no modelo de sexo monogâmico e com vistas à reprodução. Maria Emília não ousa aceitar outro comportamento além daquele que, de acordo com a sua concepção, possa ser externado publicamente, ou seja, além daquele que se encaixe nos valores da

sociedade burguesa tradicional, menosprezando qualquer conduta sexual que precise manter-se na clandestinidade, negando e recusando, dessa maneira, outras formas de sexualidade.

É importante salientar que mesmo levando-se em consideração que a infidelidade, na cristandade medieval, não era permitida nem para os homens nem para as mulheres, o julgamento sempre foi muito mais rigoroso em relação às mulheres. O fato é que sempre foi mais fácil aceitar transgressões masculinas do que femininas e, para a protagonista, isso não é diferente, pois internalizou fortemente essa concepção. Uma mulher honesta deveria contentar-se em criar os seus filhos e dedicar-se ao casamento, mantendo-se virtuosa. Assim, a personagem não consegue aceitar a infidelidade feminina e acaba condenando com rigor sua amiga:

(...) era mais uma história de traição. Soubera de tantas, a começar por Mariana quando veio lhe pedir chorando que não ficasse brava, que não a condenasse, não briga comigo, Mimi, mas estou apaixonada pelo Afonso! Que Afonso, Mariana? Só conheço um, o amigo de seu marido, não é o amigo de seu marido? E os olhos de Mariana se abrindo feito duas torneiras: Amigo íntimo. Foi implacável, brigou, você é uma louca, Mariana, uma louca varrida, por que não escolheu ao menos um homem de fora, um estranho? (...) Não me condene, pediu tanto. Condenei-a, sim, e com que rigor (TELLES, 1998 p. 27-28).

Porém, Maria Emília reconhece, cheia de tristeza, que na verdade sempre tivera vontade de ter vivenciado a mesma liberdade experimentada pela amiga: “Eu tinha inveja de sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão (...)” (TELLES, 1998, p. 28). Vale observar que, como o comportamento da amiga não podia ser externado em público, a sua “transgressão” precisava ficar nos bastidores, na esfera íntima e secreta. No entanto, mesmo assim, Mariana não abriu mão de vivenciar tal experiência cheia de acontecimentos e imprevistos e, ao contrário da protagonista, arriscou trilhar um caminho que a princípio não fora definido para as mulheres. Ao relembrar uma conversa que teve com a amiga, Maria Emília diz que quando comentou que ela, Mariana, havia pintado e bordado durante toda a sua vida, Mariana “riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade” (TELLES, 1998, p. 28). De certo modo, somente agora, com mais de sessenta anos de idade, ela percebe que “o que lhe restou foi uma ‘idéia’ da experiência vivida por outras mulheres” (CARROZZA, 1992, p. 190). A personagem

apenas viveu a sua sexualidade através dos outros: da amiga, da sensualidade captada nas revistas, no filme, nas pessoas pelas ruas e nas alunas.

Todo esse discurso da burguesia: a valorização do sexo como “o segredo”, a preocupação com a moralidade cristã, a medicina que cuida do sexo para perpetuar a vida faz com que a personagem se negue uma possibilidade de obter prazeres em sua vida. Ela aceita essa condição e lhe parece inevitável que esse caminho não ofereça volta, pois não há como retomar a sua juventude, a alegria úmida:

Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia no Nordeste, volta a chuva (TELLES, 1998 p. 27).

### 3.2.3 Uma mulher sexagenária

Para Maria Emília, além da amarga sensação de estar vivendo na seca, ainda há o fator idade. “Velha” e virgem, não consegue mais se enquadrar na essência atribuída às mulheres: procriação-sedução, já que, para as mulheres, a menopausa é um rito de passagem, “mas uma passagem para o reino das sombras, pois ao perder a fecundidade, base da feminilidade, o corpo-em-mulher torna-se ‘inútil’; a sexualidade sofre um deslocamento, entre liberação, culpabilidade, rejeição” (SWAIN, 2006, p. 267). A ideologia patriarcal faz da maternidade uma carreira e um destino. Velhas, as mulheres podem se realizar sendo avós. Sendo assim, além de estar num “não-lugar” na sociedade como um todo, Maria Emília está num “não-lugar” na própria velhice. Não basta ter sido jovem e bela, é preciso ser, ou pelo menos ter sido, fértil.

Desse modo, a protagonista, que é uma mulher sexagenária, além de ter a sua identidade articulada pelo gênero, também a tem articulada pela idade. Ela percebe a dolorosa decadência do seu corpo e a sua irreversível inutilidade. Não consegue escapar dessa definição do sujeito através da hierarquização, da categorização - em juventude ou velhice – que acaba definindo os lugares nas relações humanas. Sente-se deslocada, como se não fizesse parte do seu tempo e do seu espaço: não seduziu, não procriou, envelheceu. O fato de não ter casado, de não ter seguido o caminho esperado para as mulheres, gerando filhos que seriam o

alicerce da sociedade, representa, de alguma forma, um fracasso social para a personagem. Fica claro que para ela isso significa fonte de constrangimento: “Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que *declinar* meu estado civil?” (TELLES, 1998, p. 16, *grifo meu*). É a amarga lucidez da marginalização, já que não conseguiu cumprir seu “destino de mulher”. Ao discorrer sobre os anos 1950, período em que Maria Emília teria, teoricamente, idade para casar e gerar filhos, Bassanezi (2007) aponta:

O grande medo da maioria das moças era ficar solteira. O problema não era apenas a solidão, às mulheres *de família* não era permitido amenizá-la com aventuras amorosas ocasionais, teriam de se preocupar também com seu sustento já que, sem marido, iriam se tornar um peso à família e sofreriam com o estigma de não terem cumprido com o destino feminino (p. 619).

Maria Emília, cujos anseios e desejos sempre foram reprimidos, já que a solteirice não lhe permitia aventurar-se no terreno amoroso e sexual, fica muito atenta às cenas que presencia dentro do cinema, onde se depara com o fim da clandestinidade do erotismo: jovens liberados externando de forma explícita demais as suas carícias. “E se o normal for o *sexo contente da moça* suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito?” (TELLES, 1998, p. 26, *grifo meu*). Observa-se que o referente usado, pela personagem, como modelo é a juventude, é a moça observada no cinema que tem o direito de vivenciar um “sexo contente”. Afinal, a juventude é o que já se foi tempos atrás, é uma imagem do passado, mas que ainda existe na memória, remetendo, desse modo, àquilo que se gostaria de ser, não só no passado, mas sempre: ser aceita, valorizada, sedutora, desejada.

A protagonista se depara com corpos jovens e belos exibidos nos mais diversos lugares, como a capa da revista, o cartaz do cinema e o próprio filme. Nota-se que a mídia se junta à escola, família, religião, medicina para informar e formar sujeitos sociais, construindo inclusive os seus corpos. É importante ressaltar que principalmente a partir do século XX, a boa aparência “pressupõe beleza, juventude e saúde. Uma nova culpabilidade assola aqueles que não se enquadram nos modelos normativos ‘oferecidos’ pela publicidade, moda, indústria de cosméticos, etc.” (CABEDA, 2004, p. 149-150).

A própria personagem, que critica as mulheres de sua idade por se

submeterem a cirurgias estéticas, está enredada nessa questão e se preocupa com o envelhecimento, numa demonstração de que também é afetada pela pressão exercida socialmente para a manutenção da juventude. É significativa a cena em que ela procura de alguma forma esconder o que poderia denunciar a sua idade: “Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que - era voz corrente – foram sempre o que tive de mais bonito. (...) Ainda bem que estão enluvadas” (TELLES, 1998, p. 17). As mãos de Maria Emília, marcadas pela passagem do tempo, precisam estar enluvadas, tanto para disfarçar a velhice, quanto para não se tornarem um lembrete em relação a tudo que ela deixou de fazer enquanto o tempo passava. Somente no cinema é que ela se permite tirar as luvas, pois dentro da sala escura, sem estar sendo observada, pode relaxar e não se preocupar com suas crenças enraizadas, não se preocupar com o olhar externo que muitas vezes impõe a velhice ao sujeito, que cobra a descendência, que exige determinados comportamentos de uma mulher.

Vale lembrar que esse é o dia de seu aniversário e que ela se recusa a ficar com seus sobrinhos, preferindo sair sozinha pela rua, livrar-se de qualquer olhar externo. De alguma forma rejeita, ao menos nesse dia, o papel de velha solteirona, cuja função social seria a de tia cercada de sobrinhos: “(...) agradeço muito, meus queridos, mas hoje já tenho um compromisso com um grupo de amigas, vão me oferecer um chá, vocês não se importam se marcarmos para um outro dia?” (TELLES, 1998, p.24). A questão é: por que a escolha do cinema se a tarde está com um “céu azul pálido”, “puro”? E a confeitaria, será que tinha alguma por ali? Não vai à procura desta, e sim do cinema. Lugar fechado e escuro, onde as pessoas não se importam se você é mãe, velha ou jovem, onde vivem emoções e sensações diversas, onde não precisam se conter e podem rir ou chorar. Parece que Maria Emília sente necessidade de colocar para fora essas emoções. Dentro do cinema consegue refletir sobre a sua vida. Excita-se, chora, comove-se. Abrir mão do seguro aconchego familiar e sair às ruas é, então, uma escolha que denota uma tentativa de se conectar às transformações do mundo, diluindo o pessoal em algo mais coletivo.



### 3.2.4 A flor na lapela do casaco: ousadia e recolhimento

Ela, que se diz uma sóbria e distinta senhora, permite-se no dia de seu aniversário uma ousadia: prender uma camélia na lapela do casaco. Estaria esboçando, com isso, uma tentativa de fazer parte da “enchente”? Simbolicamente, a camélia poderia estar indicando que existe alguma volúpia dentro de si. Um dado expressivo sobre essa flor é que a mesma serviu de símbolo do movimento abolicionista no Brasil no final do século XIX. Em entrevista concedida à *Revista Paradoxo*, o pesquisador Eduardo Silva<sup>11</sup> observa que proteger escravos fugidos era contra as leis, passível de multa e até cadeia, portanto “a camélia era o símbolo de um movimento subterrâneo, *underground*, subversivo mesmo”. Ainda segundo o pesquisador, essa flor atingiu importante força simbólica que, de romântica e inocente, passou a ser representante da “luta pela liberdade imediata e incondicional”. Assim, Maria Emília estaria demonstrando de forma metafórica o seu desejo de liberdade.

Por outro lado, essa flor também remete ao próprio comedimento da personagem, uma vez que a camélia “é uma flor, geralmente grande, da família das teáceas, que podem ser hermafroditas e solitárias e seus frutos capsulares são indeiscentes” (HOUAISS, 2001, p. 585). Entende-se por indeiscente, o “que não se abre ao atingir a maturidade” (FERREIRA, 1999, p. 1099). Também é significativo que “quando tocadas, as pétalas da camélia cobrem-se de manchas amarronzadas que comprometem o visual”<sup>12</sup>. Ora, tal construção indica, mais uma vez, a contradição e a ambiguidade da personagem educada de forma repressiva e que agora se encontra rodeada por novos conceitos. Ao mesmo tempo em que ela intui que precisa libertar-se das amarras às quais se sujeitou, ela não se abre e tem receio de “manchar” as verdades que sempre foram base da sua conduta. Então, a flor é ao mesmo tempo ousadia e recolhimento, encerrando em si opostos, como a própria personagem.

Ao final da projeção do filme, Maria Emília está suada, ofegante e desalinhada. Parece que o escuro do cinema, ou seja, o fato de se encontrar longe da claridade onde os olhares críticos da sociedade monitoram as ações dos

---

<sup>11</sup> Autor do livro *As Camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura*.

<sup>12</sup> Ver mais em <<http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/camelia.html>>.

indivíduos, possibilitou que ela esboçasse uma tentativa de se abrir ao desejo. Ao mudar de um espaço aberto e claro como a rua para um fechado e escuro, ela muda também, aos poucos, seu comportamento, e questiona o que seria certo ou errado. Utiliza a sala de cinema para buscar a mais profunda reflexão, e parece demonstrar alguma flexibilidade em relação a posições que pareciam firmemente ancoradas e inabaláveis, pois, ao expressar a sua indignação diante da liberação sexual, Maria Emília também acaba se dando conta de que os bloqueios de sua sexualidade são consequências de diversos mecanismos. O desabotoar da blusa seria uma tentativa de, simbolicamente, livrar-se desses mecanismos que limitaram e bloquearam a sua conduta:

Entrou emocionada no aconchego da sala escura. Pouca gente. Descansou a bolsa no colo, abriu o botão da gola da blusa e colocou os óculos (...). Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, decomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? (TELLES, 1998, p. 25 – 26).

No entanto, ela ainda se assusta com a atmosfera de sensualidade e sexualidade, o que faz com que recue. Há algumas descrições bem significativas que permitem tal leitura. Durante a projeção do filme, por exemplo, quando um homem senta-se ao seu lado, Maria Emília tem a impressão do assento da poltrona estar viscoso, com sêmen, e ela volta a colocar as luvas brancas, que tinha tirado, fechando rapidamente as pernas. As luvas brancas podem indicar a tentativa de permanecer na pureza, evidenciando que a personagem tem consciência de que, de algum modo, tocou em um mundo estranho ao dela até aquele momento, deixando-se levar pelos apelos com os quais se deparou e dos quais não conseguiu se desviar, não só dentro do cinema, mas durante todo o dia: “Assim no escuro as luvas pareciam tão brancas como se nunca tivessem tocado em nada” (TELLES, 1998, p. 28). As luvas, metaforicamente, estariam protegendo a personagem da vida, mantendo o seu corpo intocável.

Além disso, o pressentimento da chegada do final do filme e a perspectiva de precisar voltar à rua, local claro e aberto, que gera insegurança, fazem com que Maria Emília se alinhe rapidamente e também guarde a flor no fundo da bolsa, o que sinaliza que ela não está preparada para ousadias e mudanças. Mesmo que tenha experimentado sensações diferentes, ainda sente a necessidade de escondê-las do

olhar dos outros, guardando-as somente para si. O seu possível grito de liberdade fica recolhido: “Apalpou depressa a lapela do casaco, desprende a camélia e guardou-a no fundo da bolsa. A lágrima contornou-lhe a boca, limpou a boca, como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta?” (TELLES, 1998 p. 28-29). Ora, a flor precisa de água e umidade, é feita para ser vista e admirada. Maria Emília, contudo, acostumou-se a viver na “seca”, sem visibilidade, portanto não se sente capaz de lidar com tal transformação em sua vida. No decorrer da narrativa, ela se vê obrigada a deparar-se com tudo o que sempre lhe fora proibido, e se por um lado procura desviar-se disso, por outro se sente seduzida e atraída, no entanto, a necessidade de dissimulação e controle dos afetos e das manifestações do corpo acaba prevalecendo.

### 3.2.5 Entre a seca e a enchente

A manchete no início do conto, “Seca no Nordeste. Na Amazônia cheia” (TELLES, 1998 p.15), simboliza de forma instigante esse questionamento sobre a escassez e o excesso que é travado no interior de Maria Emília, e a seca representa a sua angústia, os sacrifícios que fez em nome de uma suposta moralidade. É uma luta entre desejar aquilo que é novo e o desejo de sufocar essa vontade súbita de fazer parte deste mundo que se abre aos seus olhos. Vive um conflito entre o que seria normal e o que seria anormal, pois se o “normal é ao mesmo tempo a extensão e a exibição da norma” (PORTOCARRERO, 2006, p. 292), o questionamento é justamente sobre qual é a norma: o que se vê por aí, ou os valores tão calcados dentro dela? Afinal, “a regra só começa a ser regra ao constituir-se como regra e como tendo uma função de correção que surge da própria infração. A infração lhe é imanente” (PORTOCARRERO, 2006, p. 293).

Maria Emília se angustia ao intuir que a infração, possivelmente, só esteja dentro de sua cabeça. Não consegue definir a sua referência, nota-se, por exemplo, que a personagem vivencia alguns momentos em que a liberação da mulher é clara, como no encontro que ela relata ter tido com as feministas, onde se defronta com manifestações de situações que sempre lhe foi ensinado evitar. Conceitos novos podem introduzir, mesmo que por algum tempo, a desordem do pensamento, e a

personagem experienta, nesse momento, tal condição. Suas certezas são desarrumadas, com isso acaba expondo preconceitos, medos e desejos. Observando as mulheres do grupo feminista, ela deixa escapar avaliações confusas de quem procura entender os novos paradigmas acerca da condição feminina que estão se estabelecendo, e vai tateando entre o concordar ou discordar. Questiona a defesa que uma prostituta faz de sua profissão e sente-se embaraçada pela presença de homens no local, principalmente quando uma advogada fala sobre a condição da mulher abordando a prática da incisão do clitóris em algumas culturas para evitar o prazer sexual feminino. No entanto, apesar de sentir-se exposta, Maria Emília concorda que tal costume seja uma crueldade injustificável. A sua postura austera e conservadora torna-se mais maleável no decorrer das discussões, e mesmo assustada e desorientada, consegue formular alguns questionamentos bastante relevantes no que diz respeito às mulheres. Assim, apesar da resistência, no final do discurso da advogada, vê-se aplaudindo com muito entusiasmo, como se fizesse parte daquele grupo e estivesse reivindicando da mesma forma que as integrantes feministas:

Os crimes contra a mulher, agora lembro, era esse o tema da mesa-redonda. Eu acuso, eu acuso! – repetia uma moça de bata rendada, grávida e defendendo o direito de abortar, tinha sido estuprada em plena rua e agora atacava até o Papa, Deus que me perdoe a heresia mas em casos assim extremos quem sabe seria mesmo aconselhável alguma medida que interrompesse a gestação? (...) Fiquei deprimida, pensando na mamãe que não fez a tal incisão, mas que nunca sentiu o menor prazer. E teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado (TELLES, 1998, 21-22).

Ela está o tempo todo lutando contra seu desejo interior, sem conseguir se libertar dos preceitos morais que lhe foram ensinados e isso a torna seca por dentro, impedindo-a de acompanhar a cheia do mundo atual, pelo qual se sente ameaçada. Esse mundo, que se apresenta fragmentado, é revelado através de frases e palavras igualmente fragmentadas. Parece que a personagem já começa a vivenciar um conflito que fica bastante acentuado no final do século XX: a desintegração dos referenciais humanos, que é comentada por Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos

sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (2006, p. 9).

Além disso, muitas vezes a evolução do mundo não consegue preencher alguns vazios que invadem a alma humana. O ser humano parece estar cada vez mais preso a suas carências e aos seus silêncios. É carregado pelos excessos de informações, de estímulos e não se dá conta de que no meio dessa enchente/cheia pode encontrar a solidão. É a comparação que Maria Emília faz quando diz que não teve ninguém, mas Mariana, sua amiga, teve três maridos, fora os amantes. “Desespero na escassez. Desespero no excesso” (TELLES, 1998 p. 19). A personagem vive um conflito entre os papéis socialmente dados até então e a tentativa de ultrapassar uma fronteira desconhecida para ela. Seus valores quanto à sexualidade continuam sendo estruturados por binarismos, em constante tensão, no entanto suas certezas são desestabilizadas, antigos modelos comportamentais já não são mais tão fixos como outrora. A protagonista constata o desperdício que fora sua vida e a enormidade de sua solidão, contudo, não se sente mais capaz de reverter o quadro, demonstrando assim toda a sua impotência diante da situação.

O discurso construído a respeito da sexualidade feminina e o prolongamento de representações antigas se impõem de forma evidente sobre ela, que demonstra dificuldade em avaliar suas supostas prerrogativas e calcular o preço da conformidade a papéis socialmente destinados. Contudo, na impotência da personagem, há uma ponta de lucidez, na verdade, uma amarga lucidez, pois “estar deslocado, não pertencer a lugar algum pode ser uma experiência desconfortável e perturbadora; mas é, sem dúvida, um mal necessário à nossa realização pessoal” (XAVIER, 2007, p. 174). Ao contrapor a sua vida cheia de recatos à vida mais liberal que lhe é escancarada, a personagem sente-se angustiada e ressentida, com uma ponta de tristeza e frustração pelo que poderia ter sido e não foi por medo ou por apatia. Assim, mesmo que de forma introspectiva, ela se depara com o horror de ter um corpo negado, de ser um fracasso existencial, uma sombra silenciosa, tendo como espaço a invisibilidade, embora a narrativa termine sem um vislumbre do que ela fará depois dessa experiência.

A ambiguidade perpassa todos os acontecimentos do conto, assim, os dois pontos com que termina a narrativa deixam no ar a dúvida e a sensação de que o campo das relações sociais é um espaço aberto e sujeito a mudanças, portanto,

instável e passível de novas interpretações. Em “Senhor Diretor”, Lygia Fagundes Telles não poupa os leitores da “suspensão do pensamento, fazendo o texto terminar com dois pontos. Jamais conheceremos o teor da carta escrita pela protagonista, mas teremos sempre renovadas suposições” (RÉGIS, 1998, p. 89). Não se pode afirmar que alguma transformação efetivou-se na vida da personagem, mas a sua experiência no processo de planejamento da carta traz uma consciência renovada, permitindo-lhe ver a realidade da vida com outros olhos.

Ao construir estrategicamente imagens de uma mulher projetada pelo modelo social do patriarcalismo, o conto “Senhor Diretor” coloca o leitor numa posição apta a questionar o modo como o senso-comum determina as significações para o “ser mulher”. E é justamente pelas palavras de uma mulher fortemente reprimida e em conflito entre o que ela deseja e o que se permite querer, entre acomodar-se ao modelo tradicional e pôr em suspensão o que sempre aceitara resignadamente, que o conto abre caminho para uma reflexão sobre a construção das relações de gênero.

## CONCLUSÃO

O conceito de gênero diz respeito à construção e organização social da diferença sexual, ou seja, à produção do feminino e do masculino. É importante reconhecer que o significado de ser homem e ser mulher varia histórica e culturalmente, e o sexo biológico é revestido de valores e atributos oferecidos socialmente. É com a categoria gênero que se busca entender a construção e a organização social e cultural da diferença sexual, ou seja, não é a realidade biológica primeira que ela reflete, pois se situa num campo relacional. Ana Colling (2004) alerta: “São as sociedades, as civilizações, que conferem significado à diferença. Portanto, não há verdade na diferença entre os sexos, mas um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la” (p. 17).

Podemos afirmar que muitas crenças sobre a essência e função das mulheres na sociedade acabam sendo exploradas pela literatura, e nesta pesquisa, procurou-se analisar como essas relações se constituem. Assim, este trabalho foi norteado por um objetivo principal: examinar por meio de que formas os discursos hegemônicos e as relações sociais de gênero penetram e controlam as mais sutis e individuais das condutas e quais os efeitos produzidos no comportamento das personagens da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e do conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles.

A obra de Clarice Lispector, de modo geral, estrutura-se em torno das relações de gênero que trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, inaugurando uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina. Lygia Fagundes Telles é uma escritora que não perde de vista as mudanças sociais, culturais e políticas do seu tempo, captando, registrando e representando o drama da construção social da mulher. Em vários textos, a escritora mostra a angústia da mulher dividida entre as tarefas que lhe são impostas pela sociedade e a sua necessidade de autodeterminação.

Em “Senhor Diretor”, Lygia Fagundes Telles expõe os efeitos perversos de uma sexualidade reprimida na mulher, e se não há exatamente uma inversão de valores na suposta carta planejada pela personagem Maria Emília, há o questionamento desses valores. Viu-se que a estratégia discursiva utilizada pela escritora explora o monólogo interior, trabalhando com a ambiguidade, pois ao

mesmo tempo em que se constrói na carta um discurso moralista, há um movimento contrário, de desconstrução dos rigores morais, ou seja, a personagem diz e em seguida apaga o que foi dito. O texto discute as razões para determinado comportamento de mulheres, principalmente no que diz respeito ao comportamento sexual, trabalhando com os efeitos da repressão sofrida por estas ao longo dos anos.

Maria Emília sempre sentiu necessidade de se conformar com os papéis sociais destinados às mulheres, e a rapidez das transformações que percebe ao seu redor a assusta. A protagonista parece ter sido fabricada pelo sistema patriarcal, ela é recatada e obediente, evidenciando estruturas sociais fixamente marcadas. No entanto, as incertezas, medos e desejos que ganham espaço em seus pensamentos revelam uma personagem que não é de forma alguma simplista, ou seja, não pode simplesmente ser definida como rebelde ou como conformista. Observou-se na trajetória da personagem que o passado, as coisas antigas espreitam o presente; e a realidade de hoje é diretamente influenciada pelo que já passou, num transitar entre presente e passado, evidenciando o seu dilema à procura de um caminho.

Em *A hora da estrela*, atentou-se para o fato da personagem Macabéa ser definida pela negatividade e pela ausência, constituindo-se em uma existência nula. Por ser formada pela falta e pela carência, é mais suscetível à disciplina. Macabéa não reage, não grita e não luta, sendo que essa função fica por conta de Rodrigo S. M., narrador masculino que faz da moça a sua criatura. Em outras palavras, ela existe como projeção do narrador e em função dele. Macabéa é dita e ditada por um raciocínio hegemônico, que a joga na marginalidade, tanto quanto ao gênero quanto à classe social.

Vale destacar que, hoje, a crítica feminista procura não se limitar apenas à opressão sofrida pelas mulheres brancas e de classe média; há também a preocupação em discutir a situação das negras, migrantes, pobres, deslocando-se, conforme aponta Lauretis (1994), a posição discursiva sexual para a posição da vida social em geral. Com Macabéa, parece-me que Clarice Lispector antecipa, de certo modo, essa questão discutida por Lauretis (1994): a compreensão de que não é apenas a diferença sexual que constitui o sujeito no gênero, mas também a de raça e classe.

Nesse sentido, levou-se em consideração na análise das personagens a



classe social à qual pertencem. Macabéa é somente mais uma nordestina pobre, sem expressividade, a aventurar-se numa cidade grande; Maria Emília é uma mulher instruída, de classe média. Porém elas se aproximam em alguns aspectos: ambas estão em busca de respostas, ainda que para Maria Emília os questionamentos sejam muito mais claros. Macabéa, por sua vez, mal se dá conta de sua situação enquanto mulher. No entanto, embora o vazio, com que é caracterizada, limite as suas possibilidades, ela demonstra, em alguns momentos, sensibilidade, e procura entender o mundo a sua volta. De qualquer maneira, ambas funcionam como um signo portador de valores e modos de conduta atribuídos ao sexo feminino em sua época. Macabéa, miserável tanto em termos de subjetividade quanto em termos sociais, encarna grande parte das mulheres no Brasil. Maria Emília, vivendo o seu conflito entre princípios e valores que sempre nortearam a sua conduta, e os novos valores emergindo na sociedade, também não deixa de encarnar situações vividas por mulheres brasileiras.

Assim, esta pesquisa não deixou de observar que a mulher é na verdade várias mulheres, com diferentes valores culturais, perfis ideológicos e psicológicos. Enquanto que no conto “Senhor Diretor” temos uma personagem que reflete sobre a nova ordem social, em que mulheres atingiram a capacidade de viver fora do casamento, e podem, inclusive, abrir mão da atividade de reprodução e ter acesso à mesma educação dos homens, criando espaços unicamente de mulheres, como o grupo feminista que a própria personagem chega a frequentar, em *A hora da estrela* temos uma protagonista que ainda não atingiu nem ao menos condições ligadas à própria subsistência.

Sob esse aspecto, as preocupações não são as mesmas. Maria Emília caminha entre antigos e novos valores, e em seus pensamentos, que são um verdadeiro mosaico, ela tenta de alguma forma organizar, juntar os pedaços de uma sociedade que não se mostra mais tão firmemente ancorada em conceitos nos quais ela sempre acreditou, evidenciando um agudo mal-estar social. No caso de Macabéa, vimos que os questionamentos partem do narrador Rodrigo S. M., sendo que ela, sem expressão, é narrada pelos outros.

De qualquer modo, os textos abordam questionamentos de seu tempo, pois a literatura traz para o seu interior fragmentos da realidade em que se inscreve. Candido (2000) afirma que os valores e ideias consagradas de determinado tempo

podem ser reforçados ou não nos textos ficcionais, e ao aceitarmos que existe uma relação entre literatura e sociedade é preciso que, em meio ao processo interpretativo de uma obra literária, se discuta e se pense sobre o ponto de vista da narrativa dentro de um contexto social.

Contudo, busquei considerar que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p. 6). De fato, há a possibilidade de se trabalhar com arte e sociedade simultaneamente, no entanto é relevante perceber de que forma o estético opera e colabora para as possibilidades de conexões e tensões.

Nesse olhar para o estético, vimos que no caso de *A hora da estrela*, ironicamente a autora dá a fala a um narrador masculino para construir a figura de Macabéa. Ora, é no discurso masculino que nasce a noção de mulher como conceito, distinguindo-a como diferente, como o inacabado e o inferior da separação binária entre os sexos. Assim, ela vai sendo moldada para ser ingênua e obediente, reproduzindo diariamente o papel imposto pela sociedade. A imagem dela se olhando no espelho, após se maquiar, numa tentativa de adequar-se (sem sucesso) ao que é construído como padrão de beleza, também é bastante significativa, demonstrando toda a sua falta de jeito, mas ao mesmo tempo, a necessidade de concretizar a sua existência em valores nascidos da cultura.

Há também várias imagens expressivas no conto “Senhor Diretor”: as luvas brancas, a camélia, o cinema e a própria manchete de jornal, que encerra uma antítese que permeia toda a narrativa. Além disso, não deixa de ser irônico o fato de que o conto tem uma protagonista que pretende usar um espaço – o jornal - que supostamente permitiria a livre expressão, mas os olhos contaminados por uma educação repressora a levam a criticar e a negar justamente algumas das mudanças já conseguidas pelas mulheres. Nesse sentido, as luvas seriam não somente para esconder as marcas da velhice, mas também para protegê-la da sociedade; a camélia, por sua vez, simboliza uma personagem entre a volúpia e o comedimento; o cinema, um lugar onde se permite maior liberdade de pensamentos.

Observou-se, então, que as escolhas discursivas, a construção dos personagens, as ambiguidades, ironias, antíteses e paradoxos, contribuem para que as conexões entre literatura e sociedade sejam feitas, e que há relações possíveis

entre os mecanismos artísticos da construção dos textos analisados e os elementos sociais, sem a diminuição do prazer estético.

Também se levantou, neste trabalho, a questão da existência ou não de uma escrita especificamente feminina. A escrita foi por muito tempo ofício de homem, e é importante que as mulheres tenham conquistado um espaço de fala, como a literatura. É válido que a crítica levante discussões que podem nos fazer refletir sobre o porquê de determinadas características aparecerem com mais insistência em textos de autoria feminina – ainda que, a meu ver, as mesmas características possam aparecer em textos de autoria masculina. Lygia Fagundes Telles, ao discorrer sobre supostas características femininas, explica:

A mulher escondida. Guardada. Principalmente invisível, a se esgueirar na sombra. Reprimida e ainda assim sob suspeita. Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo e de forma extraordinária esse seu sentido da percepção, da intuição, a mulher é mais perceptiva do que o homem (TELLES, 2002, p. 57).

Silenciados "por natureza", discurso e corporalidade foram projetados pela uniformidade do "ser mulher". E agora que as mulheres conquistaram – e continuam conquistando - espaços bem consideráveis na sociedade, e que não precisam mais se movimentar cautelosamente pelas sombras? Ao se teorizar sobre escrita feminina, é importante não reduzir a individualidade da escritora a uma suposta essência feminina comum a todas as mulheres, pois ao cairmos nessa redução biologicista, estaremos correndo o risco de anular o caráter individual de cada uma. Existe uma diferenciação, uma individuação alcançada de diferentes formas entre as mulheres, o que impossibilita a ideia totalizante de uma escrita da mulher e revela a existência de uma pluralidade literária.

Penso que conforme as experiências em sociedade vão mudando, os perfis dos sujeitos mudam também. É claro que a experiência de mulher pode dar contornos bem específicos a uma obra. Vejo, no entanto, que qualquer experiência – de gênero, classe, etnia, cultura - pode se tornar relevante no processo da escrita, pois o lugar de cada um na sociedade deixa as suas marcas. Mesmo que defendamos a possibilidade de uma percepção comum das marcas de discriminações sobre as mulheres na literatura de autoria feminina, é inegável que nem todas elas têm as mesmas formas de expressar-se. Entre a experiência e a elaboração todo um caminho é percorrido, e é a elaboração que vai fazer com que a

obra alcance determinado valor literário.

No caso da literatura de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, deve-se considerar que a ficção literária de ambas refere-se ao drama da existência humana, sejam homens ou mulheres. É notório, entretanto, que elas demonstram clara predileção por personagens do sexo feminino, em confronto com a sociedade e com o sexo oposto. Suas narrativas questionam o aparente, as noções herdadas do patriarcado, além de levantarem indagações sobre o sujeito, a escrita e a história. Conseguem chegar a uma ideia simples, mas ao mesmo tempo fundamental. Sutilezas do emaranhado da mente são exploradas em suas personagens e nos expõem à nossa própria subjetividade. É uma literatura que chama a atenção para a alteridade, abrindo novas possibilidades de ver e avaliar, produzindo algumas vezes respostas ou perguntas inquietas, outras vezes ameaçadoras ou até silenciosas.

Em seus textos, um acontecimento banal ou corriqueiro pode levar a algo muito maior, sendo capaz de fazer tanto suas personagens quanto seus leitores refletirem sobre a realidade humana com seus limites, sua pequenez ou sua grandeza. São escritoras cientes não apenas dos problemas econômicos e sociais de seu tempo, mas especialmente das articulações que perpetuam estruturas de dominação política, social, racial e de gênero, ainda que, na maioria das vezes, não denunciem diretamente no enredo essa questão, mas no que não é especificamente dito, nas entrelinhas. Em alguns casos, é o próprio silêncio, tenso ou tranqüilo, que fala em suas narrativas, que podem ser verdadeiros mosaicos. Cabe ao/à leitor/a perceber seus contornos sutis.

## REFERÊNCIAS

A DISCIPLINA do amor. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 27-43, mar. 1998. (Entrevista concedida por Lygia Fagundes Telles aos editores dos Cadernos de Literatura Brasileira).

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Clarice Lispector: novos aportes críticos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Clarice Lispector: novos aportes críticos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 7-23.

BASSANEZI, Carla. Mulheres nos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 607-639.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: literatura e história**. São Paulo: Ática, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CABEDA, Sonia T. Lisboa. A ilusão do corpo perfeito: o discurso médico na mídia. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (Orgs.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 149 – 172.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gender e Literatura. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 127-135.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo: Hucitec, 1992.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. v. 2. São Paulo: EDUSP, 2004.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Relações familiares em Verão no Aquário e As Meninas, de Lygia Fagundes Telles. In: DUARTE, Constância Lima, ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.234-241.

CHEREM, Lúcia Peixoto. As rendeiras e a cerzideira ou a metafísica do instante. **Revista ALEA: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro. vol. 6. nº 1. jan.-jun. 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2004000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100010). Acesso em: 02 dez 2009.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**. v. 1. Departamento de Teoria Literária Comparada. FFLCH, USP. São Paulo, 1996, p. 60-80.

COELHO, Nelly Novaes et al. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD, 1989.

\_\_\_\_\_. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: COELHO, Nelly Novaes et al. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD, 1989. p. 3-13.

\_\_\_\_\_. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

\_\_\_\_\_. Encontro com Lygia. In: COELHO, Nelly Novaes (Org.). **Lygia Fagundes Telles: seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. viii-xiii.

\_\_\_\_\_. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: COELHO, Nelly Novaes (Org.). **Lygia Fagundes Telles: seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 138-143.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Orgs.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38.

CONFORTIN, Helena. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (Org.). **Representações do feminino**. Campinas, SP: Átomo, 2003. p. 107-123.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.151-171.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar – o intelectual e a massa em “A hora da estrela”, de Clarice Lispector. **Gragoatá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Linguagem, Filosofia, Estética: abordagens analíticas**. Niterói: EdUFF, 1999, p. 99-114.

DUARTE, Eduardo Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 427-450.

FELSKI, Rita. **Beyond feminist aesthetics**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Débora R. de S.. **Pilares narrativos**: a construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras. Florianópolis: Mulheres, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 17ed. São Paulo: Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FUNCK, Susana Bornéo. O jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 475-481.

GALLAGHER, B.; WILSON, A. Sex, power and the politics. **The Advocate**. nº. 400. 07 ago 1984. pp. 26-58. Disponível em:<<<http://.unb.br/fe/tef/filoesco/focault/sexpodident.html>>> . Acesso em 12 ago 2009.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 28-40.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 4ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 19-72.

\_\_\_\_\_. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço D.; ABDALA JUNIOR, Benjamin (Orgs.). **Personae**: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: SENAC, 2001. p. 285 -317.

GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. Trad. Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 127-146.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

\_\_\_\_\_. Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Clarice Lispector**: novos aportes críticos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 47-58.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUBRE, Gabrielle. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim do século XVIII / começo do século XX. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 93-106.

JOSEF, Bella. A mulher e o processo criador: (a máscara e o enigma). In: COELHO, Nelly Novaes et al. **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, 1989. p. 44-59.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector e o ato de narrar. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 173 – 182.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Romance/s. In: COELHO, Nelly Novaes et al. **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, 1989. p. 86-99.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 208, p. 206–241.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: José Olympio: 1977.

\_\_\_\_\_. **Só para mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.



LOBO, Luiza. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 41-50.

\_\_\_\_\_. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 3ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 41-52.

\_\_\_\_\_. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 443- 481.

LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930). In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 107-127.

MENDONÇA, Maria Helena. A literatura de autoria feminina: (re)cortes de uma trajetória. In: RAMALHO, Christina (Org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 51-71.

MESTRE, Marilza Bertassoni Alves. **Mulheres do século XX: memórias de trajetórias de vida, suas representações (1936-2000)**. Curitiba. 2004. 236 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar/1998. p. 70-83.

PAIXÃO, Sylvia. A literatura feminina e o cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 71- 78.

PEDRO, Joana Maria. As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 157-176.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PEREIRA, Verbena Laranjeira. Gênero: dilemas de um conceito. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (Orgs.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 173-196.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PORTOCARRERO, Vera. Práticas sociais de divisão e constituição do sujeito. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 281-295.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

\_\_\_\_\_. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 484-490.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. 14ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1989.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar/1998. p. 84-97.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

\_\_\_\_\_. Linhas de força feminina no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 483-490.

SAFFIOTI, Heleith. Rearticulando gênero e classe social. In: OLIVEIRA COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 183-215.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (Org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23-40.

\_\_\_\_\_. Refutações ao feminismo – descompassos da cultura letrada brasileira. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, 14(3), set.-dez. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0104026X20060003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104026X20060003&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 09 maio 2009.

SCHMIDT, Simone Pereira. Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 451-460.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. A criação da mulher: um ardid para a história das mulheres?. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 129-156.

SCHWANTES, Cíntia. Espelho de Vênus: questões da representação do feminino. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 391-399.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

SOARES, Carmem Lúcia. Pedagogias do corpo: higiene, ginásticas, esporte. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 75-85.

SOIHET, Raquel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 177-197.

SWAIN, Tania Navarro. Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 261-270.

TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias escolhidas**. São Paulo: Boa Leitura, s.d.

\_\_\_\_\_. **Seminário dos ratos**. 8ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

\_\_\_\_\_. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VASCONCELLOS, Eliane. A mulher na língua do povo vinte anos depois. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.) **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 515 – 548.

VIEIRA, Nelson H. Feminismo transcultural em Clarice Lispector: “disemia” ou o conflito entre auto-representação e auto-conhecimento. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Clarice Lispector**: novos aportes críticos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 59-71.

WALDMAN, Berta. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 241-260.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-22.

\_\_\_\_\_. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 157-166.

\_\_\_\_\_. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003, p. 161-183.

JARDIM DAS FLORES. **Camélia**. Disponível em: <<http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/camelia.html>>. Acesso em: 25 julho 2009.

PRADO, Michele. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura revela segredos de nossa história**. Disponível em: <<http://www.revistaparadoxo.com/matéria.php?ido=5299>>. Acesso em 27 julho 2009.