

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**ENTRE O IMPASSE E A TRANSGRESSÃO: A REPRESENTAÇÃO DA
CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR,
LYGIA FAGUNDES TELLES E CÍNTIA MOSCOVICH**

POLLIANNA DE FÁTIMA SANTOS FREIRE

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília
2015

POLLIANNA DE FÁTIMA SANTOS FREIRE

**ENTRE O IMPASSE E A TRANSGRESSÃO: A REPRESENTAÇÃO DA
CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR,
LYGIA FAGUNDES TELLES E CÍNTIA MOSCOVICH**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Brasileira Contemporânea

Brasília

2015

POLLIANNA DE FÁTIMA SANTOS FREIRE

**ENTRE O IMPASSE E A TRANSGRESSÃO: A REPRESENTAÇÃO DA
CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR, LYGIA
FAGUNDES TELLES E CÍNTIA MOSCOVICH**

Banca

Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal (TEL/UnB)
(presidente)

Prof.^a Dr.^a Cíntia Schwantes (TEL/UnB)
(membro)

Prof.^a Dr.^a Susana Moreira de Lima Bigio (Secretaria de Educação – DF)
(membro)

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra (TEL/UnB)
(suplente)

A minha mãe, Flordence dos Santos Freire

AGRADECIMENTOS

A Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pela acolhida, confiança, paciência e orientação extremamente comprometida e generosa.

À minha mãe, Flordenice, quem me ensinou que “primeiramente a gente se casa com o diploma”.

Ao meu pai Oscar (*in memoriam*), a quem também dedico este trabalho.

Aos meus irmãos e, especialmente, às minhas irmãs Marineuza, Marinice e Anna Isabel, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

À tia Dalva, tio Marçal e Angélica, pela acolhida nos momentos mais delicados.

A Elaine, minha mãe brasileira.

A Sumaia Galli, grande amiga e revisora atenta deste trabalho.

Às minhas colegas e aos meus colegas, especialmente Bruna Lucena e Igor Graciano.

Às minhas amigas e aos meus amigos, especialmente Ana Paula, Angela, Elisabeth, Francisco, Gisele, Lílian, Ludmila, Márcia, Nathália e Rosângela.

À professora e grande amiga da Universidade do Estado da Bahia, Heurisleides Souza Teixeira, por ter acreditado nas primeiras ideias que resultaram neste trabalho.

Aos professores e amigos da Universidade do Estado da Bahia, Wilson Santos e Leandro Soares, pelo incentivo.

Às funcionárias e aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, em especial à Marcilene.

Ao professor Anderson da Mata, por ter participado da qualificação deste trabalho e ter contribuído com a crítica precisa a este trabalho.

Às professoras Cíntia Schwantes e Regina Dalcastagnè, pelos ensinamentos.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC – UnB/CNPq).

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro.

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.

Clarice Lispector

RESUMO

Este estudo investiga a representação da conjugalidade, do ponto de vista das personagens femininas, em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich. Para tanto, foram selecionados contos que tratam da conjugalidade tradicional a partir da perspectiva feminina. Os contos de Clarice Lispector aqui considerados são “Amor”, “A Imitação da Rosa” e “Os obedientes”; de Lygia Fagundes Telles, “Lua crescente em Amsterdã”, “Noturno Amarelo” e “Você não acha que esfriou?”; da autora Cíntia Moscovich, “Tristes Trópicos”, “À memória das coisas afastadas” e “Aos sessenta e quatro”. A partir de um diálogo entre literatura e sociedade, observam-se valores e padrões das personagens femininas casadas ao longo de décadas na ficção brasileira contemporânea. Com embasamento teórico dos estudos de gênero e da crítica literária feminista, são abordados temas como família, maternidade, sexualidade e, ainda, problematizados os conflitos pessoais, conjugais, sexuais e afetivos vivenciados pelas personagens. As aproximações e os distanciamentos entre as personagens femininas casadas delineadas e representadas pelas três autoras permitem analisar a atuação da literatura contemporânea produzida por mulheres, em uma sociedade que ainda é extremamente conservadora, como instância de renovação e ruptura de padrões.

Palavras-chave: Cíntia Moscovich. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles. Conjugalidade. Literatura de autoria feminina

ABSTRACT

This study inquires how the marital relationship is represented through the perspective of the female characters in narratives written by Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles and Cíntia Moscovich. Aiming this inquisition, some were selected in which state the marital relationship from a female perspective. Clarice Lispector's chosen tales were "Amor", "A Imitação da Rosa" and "Os obedientes". From Lygia Fagundes Telles the chosen were "Lua crescente em Amsterdã", "Noturno Amarelo" and "Você não acha que esfriou?". From Cíntia Moscovich, the "Tristes Trópicos", "À memória das coisas afastadas" and "Aos sessenta e quatro" were analyzed. From a dialogue between literature and society, I notice under what values and patterns the married female character is represented in the contemporary Brazilian fiction through the decades. In this perspective, I also analyze how the authors treat the issues of family and maternity and sexuality as well as how the personal, marital, sexual and affective conflicts are problematized. Shortly, I verify the rapprochements and detachments between the married female characters outlined and represented by the three mentioned authors in order to observe if, in a society still extremely conservative, this contemporary literature produced by women has a role as a space of renewal or disruption of patterns.

Keywords: Cíntia Moscovich. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles. Marital relationship. Literature of female authorship

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA BURGUESA	14
DIREITOS DOS HOMENS E INJUSTIÇAS CONTRA AS MULHERES	18
CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	28
<u>1 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR</u>	<u>33</u>
1.1 O “AMOR” E O DISPOSITIVO DA ESCOLHA	34
1.2 A IMITAÇÃO DO PATRIARCADO	42
1.3 QUEM É ESSA MULHER?	51
<u>2 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</u>	<u>59</u>
2.1 A INDISCIPLINA DO AMOR	62
2.2 LAÇOS CONJUGAIS <i>VERSUS</i> LAÇOS VICIADOS	72
2.3 A TRANSFORMAÇÃO DA INTIMIDADE	82
<u>3 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CÍNTIA MOSCOVICH</u>	<u>96</u>
3.1 MULHERES NÃO NASCEM DONAS DE CASA, TORNAM-SE DONAS DE CASA	99
3.2 NOVOS HORIZONTES	105
3.3 NINGUÉM É OBRIGADA A PERMANECER CASADA	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, escritoras e escritores de ficção brasileira contemporânea vêm dedicando-se à representação de diversos grupos minoritários que não tinham espaço na produção literária dos escritores consagrados pelo cânone¹ nacional — constituído e edificado a partir de obras produzidas por homens heterossexuais, brancos e de classe média alta. Da forma como o cânone se configurou, grupos minoritários como mulheres, negros, lésbicas e gays, por exemplo, pouco aparecem nessa ficção consagrada ocupando uma posição de privilégio, e quando são representados aparecem, em sua maioria, como personagens estereotipadas que estão às margens das relações sociais e de poder reguladas pelos grupos dominantes.²

Nessa perspectiva, a crítica literária feminista, consolidada na década de 70 do século passado, vem questionando ao longo do tempo não só o alijamento dos grupos minoritários do campo literário, como também vem atuando politicamente para que esses grupos, sobretudo as mulheres, por meio da escrita literária, se autorrepresentem ou trabalhem com a representação das minorias, a fim de questionar e desestabilizar as estruturas sociais conservadoras que, durante séculos, calcaram a nossa produção literária. Para Tânia Pellegrini,

Tanto a literatura de temática homossexual, como a “literatura feita por mulheres” — às vezes até a despeito de sua própria intencionalidade, em cada autor/a específico/a —, assumem uma função política própria, a sua micropolítica, na medida em que procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, demonstrar noções conservadoras de sexo e/ou gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos de cada um, sempre escamoteados ou censurados pelas estruturas sociais conservadoras. (PELLEGRINI, 2008, p. 23)

¹De acordo com Rita Terezinha Schmidt (1996, p. 116), o cânone é “um conjunto de textos que passou pelo *teste do tempo* e que foi institucionalizado pela educação e pela crítica como *clássicos*, dentro de uma *tradição*, vem a ser o polo irradiador dos paradigmas do *quê* e do *como* se escreve, do *quê* e do *como* se lê.”

²Na pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1994-2004”, coordenada pela pesquisadora Regina Dalcastagné, constatou-se, por meio da investigação de 258 romances, publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, que a personagem do romance brasileiro contemporâneo é predominantemente do sexo masculino (entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino). As mulheres, além de serem minoritárias nos romances, têm menos acesso à “voz” — isto é, à posição de narradoras — e ocupam menos as posições de maior importância. Ademais, o espaço ocupado pelas personagens mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Com relação à cor, observou-se que a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca, já que os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). E, por fim, a orientação sexual das personagens dos romances também mostra uma clara preponderância, com uma ampla maioria heterossexual — mais de 90% das personagens são heterossexuais.

Considerando a perspectiva de que é mediante as mais diferentes formas de representação que parte da literatura de autoria feminina vem denunciando as noções conservadoras de sexo e/ou gênero que ainda sustentam as estruturas sociais, pretendo investigar nessa pesquisa a representação das relações conjugais dentro da ficção brasileira contemporânea, uma vez que o casamento legitimado, primeiramente, pela religião e, posteriormente, pelas leis civis do Estado foi, desde o século XIX, estabelecido como uma das instituições mais importantes para veiculação da moralidade burguesa. Pedro Paulo de Oliveira, em seu estudo sobre a construção da masculinidade, afirma que:

no século XIX, a religião se incumbia, principalmente, de promover a moralidade tipicamente burguesa [...] Uma das instituições mais importantes e que serviu de modo fundamental para veicular esse tipo de moralidade foi o casamento, visto como consequência natural da vida do cidadão comum e também como uma barreira contra os vícios e a degeneração. A contenção, a moderação, o autocontrole burguês eram tidos como fundamentais tanto para a vida familiar quanto para os futuros chefes de família. (OLIVEIRA, 2004, p. 49)

Nesse contexto, investigo as narrativas que privilegiam a representação das relações conjugais tradicionais, ou seja, aquela entendida como uma relação monogâmica, estabelecida entre um homem e uma mulher, reconhecida pelas leis civis do Estado, conforme estatuído pelo primeiro Código Civil brasileiro, publicado em 1916. Com o trabalho, pretendo analisar como é representada a conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich para compreender sob quais valores a personagem feminina casada vem sendo representada na ficção brasileira contemporânea desde a década de 60 do século passado.

A análise das obras inicia-se a partir da leitura de contos que abordam a relação conjugal tradicional, de modo a privilegiar a perspectiva da personagem feminina. Nos casos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, que possuem uma vasta produção literária consagrada pelo cânone nacional, esse estudo privilegiará momentos distintos da produção de cada autora, a fim de se observarem aspectos intrínsecos às estratégias de representação adotadas por cada uma delas em determinado período da sua produção.

É importante salientar que, nessa pesquisa, no que se refere ao processo de seleção das escritoras, a escolha de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles deve-se a elementos como a posição que essas autoras ocupam no campo literário³ brasileiro. Ambas são consagradas pelo

³ O conceito de campo literário será entendido, aqui, a partir das concepções do sociólogo Pierre Bourdieu que, em seu livro *As regras da arte* (1996), concebe o campo literário como um espaço de relações entre os/as diversos/as agentes, como autores/as, críticos/as e editores/as, que funcionam como mediadores/as entre os/as

cânone e a literatura por elas produzida é legitimada por agentes que atuam dentro do campo literário brasileiro, como, por exemplo, editoras, críticos, leitoras e leitores. Assim, analisarei como ocorre a representação da conjugalidade em produções literárias de autoras consideradas centrais no campo literário brasileiro.

No caso de Cíntia Moscovich, os critérios de seleção também estão relacionados à posição que essa autora ocupa no campo literário brasileiro, já que, embora a sua produção literária ainda não seja considerada central no campo, os seus textos estão sendo validados pelos agentes que legitimam a produção de autoras/es no meio literário. Com relação à notoriedade que a escritora vem ganhando no cenário nacional, Virgínia Maria Vasconcelos Leal afirma que:

Publicada pela Record, após anos de contrato com a editora gaúcha L&PM, a escritora tem se destacado também pelos seus livros de contos, além de ter participado de antologias como *Geração 90* (a única mulher a participar do primeiro volume da antologia de Nelson de Oliveira) e *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato. Seus livros de contos foram indicados (como *O reino das cebolas*) ou receberam prêmios, como o Açorianos (*Anotações durante o incêndio*) e 3º lugar do Jabuti (*Arquitetura do arco-íris*), além de indicações para o Prêmio Portugal Telecom e da revista Bravo!. (LEAL, 2008, p. 178)

A partir das considerações acima, é possível observar que a escritora vem ganhando espaço no cenário nacional por meio da legitimação de sua escrita pelos agentes do campo literário, como as editoras — as duas últimas coletâneas de contos de Cíntia Moscovich foram publicadas pela editora Record — e as práticas discursivas, que incluem os discursos da mídia e dos júris de concursos literários: em 2013, a autora ganhou o primeiro lugar no Prêmio Literário Portugal Telecom, na categoria contos/crônica, bem como foi a vencedora do Prêmio Clarice Lispector, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional.

Os textos de Clarice Lispector aqui considerados são contos publicados nas décadas de 60 e 70. Os contos selecionados foram “Amor” e “A Imitação da Rosa”, compilados na coletânea *Laços de Família* (1960) e “Os obedientes”, compilado, primeiramente, na coletânea *A legião estrangeira* (1964) e, posteriormente, na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971). De Lygia Fagundes Telles, serão abordados contos publicados nas décadas de 1980 e 1990. Os contos selecionados foram “Lua crescente em Amsterdã” e “Noturno Amarelo”, publicados na coletânea *Mistérios* (1981) e “Você não acha que esfriou?”, publicado na coletânea *A noite escura e mais eu* (1995). Da autora Cíntia Moscovich, que, no cenário nacional, despontou como escritora na última década do século passado, serão analisados os

contos “Tristes Trópicos” e “À memória das coisas afastadas”, publicados na coletânea *O Reino das Cebolas* (1996), e “Aos sessenta e quatro”, publicado em *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012). Todos os contos aqui selecionados tratam da conjugalidade tradicional a partir da perspectiva feminina. Pela análise de cada um, busco compreender como a relação conjugal tradicional vem sendo representada nas diferentes épocas.

A escolha do gênero conto justifica-se, primeiramente, pela estrutura desse tipo de texto, que é um gênero literário de características estruturais próprias, pois, ao contrário dos romances, é um tipo de narrativa mais concentrada. Todos os elementos de uma narrativa podem aparecer reduzidos no conto: um único conflito, poucas personagens, único espaço, tempo também reduzido. No entanto, é importante ressaltar que a diferença entre conto e outros gêneros textuais, como a novela e o romance, não é simplesmente o seu tamanho, uma vez que pode haver contos maiores que novelas e novelas maiores que romances.

A diferença mais significativa existente entre o conto e outros gêneros, como o romance, é a presença de um único drama, um só conflito, que pode ser chamado de célula dramática. Essa unidade dramática ou célula dramática contém uma só história que pode não dar muita importância para passado ou futuro, visto que esses elementos são irrelevantes para o contexto do drama objeto do conto. Segundo Júlio Cortázar (1993, p. 157), o objetivo da/o escritora/escritor desse tipo de texto é sequestrar momentaneamente a/o leitora/leitor e proporcionar-lhe uma impressão única. Para o autor:

é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com um ambiente de maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 1993, p. 157)

Como o objetivo dessa dissertação é observar, por meio da análise da obra de três autoras, a forma como a conjugalidade vem sendo representada ao longo do tempo, o conto foi considerado o gênero mais adequado para a realização desse estudo, já que, ao contrário do romance, ele permite a análise de um *corpus* maior e mais diversificado, devido às suas características estruturais, sobretudo por apresentar poucas personagens. Portanto, ainda que existam contos maiores que romances, premissa que não se aplica aos contos que foram selecionados para compor o *corpus* da pesquisa, essencialmente, o “conto consiste na

eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou face de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Assim, nessa pesquisa investigo como vem sendo representada a conjugalidade, nos contos das três autoras, a partir da perspectiva das personagens femininas, e observo como as questões intrínsecas ao relacionamento conjugal — sexualidade, maternidade, lugares que as mulheres ocupam na esfera privada e pública — são representadas por essas autoras. Também analiso se essas relações ainda se aproximam dos modelos preconizados pelo patriarcado, entendido, aqui, como “o poder efetivo e socialmente sancionado da figura do pai dentro do núcleo familiar.” (OLIVEIRA, 2004, p. 103). Nesse sentido, a pesquisa parte da investigação da construção do ideal de família burguesa e do conceito de conjugalidade moderna e finda com a comparação entre a pesquisa bibliográfica realizada e sua relação com o *corpus* literário analisado.

Constituição da Família Burguesa

O ideal de família burguesa é uma criação com pouco tempo de existência histórica. Apenas no século XVII começa a se formar o modelo de família ocidental em detrimento do modelo de família medieval. A formação e o fortalecimento do Estado moderno permitiram que, gradativamente, o sentimento da linhagem medieval fosse substituído pelo ideal burguês de família, que, por sua vez, estava sendo estabelecido em ideais culturalmente elaborados, que enfatizavam a diferenciação entre os sexos, a supervalorização dos laços entre mães e filhos e a ideia do pai como único provedor da família. Segundo Pedro Paulo de Oliveira:

O desenvolvimento e por fim o estabelecimento da família nuclear caminhou *pari passu* com a formação do Estado moderno. No período medieval, quando a instituição estatal era frágil e incapaz de se impor a uma determinada população fixada num território específico, os laços de sangue que englobavam um número considerável de pessoas tinham uma grande importância e fundavam o que se poderia chamar de família-linhagem. Apenas no século XVII, começa a tomar forma o modelo de família ocidental. (OLIVEIRA, 2004, p. 50)

É importante salientar, nesse contexto de surgimento do modelo de família burguesa, que os pilares desse ideal de família, isto é, o sentimentalismo burguês, com a supervalorização da ideia de manutenção dos laços entre mães e filhos, e a ideia de pai provedor não se aplicavam às classes menos favorecidas. Ainda segundo Oliveira (2004, p.

51), devido às altas taxas de natalidade e de mortalidade infantil apresentadas pelas famílias mais pobres, as mulheres não se apegavam aos filhos e, mais importante, devido ao curto orçamento familiar, as mulheres e outros membros das classes menos favorecidas, como os filhos, sempre estiveram no mercado de trabalho, pois os maridos nunca tiveram condições de prover sozinhos as suas famílias.

No entanto, embora esses ideais não se aplicassem a todos os segmentos sociais, Oliveira (2004, p. 51) observa que “o novo ideal de família se impôs e operou mudanças significativas nos modos de sociabilidade medievais. Sexo, amor e família iriam agora andar juntos e com isso ganharia destaque e supremacia na sociedade moderna o papel do patriarca.” A ascensão da classe burguesa, sobretudo no século XIX, delineia, então, novas configurações sociais que afetam vários segmentos da sociedade: o pai passa a ser legitimado como único provedor da família; a mulher burguesa e o seu papel de mãe e esposa devotada são supervalorizados; a sexualidade, cada vez mais, se restringe somente ao casamento socialmente legitimado.

Outras transformações se referem a novas configurações do espaço público — mudanças na organização das cidades — e, principalmente, do espaço privado — nova configuração das casas. No que se refere à casa burguesa, Maria Ângela D’Incao (2004, p. 228) afirma que “o desenvolvimento das cidades e da vida burguesa [...] influenciou na disposição do espaço no interior da residência, tornando-a mais aconchegante; deixou ainda mais claros os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo...”; essas mudanças viabilizaram o processo de privatização da família e, conseqüentemente, a valorização da intimidade. Nesse contexto, incorporando as novas mudanças e indo ao encontro dos emergentes valores burgueses, a literatura canônica brasileira produzida no período incentivava a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. De acordo com D’Incao:

O período romântico da literatura brasileira, especialmente a literatura urbana, apresenta o amor como um estado da alma; toda a produção de Joaquim Manoel de Macedo e parte da de José de Alencar comprovam isso. No romantismo são propostos sentimentos novos, em que a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade. A escolha, porém, é feita dentro do quadro de proibições da época [...] Ama-se, porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. Apaixona-se, por exemplo, por uma moça que seria dona de um pezinho que, por sua vez, é o dono de um sapato encontrado. O amor parece ser uma epidemia. Uma vez contaminadas, as pessoas passam a suspirar e a sofrer ao desempenhar o papel de apaixonados. Tudo em silêncio, sem ação, senão as permitidas pela nobreza desse sentimento novo: suspirar, pensar, escrever e

sofrer. Ama-se, então, um conjunto de ideias sobre o amor. (D'INCAO, 2004, p. 234)

Nesse novo cenário proposto pelo ideal burguês, as novas perspectivas reconfiguraram as relações familiares e domésticas e afetaram principalmente a vida das mulheres da classe burguesa. Assim, a nova forma de organização social designou o espaço privado como o espaço legítimo das mulheres, que deveriam se ocupar somente dos filhos, do esposo e dos afazeres domésticos, ao passo que o espaço público foi designado como espaço legítimo dos homens, que, detentores do pátrio poder, deveriam trabalhar para prover esposa e prole como verdadeiros chefes de família. No ideal burguês, os homens deveriam trabalhar fora de casa e lidar com as situações adversas e as mulheres deveriam permanecer em casa sempre prontas para consolá-los das chateações cotidianas com sua dedicação e amor (OLIVEIRA, 2004, p. 51).

No discurso do ideal burguês, a sexualidade, aspecto importante dessa nova configuração social, passa a ser restrita ao casamento socialmente legitimado e essa ideia de interdependência entre sexualidade e casamento passa a ser cada vez mais reforçada pelos discursos religioso e jurídico, já que para os ideais de moralidade burgueses “o sexo é o coração do casamento e o casamento a base fundamental da família.” (OLIVEIRA, 2004, p. 52). No primeiro volume da *História da Sexualidade*, Michel Foucault inicia as suas colocações refletindo sobre aspectos relacionados à vivência da sexualidade do século XVII — inicialmente explanando sobre a ideia de que, nessa época, a sexualidade teria sido vivenciada sem repressão — ao século XIX, Era Vitoriana, que, por sua vez, teria mudado a forma de vivenciar e conceber a sexualidade, que passou a pertencer, então, à família conjugal:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir-se. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. (FOUCAULT, 2014, p. 7-8)

No entanto, é importante salientar que essas considerações foram tecidas por Michel Foucault somente para balizar a sua tese de refutação à hipótese repressiva, na qual o autor argumenta que a sexualidade não foi reprimida a partir do capitalismo, após ter vivido em liberdade; pelo contrário, na sua concepção, desde meados do século XVI, o sexo foi incitado a se manifestar por uma vontade de saber sobre a sexualidade, processo que se intensificou a

partir do século XIX. O autor discute em seu trabalho como determinados valores relacionados ao sexo e ao casamento foram se arraigando no imaginário social ao longo dos séculos bem como se refere à repressão sobre o sexo como uma grande hipocrisia das sociedades burguesas.

Para justificar o seu argumento, Foucault defende que a multiplicação dos discursos sobre o sexo se deu no próprio campo do exercício do poder, por meio de uma incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais. As instâncias de poder, como a Igreja, a escola, a família, o consultório médico, estavam obstinadas “a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma de articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado.” (FOUCAULT, 2014, p. 20). Assim, essa produção discursiva não teria como fim reduzir ou proibir a prática sexual, pelo contrário, essas instâncias discursivas produziam a própria sexualidade entendida como a “normal”, ou seja, a heterossexualidade, bem como produziam as sexualidades entendidas como “periféricas”, a exemplo do homossexual. Em suma, para Foucault, o sexo não foi censurado. Pelo contrário, por meio de dispositivos, como a confissão, foi sendo desenvolvida uma aparelhagem para produzir cada vez mais discursos sobre o sexo. Na concepção do autor, a partir do século XVIII o que houve de verdade foi uma incitação política, econômica e técnica a falar sobre o sexo.

Voltando ao modo como a sexualidade passou a ser concebida pelo ideal de família burguesa, é importante salientar que, como a família nuclear era entendida como único lugar legítimo para a vivência da sexualidade, as mulheres pertencentes à classe burguesa passaram a ser vigiadas pelas famílias para manterem-se castas e poderem constituir uma verdadeira família burguesa. Para o ideal burguês, “a virgindade era uma prescrição a ser seguida até o casamento; máxima que exprimia a unidade entre amor, matrimônio e relação sexual.” (OLIVEIRA, 2004, p. 52).

Nesse sentido, D'Incao (2004, p. 230) afirma que, como era entendida como a base moral da sociedade, mesmo após o casamento, “a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa, deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole.” Por isso, no discurso ideologicamente elaborado para sustentar esse ideal, o sexo deveria estar restrito ao casamento, base fundamental da família, e as mulheres deveriam permanecer virgens até a celebração da sociedade conjugal, já que “a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político” (D'INCAO, 2004, p. 235).

Assim, a ascensão da burguesia, que inclui as relações configuradas por esse novo ideal de família, segundo o qual o amor, a sexualidade e a maternidade só seriam possíveis dentro do casamento, reorganizou as relações familiares e domésticas, reforçando a supremacia da figura paterna no seio familiar, bem como estabeleceu novos modelos de comportamento feminino, que reforçavam a dominação masculina em detrimento da subalternidade feminina.

Direitos dos Homens e Injustiças contra as Mulheres

Cláudia Maia, em seu livro *A invenção da solteirona* (2011, p. 83), afirma que, no Brasil, existiram dois movimentos da família brasileira. De acordo com a autora, o primeiro ocorreu durante o século XIX, com a tentativa de conversão ou substituição da família de elite organizada com base no modelo patriarcal ao modelo de família conjugal burguesa, ou seja, aquela formada por pai, mãe e filho, e ancorada em hierarquias de gênero, em sentimentos de intimidade, privacidade, amor conjugal e filial; e o segundo, surgido a partir da República, refletiu um esforço para a disseminação do matrimônio burguês e da família conjugal a todo corpo social, sobretudo às mulheres que constituíam e mantinham sozinhas as suas próprias famílias.

No Brasil, com o fim da escravidão e a instauração da República, leis republicanas foram formuladas e implantadas para definir novos cidadãos e sujeitos jurídicos, bem como para organizar as relações entre o Estado e a sociedade. Ainda segundo Cláudia Maia, como o ideal burguês era ancorado no ideal de família burguesa e a família precisava ser legitimada por leis reconhecidas juridicamente, a Igreja Católica, que, até então, legitimava os casamentos, perdeu o poder e cedeu lugar ao aparato jurídico:

A Igreja Católica, antes responsável pelos registros civis, dentre eles o casamento, foi desoficializada e, para consolidar o novo regime, instituiu-se o aparato jurídico. Até este período eram, primeiro, as Ordenações Filipinas, depois, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia que legislavam sobre as questões relativas à família no Brasil. (MAIA, 2011, p. 111-112)

O modelo idealizado de família e de conjugalidade preconizado pelas elites exigia um aparato jurídico que, pautado nos valores de família dominantes na época, ou seja, pai como provedor, diferenciação entre os sexos e supervalorização da maternidade e da intimidade, regulasse as relações conjugais conforme os interesses da sociedade burguesa, por sua vez, patriarcal e conservadora. Nesse contexto, em 1916, foi promulgado o primeiro Código Civil

brasileiro, que foi iniciado ainda no século XIX, mas passou a vigorar somente em 1917, após “terem sido retiradas as 'disposições liberais' como aquelas que ampliavam os direitos das mulheres dentro da família e o divórcio” (MAIA, 2011, p. 113). Esse texto jurídico refletia em suas leis os princípios de uma sociedade conservadora e patriarcal que, prioritariamente, visavam regular as relações sociais e viabilizar a organização social conforme os anseios do ideal de sociedade e de família burguesa. Para a pesquisadora:

No processo de disseminação de família legalmente constituída, foram criadas medidas de incentivo ao casamento legítimo, monogâmico e indissolúvel. O aparato jurídico, em especial o primeiro código civil brasileiro, que passou a vigorar a partir de 1917, definiu juridicamente a família conjugal como modelo oficial, reconhecida pelo Estado, e o casamento como um contrato, feito entre ‘indivíduos livres’ e sem nenhuma forma de coerção e, sobretudo, os termos deste contrato e da sua dissolução. O casamento apresentava-se então como um contrato entre iguais baseado em obrigações mútuas e contraprestações, por um lado, e na hierarquia dos papéis de gênero, pelo outro. A submissão e dependência das esposas em relação aos maridos em termos econômicos e políticos se encontrava em franca contraposição com a ideologia da simetria das trocas de serviços entre os cônjuges. (Maia, 2011, p. 108)

Nesse sentido, a conjugalidade moderna, instituída e legitimada pelo aparato jurídico no século XX, relegou às mulheres integrantes da sociedade conjugal o estado de dependência e submissão. O texto do Código Civil de 1916, carregado de normas discriminatórias, reforçava desigualdades sociais, sobretudo no que concerne aos direitos de família. Segundo Cláudia Maia (2011, p. 112), “As leis republicanas formuladas e implantadas criavam a aparência de igualdade de direitos, mas de fato legitimavam a subordinação das mulheres aos homens.”

Com relação à subalternidade feminina legitimada pelo aparato jurídico, dois artigos conseguem resumir a desigualdade social explicitada pelo viés patriarcal que imperava no Código Civil de 1916: o artigo 6º, em seu parágrafo II, declarava que enquanto subsistisse a sociedade conjugal as mulheres casadas eram consideradas relativamente incapazes; e o artigo 233, que expressava categoricamente que o marido era o chefe da sociedade conjugal. Então, conforme essas duas disposições, as mulheres casadas eram consideradas sujeitos juridicamente incapazes, totalmente dependentes do cônjuge, e o homem era o chefe da sociedade conjugal, ou seja, tinha total controle sobre a esposa, os filhos e os bens do casal. É importante salientar que esses dois exemplos apenas evidenciam claramente o lugar subalterno da mulher dentro do casamento civil respaldado por um discurso jurídico que ratificava as desigualdades entre os maridos, chefes da família, e as esposas, sujeitos juridicamente incapazes, nas esferas pública e privada. Como salienta Cláudia Maia:

O primeiro Código Civil brasileiro regulamentou os direitos civis, dentre eles, o casamento e o desquite. Como uma lei, mas, também e principalmente, como uma prática discursiva, ele criou e assegurou os direitos dentro da sociedade conjugal. Dessa forma, embora historicamente as mulheres tenham ocupado lugar de destaque na família, constituindo-se, em muitos casos, em suas mantenedoras, o Código Civil, baseado na ideia de prestações e contraprestações mútuas, legitimou a divisão sexual entre trabalho produtivo e reprodutivo e tornou as mulheres casadas incapazes e dependentes. Assim, o código não proibia diretamente o trabalho remunerado das mulheres, mas criava um instrumento jurídico de controle da autonomia delas durante o casamento e após o desquite, já que caberia ao marido autorizar ou proibir a esposa a seguir uma carreira profissional. Além disso, o marido era oficialmente o chefe da sociedade conjugal, cabia a ele a representação legal da família, determinar onde iam morar, e, como detentor do ‘pátrio poder’ e do ‘poder marital’ podia dispor dos bens tanto do casal como da esposa e, em caso de herança, era, frequentemente, ele quem recebia como ‘cabeça do casal’. (MAIA, 2011, p. 114)

O Código Civil de 1916, por meio das suas disposições, evidenciava a superioridade masculina em detrimento das mulheres. O texto jurídico legitimava a família constituída a partir do casamento civil e deslegitimava as uniões não reconhecidas pelas leis jurídicas; estabelecia que na sociedade conjugal o homem era chefe da família, responsável por administrar os bens do casal; além disso, esse primeiro texto do código somente reconhecia o desquite, que rompia com a sociedade conjugal mas não dissolvia o casamento. Resumidamente, em seu artigo “A Legislação Civil sobre Família no Brasil”, as autoras Leila Linhares Barsted e Elizabeth Garcez ratificam que:

A família descrita no Código era organizada de forma hierárquica, tendo o homem como chefe e a mulher em situação de inferioridade legal. O texto de 1916 privilegiou o ramo paterno em detrimento do materno; exigiu a monogamia; aceitou a anulação do casamento face à não virgindade da mulher; afastou da herança a filha mulher de comportamento ‘desonesto’. O Código também não reconheceu os filhos nascidos fora do casamento. Por esse Código, com o casamento, a mulher perdia sua capacidade civil plena, ou seja, não poderia mais praticar, sem o consentimento do marido, inúmeros atos que praticaria sendo maior de idade e solteira. Deixava de ser civilmente capaz para se tornar ‘relativamente incapaz’. Enfim, esse Código Civil regulava e legitimava a hierarquia de gênero e o lugar subalterno da mulher dentro do casamento civil. (BARSTED; GARCEZ, 1999, p. 15)

Como todas as disposições desse código relacionadas aos direitos de família marcavam a subalternidade feminina em relação à superioridade masculina, ao longo do tempo ele foi passando por modificações que visavam minimizar as desigualdades legitimadas pelo aparato jurídico. A primeira grande mudança em relação ao reconhecimento da autonomia feminina ocorreu com a edição do Estatuto da Mulher Casada, Lei n.º 4.121, de 1962, que revogou artigos e reconheceu as mulheres casadas como plenamente capazes, bem

como garantiu-lhes, por exemplo, o direito de trabalhar fora de casa sem autorização do marido. Leila Linhares Barsted e Elizabeth Garcez ainda destacam que:

Durante o tempo de vigência do atual Código Civil, talvez o mais importante instrumento na questão dos direitos da mulher tenha sido a Lei 4.121, de 1962, chamado de *Estatuto Civil Da Mulher Casada*, uma Lei Extravagante que modificou de forma expressiva a posição da mulher no contexto legal. Apesar de manter a chefia masculina da sociedade conjugal [...] o Estatuto reconheceu a mulher como ‘colaboradora do marido’ na direção da família, admitindo sua capacidade civil plena e abrindo possibilidades legais para sua maior autonomia. Atualmente, alguns dos seus artigos estão revogados pela Lei do Divórcio, mas o seu pioneirismo deve ser ressaltado. (BARSTED; GARCEZ, 1999, p. 21-22)⁴

Outras mudanças ocorreram em 1977, com a Lei do Divórcio, Lei n.º 6.515/1977, que garantiu a dissolubilidade do vínculo matrimonial e a celebração de nova união. A respeito da Lei do Divórcio, Maria Berenice Dias, em seu artigo “A mulher no Código Civil”, argumenta que:

A nova lei, ao invés de regular o divórcio, limitou-se a substituir a palavra ‘desquite’ pela expressão ‘separação judicial’, mantendo as mesmas exigências e limitações à sua concessão. Trouxe, no entanto, alguns avanços em relação à mulher. Tornou facultativa a adoção do patronímico do marido. [...] Outra alteração significativa foi a mudança do regime legal de bens. No silêncio dos nubentes ao invés da comunhão universal, passou a vigorar o regime da comunhão parcial de bens. (DIAS, s/d, p. 2)

Nesse contexto, as maiores mudanças foram propostas efetivamente pelo texto da Constituição Federal de 1988, que, em seu artigo 226, parágrafo 5º, ao assegurar que “homens e mulheres têm os mesmos direitos na constância da sociedade conjugal”, revogou praticamente todas as disposições do Código Civil que legitimavam a subordinação feminina no tocante ao direito de família. Ainda segundo Maria Berenice Dias:

a atual Constituição Federal, datada de 1988, patrocinou a maior reforma já ocorrida no Direito de Família. Três eixos nortearam uma grande reviravolta nos aspectos jurídicos da família. Ainda que o princípio da igualdade já viesse consagrado desde a Constituição Federal de 1937, além da igualdade de todos perante a lei (art. 5ª), pela primeira vez foi enfatizada a igualdade entre homens e mulheres, em direitos e obrigações (inc. I do art. 5º). De forma até repetitiva e afirmando que os direitos e deveres referentes à sociedade conjugal são exercidos igualmente pelo homem e pela mulher (§ 5º do art. 226). Mas a Constituição foi além. Já no preâmbulo assegura o direito à igualdade e estabelece como objetivo fundamental do Estado promover o bem de todos, sem preconceito de sexo (inc. IV do art. 2º). (DIAS, s/d, p. 2)

⁴ Com relação às Leis Extravagantes, Leila Linhares Barsted e Elizabeth Garcez (1999, p. 21) explicam que “vigoram, hoje, em nosso país inúmeras leis especiais de caráter civil, regulando integralmente vários assuntos, retirando certas matérias do contexto do Código Civil e, muitas vezes, reformando especificamente alguns pontos. Essas Leis não integrantes do corpo do Código são chamadas de Leis Extravagantes.”

Por fim, com relação à reforma do Código Civil de 1916, realizada em 2002, Maria Berenice Dias (s/d, p. 3) ressalta que “transcorridos quase 100 anos entre os dois códigos [...] deixou o legislador de rever alguns princípios que, se serviam para a família de um século atrás, não mais se justificam nos dias de hoje” bem como enfatiza que o atual Código Civil ainda traz em partes do seu texto ideias que ratificam o modelo de família e de relação conjugal idealizada pelo patriarcado. Para a autora, determinações legais mantidas no atual Código Civil ainda legitimam desigualdades entre homens e mulheres.

A tentativa do legislador de sepultar as regras jurídicas que já não mais existiam, no entanto, não foi de todo feliz, pois alguns dispositivos que denotam tratamento discriminatório ainda se encontram na nova lei. [...] Não há como deixar de reconhecer que, na nossa realidade social, o viés patriarcal da família subsiste. O patrimônio ainda está nas mãos dos homens. Os filhos ficam sob a guarda materna e o pai é o devedor de alimentos. Assim, dispensar o adimplemento das obrigações assumidas na separação para a sua conversão em divórcio foi um duro golpe em prejuízo às mulheres. [...] É ela que tem os filhos consigo. É ela que tem que cobrar os alimentos, muitas vezes enfrentando a resistência dos filhos que não querem ver ‘o pai na cadeia’, mesmo que ele não lhes alcance alimentos. A manutenção de dispositivos na nova lei, cuja inconstitucionalidade já vinha sendo decantada pela jurisprudência demonstra a resistência do legislador em se afastar do modelo de família que o Código anterior retratava, mas que não mais serve para identificar as atuais estruturas familiares.” (DIAS, s/d, p. 4)

Portanto, apesar das transformações que ocorreram ao longo do tempo, essas mudanças, no que se refere aos direitos das mulheres, não foram suficientes para garantir legitimamente a igualdade de direitos entre os sexos. Com relação à conjugalidade, é possível observar que ao longo dos séculos o discurso moral e jurídico disseminou no imaginário social a ideia da vocação inata das mulheres para o casamento e usou o contrato conjugal como “um dispositivo de controle e de regulamentação e legitimação de relações hierárquicas e desiguais entre homens e mulheres” (MAIA, 2011, p. 119). Por isso, apesar das sucessivas modificações e da reforma do texto do Código Civil de 1916, ainda persiste na lei a sacralização da família e a preservação do casamento.

Com relação ao fato de o novo Código Civil insistir na sacralização da família e na preservação do casamento, Maria Berenice Dias (s/d, p. 6) argumenta que, em muitos aspectos, esse código continua omissivo, já que, por exemplo, ainda não regulamentou as novas estruturas familiares, prejudicando um número significativo de famílias brasileiras que são chefiadas por mulheres. Outro aspecto relevante salientado pela autora refere-se à falta de responsabilização de quem descumpra os deveres inerentes ao poder familiar, como, por exemplo, não há nenhuma penalidade imposta a quem não cumpre a obrigação de visitar os

filhos.

A resistência em dissolver totalmente o contrato conjugal com o intuito de manter o modelo de família preconizado pelo patriarcado também fica evidente por meio da falta de regulamentação da filiação socioafetiva, que impede que sejam estabelecidos vínculos de filiação com quem exerce as funções parentais. Por exemplo, se os filhos completamente abandonados pelo pai passarem a ter estreita vinculação com o companheiro ou marido da mãe, eles só poderão ser adotados por essas pessoas com o consentimento expresso do pai. Para Dias (s/d, p. 6), essa restrição revela a sacralização do vínculo familiar originário, ainda que desfeito, em detrimento do elo de afetividade que se estabeleceu. Portanto, as mudanças no texto jurídico não foram suficientes para romper com o discurso de promoção dos valores de família patriarcal que, ao longo dos séculos, se impregnou na sociedade e em seus aparelhos ideológicos de regulação social.

Nesse contexto, cabe ressaltar que, contra toda essa naturalização da subordinação feminina exposta nas considerações tecidas nesse texto, muitas mulheres, ao longo dos séculos, vêm lutando em prol da igualdade de direitos e contra essa injusta subordinação, que não é natural, mas que se edificou através dos tempos e se mantém por meio dos aparelhos ideológicos de regulação social, a exemplo, principalmente, da família e do contrato conjugal. Segundo Adriana Piscitelli (2004, p. 44-45), as diversas correntes do pensamento feminista vêm propondo reflexões que questionam as hierarquias presentes na sociedade no que se refere ao fato de as mulheres ocuparem lugares socialmente subordinados em relação aos mundos masculinos. Essas correntes feministas afirmam a existência dessa subordinação feminina, no entanto questionam o seu suposto caráter natural ao enfatizar “que essa subordinação é decorrente das maneiras como a mulher é construída socialmente” (PISCITELLI, 2004, p. 45). Esse pressuposto é fundamental porque tudo que é socialmente construído, a exemplo da posição subalterna da mulher nas relações familiares e conjugais tradicionais, pode ser modificado. Segundo a autora:

o pensamento feminista colocou reivindicações voltadas para a igualdade no exercício dos direitos, questionando, ao mesmo tempo, as raízes culturais dessas desigualdades. As feministas trabalharam em várias frentes: criaram um sujeito político coletivo — as mulheres — e tentaram viabilizar estratégias para acabar com a sua subordinação. Ao mesmo tempo, procuraram ferramentas teóricas para explicar as causas originais dessa subordinação. (PISCITELLI, 2004, p. 45)

A partir do movimento feminista a mulher passou a ser objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, a exemplo da literatura e da crítica literária, o que, por conseguinte,

tem possibilitado a realização de trabalhos que investigam e questionam a condição de subjugada da mulher no contexto da representação e da produção literária. Nos últimos anos, vários trabalhos têm sido produzidos no sentido de desenvolver ferramentas teóricas para explicar as causas de opressão feminina. Em seu artigo “Crítica Feminista”, a pesquisadora em literatura Lúcia Osana Zolin (2009b, p. 218) afirma que essas produções trabalham para “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”.

Nesse contexto, vertentes dos feminismos como, por exemplo, a crítica literária feminista, além de promover discussões acerca do papel da mulher na sociedade, vêm interferindo significativamente na ordem social ao questionar práticas acadêmicas patriarcais e suscitar discussões acerca da posição das mulheres no campo literário. Ainda segundo a pesquisadora, essa vertente da crítica literária, entendida como uma instância política, viabiliza uma leitura do texto literário de modo “confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009b, p. 218). No que se refere aos conceitos de gênero, nesta dissertação as discussões serão orientadas pelas ideias de Teresa de Lauretis, que concebe gênero como representação, e de Iris Young, que concebe gênero como serialidade.

Iris Young, em seu artigo “Gênero como serialidade”, ao discutir as dificuldades de as teorias feministas despreverem as mulheres como um grupo sem normalizar ou essencializar, sugere que esse dilema seja resolvido por meio do uso do conceito de serialidade, desenvolvido por Sartre em sua *Crítica da Razão Dialética*. Para a autora, as vantagens em se compreender gênero como serialidade incluem pensar as mulheres como um coletivo social sem exigir que todas elas tenham atributos comuns ou uma situação comum.

Young desenvolve a sua argumentação em torno de problemas que vão desde a questão da busca pelas características comuns das mulheres, que, por sua vez, conduz a normalizações e exclusões, até a crítica ao discurso do individualismo liberal que, de acordo com a autora, ao negar a realidade dos grupos, obscurece a opressão. Young afirma que se não for possível conceituar as mulheres como grupo, também não será possível conceituar a opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional. Conforme argumenta a autora:

a tentativa de nomear as mulheres como um coletivo social específico e distinto é um objetivo difícil, que dá ao feminismo a sua especificidade enquanto movimento político. Raramente se põe a possibilidade de, por exemplo, conceituar grupos étnicos, religiosos, culturais ou nacionais, porque a sua própria existência social envolve em norma algumas tradições

— linguagem, rituais, canções e histórias ou habitações. As mulheres, contudo, estão dispersas por todos esses grupos. O funcionamento da maioria dos casamentos e das formas de parentesco coloca as mulheres sob a identidade dos homens em cada um destes grupos, na privacidade do lar ou da cama. As exclusões, as opressões e as desvantagens que as mulheres sofrem dificilmente podem ser pensadas sem uma concepção estrutural das mulheres enquanto posição coletiva. (YOUNG, 2004, p.119)

A autora defende, então, que o primeiro passo para a resistência feminina a essas opressões é a afirmação das mulheres como um grupo de modo que elas não se sintam divididas bem como não acreditem que os seus sofrimentos sejam pessoais ou naturais. Portanto, para Young, a política feminista só permanecerá consistente com uma concepção de mulheres como coletivo social. Assim, para superar as dificuldades lógicas e políticas inerentes à tentativa de conceituar as mulheres como um único grupo, a autora propõe que o gênero seja entendido como “referindo-se a uma série social, um tipo específico de coletividade social que Sartre distingue de grupos.” (YOUNG, 2004, p.123)

A autora explica que Sartre distingue, em seu trabalho, diversos níveis de coletividade social, mas, para abordar a questão das mulheres enquanto coletivo social, ela irá priorizar a distinção que o teórico faz entre grupo — considerado um conjunto de pessoas que se reconhecem mutuamente e tem um objetivo comum — e série — um grupo que emerge de uma unidade coletiva que não é consciente nem organizada. Assim, “uma série é uma coletividade social cujos membros são unidos passivamente pelos objetos para os quais as suas ações estão orientadas, e/ou pelos resultados objetificados dos efeitos materiais das ações dos outros” (YOUNG, 2004, p. 125). Nesse contexto, Young explica que:

Na conceituação de Sartre [...] um grupo é uma coleção de pessoas que se identificam mutuamente; que se reconhecem mutuamente umas às outras como pertencendo em conjunto, a um grupo, grupo esse que possui um projeto comum que define a sua ação coletiva. Uma série, por outro lado, não é uma identidade mutuamente reconhecida, não tendo qualquer projeto comum ou experiência partilhada. As mulheres não precisam de ter nada em comum nas suas vidas individuais para serem serializadas como mulheres. (YOUNG, 2004, p. 135)

Portanto, a autora considera que conceituar o gênero como serialidade evita tanto o problema de tentar identificar atributos específicos que todas as mulheres possuam quanto o problema da identidade. No entanto, salienta também que o fato de a mulher ser entendida como um coletivo serial que não é definido por um conjunto de atributos comuns que todos os outros indivíduos na série partilham também não impede que as mulheres se unam caso tenham um objetivo comum e específico. E conclui explicando que, inevitavelmente, o gênero acaba serializando, de modo específico, mesmo aquelas mulheres que não se identificam com

outras mulheres. Ou seja, mesmo pertencendo a diferentes contextos sociais ou estando em momentos de vida diferentes, pelo fato de sermos mulheres acabamos serializadas no gênero.

O conceito de serialidade torna-se útil para abordar a questão da relação entre a pessoa individual e a raça, a classe, o gênero e outras estruturas coletivas. Se todas essas estruturas materiais são formas de serialidade, então não definem necessariamente a identidade dos indivíduos, nem nomeiam necessariamente atributos que partilham com outros. São estruturas materiais que emergem das ações e expectativas institucionalizadas e historicamente conservadas, que colocam e limitam os indivíduos em alguns aspectos, com os quais tem de lidar. A posição do indivíduo em cada uma das séries significa que elas diferem em experiências e percepções de outras que estejam situadas de modo diferente; mas a mesma pessoa pode relacionar-se com elas de modo diferentes, em diferentes contextos sociais ou em diferentes momentos da sua vida. (YOUNG, 2004, p. 133).

Com relação às narrativas que compõem esse *corpus*, as personagens constituem uma série porque são serializadas como mulheres em papéis sociais de esposas. Assim, de modo mais ou menos marcado, essas mulheres ficcionais têm de lidar com as ideologias de gênero, ora por meio da resistência aos discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado, ora por meio do enfrentamento a esses mesmos discursos. As ideologias a que me refiro aparecem representadas pelos discursos simbólicos do sistema patriarcal — por exemplo, ideal de amor romântico, dispositivo da escolha, sentidos sociais associados à maternidade, indissolubilidade do vínculo conjugal — que, nos termos de Young, são articulados de modo a obscurecer a opressão conjugal como um processo sistemático, estrutural e institucional, além de fazer com que essas mulheres casadas acreditem que os seus sofrimentos sejam naturais ou pessoais.

Já Teresa de Lauretis, em seu artigo “A tecnologia do gênero”, propõe que o gênero seja concebido como uma representação articulada por meio de diversas “tecnologias”, tais como a família, as escolas, os meios de comunicação, a academia, os tribunais, os movimentos sociais — a exemplo dos feminismos — e as práticas artísticas — a exemplo da literatura. Para postular e fundamentar a sua concepção de gênero, a autora inicia seu texto tecendo uma crítica ao conceito de gênero como diferença sexual, já que, de acordo com as suas colocações, concebido dessa forma, o conceito se torna uma limitação, uma espécie de deficiência do pensamento feminista.

De acordo com a autora, como a ênfase dessa concepção de gênero se dá no campo sexual, essa “diferença sexual” acaba sendo entendida como a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino, a mulher em relação ao homem, sendo esta última diferença entendida como a própria diferença no homem. Lauretis chama a atenção para o

fato de que se a questão do gênero for colocada dessas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais.

A autora então discorre sobre as principais limitações do conceito de gênero como diferença sexual. A primeira limitação apontada por Lauretis refere-se ao fato de esse conceito confinar o pensamento feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como diferença do homem ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna impossível articular as diferenças entre mulheres e mulher, ou seja, a diferença entre as mulheres ou, mais especificamente, a diferença nas mulheres. Essas diferenças não podem ser entendidas como diferenças sexuais, já que, nessa perspectiva, não haveria diferenças e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica de mulher ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva.

A segunda limitação, de acordo com a autora, é que o conceito de gênero como diferença sexual tende a recomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal. Nesse sentido, Lauretis (1994, p. 208) entende potencial epistemológico radical como a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações de subjetividade com a sociabilidade de um modo diferente. Na sua concepção:

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito 'engendrado' não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (LAURETIS, 1994, p. 208)

A autora chama então a atenção para a necessidade de se articular um conceito de gênero que abranja esse outro tipo de sujeito e articule as suas relações com um campo social heterogêneo. Portanto, para ela, esse novo conceito de gênero não pode estar preso à diferença sexual a ponto de se confundir com ela, fazendo com que “por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, o gênero possa ser incluído na diferença sexual como um efeito da linguagem, ou como puro imaginário não relacionado ao real.” (LAURETIS, 1994, p. 208)

Lauretis propõe, então, que o gênero comece a ser pensado a partir de uma visão teórica foucaultiana, conforme a qual a sexualidade é uma “tecnologia sexual”. A autora

sugere um novo conceito de gênero, pautado na perspectiva de Foucault, no sentido de que o gênero, como representação e autorrepresentação, seria, conforme previamente exposto acima, “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Nesse sentido, partindo, principalmente, da perspectiva teórica de Lauretis, que concebe o gênero como uma representação construída por meio de diversas tecnologias, como as práticas artísticas, a exemplo da literatura, é que considero necessário entender, por meio da investigação das circunstâncias sócio-históricas imbricadas no processo de produção e de análise do texto literário, como os feminismos, a crítica literária feminista e a literatura de autoria feminina — ou seja, diferentes tecnologias de gênero — vêm trabalhando para empoderar o sujeito feminino no meio social.

Crítica Literária Feminista e Literatura de Autoria Feminina

O século XIX foi marcado por mudanças nas estruturas econômicas e sociais da Europa ocidental. Nessa época, se, por um lado, foi idealizado o modelo de mulher adequado à nova sociedade em ascensão, ou seja, a mulher maternal, delicada e submissa aos valores do patriarcado, foi também nesse mesmo momento histórico que, conforme evidenciam vários trabalhos de resgate de escritos de autoria feminina, um grande número de mulheres começou a escrever e a publicar na Europa e nas Américas. No entanto, como a escrita era um privilégio restrito aos homens, muitas produções teóricas e literárias de autoria feminina produzidas nessa época foram invisibilizadas pelos cânones críticos e teóricos, tradicionais e masculinos, que construíram a historiografia social e literária.

Nesse contexto, segundo Lúcia Osana Zolin (2009b), o feminismo⁵, importante movimento de luta pela ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres, juntamente com a crítica literária feminista, vêm viabilizando, nas últimas décadas, um trabalho de resgate de nomes de mulheres escritoras que reivindicaram, ao longo dos séculos, desde o direito à educação e ao voto até reformas culturais, legais e econômicas, e de mulheres escritoras que

⁵ Em seu artigo “Crítica Feminista”, a pesquisadora Lúcia Osana Zolin, ao traçar o panorama histórico do surgimento do movimento feminista, opta, em nível textual, pelo uso do vocábulo *feminismo* no singular. Nesse sentido, na primeira parte desse trabalho, ao seguir as postulações teóricas da pesquisadora, optei por preservar também o referido vocábulo no singular; no entanto, considerando a heterogeneidade do movimento e do esforço das feministas em criar um sujeito político coletivo — as mulheres —, as demais referências ao movimento foram todas grafadas no plural — os feminismos.

foram excluídas das historiografias literárias. Nesse trabalho de resgate, as primeiras feministas acadêmicas apontam nomes das principais mulheres que reivindicaram direitos iguais para homens e mulheres e que foram precursoras do movimento feminista.

Ainda de acordo com Zolin (2009b), embora o feminismo como movimento organizado só tenha entrado no cenário das políticas públicas nos Estados Unidos e na Inglaterra na segunda metade do século XIX, antes desse período as mulheres já questionavam a posição de inferioridade a que eram destinadas na sociedade. Na Europa, destacaram-se nomes como o de Mary Astell, que, em 1730, escreveu o documento “Algumas reflexões sobre o casamento”; Marie Olympe Gouges, que, em 1791, apresentou à Assembleia Nacional francesa um texto intitulado “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”; e de Mary Wollstonecraft, que, em 1792, escreveu “As reivindicações do direito da mulher”, um dos grandes clássicos da literatura feminista.

No Brasil, entre os nomes de mulheres que lutaram contra os preconceitos da sociedade patriarcal brasileira antes de o feminismo se tornar um movimento político organizado incluem-se Nísia Floresta Brasileira Augusta, que traduziu livremente a obra de Mary Wollstonecraft e, em 1832, publicou a sua versão com o título “Direitos das mulheres e injustiça dos homens”, e Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, que, em 1836, escreveu “Ramalhetes ou flores escolhidas no jardim da imaginação”, obra que apresenta ideias muito próximas daquelas defendidas por Nísia Floresta. Esse primeiro momento de luta pelos direitos das mulheres, motivado inicialmente pelas manifestações voltadas para estender o direito de voto às mulheres, ficou conhecido como “primeira onda” do feminismo:

Como consequência dessa primeira onda do feminismo, muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão, até então eminentemente masculina; mesmo que para isso tenham tido que se valer de pseudônimos masculinos para escapar às prováveis retaliações a seus romances, motivadas por esse ‘detalhe’ referente à autoria. É o caso, por exemplo, de George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans, autora de *The mill on the floss* e de *Middlemarch*; de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, autora de *Valentine*. [...] No Brasil, diversas foram as vozes femininas que romperam o silêncio e publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época. (ZOLIN, 2009b, p. 221)

Na esteira da “primeira onda” feminista, a chamada “segunda onda” do feminismo surge a partir dos anos de 1960 e vai até os anos de 1980. Nessa “segunda onda”, foi acrescentado ao ativismo político da “primeira onda” a ideia de que a opressão das mulheres é causada também por fatores culturais, além dos fatores políticos e econômicos. Essa nova ideia impulsionou os estudos acadêmicos a criar um corpo teórico que permitisse estudar os

fenômenos sociais por uma ótica feminista. De acordo com Guacira Lopes Louro:

Será no desdobramento da assim denominada ‘segunda onda’ [...] que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas irá se voltar para as construções propriamente teóricas. No âmbito do debate que a partir de então se trava, entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos ou suas críticas, de outro, será engendrado e problematizado o conceito de gênero. [...] o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas. Algumas obras hoje clássicas — como, por exemplo, *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963), *Sexual Politics*, de Kate Millet (1969) — marcaram esse novo momento. Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e ‘contaminando’ o seu fazer intelectual — como estudiosas, docentes, pesquisadoras — como paixão política. Surgem os *estudos da mulher*. (LOURO, 2014, p. 19-20)

Esses mesmos estudos da mulher que, de acordo com Guacira Lopes Louro, surgem, especialmente, nos Estados Unidos, França, Inglaterra e Alemanha no início dos anos de 1970, segundo Zolin (2009, p. 239), somente passam a ser considerados objeto legítimo de pesquisa no Brasil a partir dos anos de 1980 “quando grupos de pesquisadores(as) passaram a se reunir para desenvolver estudos, apresentar resultados de pesquisas e discutir textos teóricos relativos ao tema.” Nesse contexto, a autora explica que essa consolidação deveu-se, principalmente, à criação de associações de estudos, grupos de trabalhos e de seminários sobre o tema, como a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll) em 1984; o Seminário Nacional Mulher e Literatura em 1985; e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) em 1986, que viabilizaram tanto o encontro de diversas pesquisadoras e pesquisadores, nacionais e internacionais, para discutir sobre o tema como o estabelecimento de “linhas de pesquisas nos cursos de pós-graduação e departamentos de língua e literatura, constituindo-se em referência obrigatória para a área.” (ZOLIN, 2009, p. 239)

A autora salienta ainda que essas linhas de pesquisas ligadas à crítica feminista desenvolvidas no Brasil foram sendo reformuladas devido às “especificidades e diversidade das investigações e (a) o fato de elas terem se constituído em ponto de referência para os estudos sobre Mulher e Gênero nos cursos de Letras oferecidos em nossas universidades.” (ZOLIN, 2009, p. 239-240). Assim, segundo a autora, atualmente essas linhas de pesquisa assumem a seguinte configuração: “Resgate e inclusão”, “Teoria e críticas” e “Representações de gênero na literatura e em outras linguagens”. É, por exemplo, no contexto do trabalho

desenvolvido na vertente de “Resgate e inclusão” que várias críticas e críticos vêm se empenhando em questionar o processo de apagamento das obras de autoria feminina pelo cânone edificado conforme os ideais eurocêntricos e, conseqüentemente, masculino e branco.

Conforme explica a autora Rita Terezinha Schmidt, em seu texto “Cânone/ Contra - Cânone: Nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, no Brasil, “o discurso crítico sempre esteve atrelado à herança de uma identidade cultural ocidental europeia na medida em que [...] compactuou com a política das exclusões que sustenta a lógica canônica” (SCHMIDT, 1996, p. 117). Em seu texto, a autora argumenta, ainda, que todo processo do cânone é excludente porque, geralmente, a sua constituição está pautada em seu processo de reprodução, que, por sua vez, tem uma força homogeneizadora que atua sobre a seleção e reafirma as identidades, excluindo, portanto, as diferenças. Se, conforme argumenta Schmidt, os padrões estéticos de excelência querem um todo uniforme e coerente, incompatível com o diferente, o descrédito atribuído à literatura de autoria feminina deve ser entendido como a forma encontrada pelos segmentos sociais em posições de privilégio de dominar o campo literário e preservar os interesses da cultura letrada dominante.

Assim, como a construção do cânone foi respaldada nos pilares da cultura letrada patriarcal, a grande diversidade de textos literários e não literários produzidos por mulheres desde o século XIX, concomitantemente com produções de autores consagrados da literatura nacional, ficou de fora da historiografia literária e foi invisibilizada pela tradição crítica. Nesse contexto de se posicionar contrariamente a essa tendência excludente é que a crítica literária feminista brasileira vem trabalhando para o resgate de nomes de escritoras que foram excluídas da historiografia literária e não integraram o cânone.

No Brasil, como resultado desse importante trabalho, foram resgatados, conforme resume Norma Telles em seu artigo “Escritoras, escritas e escrituras” (2004), alguns nomes e trabalhos de escritoras como Maria Firmina dos Reis, que publicou *Úrsula* (1859), considerado o primeiro romance de autoria feminina; a poetisa Narcísia Amália de Campos, que publicou o livro de poemas *Nebulosas* (1870); a romancista Maria Benedicta Camara Bormam, que publicou os romances *Aurélia* (1883), *Uma vítima*, *Três irmãs*, *Magdalena* (1884), *Lésbia* (1890), *Celeste* (1893) e *Angelina* (1894); e Júlia Lopes de Almeida, que escreveu vários livros de sucesso, entre eles, *Memórias de Marta*, seu primeiro livro, publicado em 1885. Todos esses trabalhos que foram invisibilizados e tiveram seu alto valor literário, cultural e simbólico negados pelo cânone nacional — cúmplice da ideologia patriarcal e empenhado em desqualificar a produção literária de autoria feminina — têm sido

objeto de estudo de diversos trabalhos acadêmicos bem como têm ganhado visibilidade nos círculos letrados e culturais do país. Nesse sentido, Rita Terezinha Schmidt ainda argumenta que:

Para nós, da literatura, que trabalhamos com sistemas estéticos/cognitivos/simbólicos/textuais — pois é desse lugar que posso falar — o exercício da crítica literária através de uma política interpretativa sustentada por estratégias textuais que possam decodificar os regimes de verdade incrustados nos textos da cultura, deslocar suas hierarquias e abrir espaços para as diferenças é a forma mais importante de construir novos conhecimentos sobre quem somos nós. Não se trata de produzir conhecimentos sobre determinados sujeitos, mas de articular um projeto epistemológico através de uma prática discursiva intervencionista que produza reflexões sobre os sentidos da dominação e as práticas domésticas de colonização, inclusive a intelectual. (SCHMIDT, 2006, p. 795)

Embora a crítica feminista e a literatura de autoria feminina, em sua maioria, ainda ocupem uma posição marginal nos círculos políticos e letrados, seguindo a perspectiva de Schmidt, considero que essas instâncias de promoção de igualdade de direitos e de ruptura de padrões, ao questionar a autoridade e o privilégio patriarcal cristalizados, por exemplo, na tradição crítica e na representação literária, têm incomodado tanto do ponto de vista teórico e político quanto no quadro dos estudos literários e da cultura do país e do mundo. Os feminismos e a crítica literária feminista vêm, ao longo do tempo, questionando as relações de desigualdade, opressão e violência sustentadas pelo aparato ideológico do poder/saber dominante e dando cada vez mais visibilidade aos escritos produzidos por mulheres no cenário nacional.

Nesse contexto, considerando-se que, ao longo do tempo, a forma como as mulheres foram representadas na literatura, tanto por homens quanto pelas próprias mulheres, na maioria das vezes, serviu para sustentar as relações de domínio estabelecidas pela sociedade patriarcal e que, nos últimos anos, os escritos produzidos por mulheres têm ganhado cada vez mais espaço no cenário nacional, é preciso investigar se essa literatura de autoria feminina produzida na contemporaneidade já opera com um modelo de representação transgressora em relação aos modelos hegemônicos tradicionais. Nesse sentido, nos contos selecionados, me interessa investigar até que ponto essa literatura de autoria feminina produzida na contemporaneidade, conseqüentemente afetada pelas transformações sociais que possibilitam discutir preconceitos, injustiças, diferenças de sexo e questões de gênero, tem operado com a representação literária de resistência e atuado como uma instância de renovação e de ruptura de padrões enquanto prática discursiva de empoderamento feminino e de promoção de igualdade de direitos.

1 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector inaugurou uma fase da literatura de autoria feminina no Brasil que ofereceu novas perspectivas em relação à posição que a mulher ocupava no cenário da produção literária. Lúcia Osana Zolin (2009a) afirma que a obra de Clarice Lispector representou um momento de ruptura com a reprodução dos valores patriarcais que, até então, marcava a produção literária de autoria feminina. De acordo com a pesquisadora, Lispector marca no Brasil o início da *fase feminista*⁶ da literatura de autoria feminina, na medida em que a produção literária da escritora “traz em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.” (ZOLIN, 2009a, p. 332)

Como nessa nova fase de produção da literatura de autoria feminina, as escritoras começaram a se permitir a questionar os modelos femininos de submissão herdados da sociedade patriarcal bem como passaram a representar essas angústias na ficção, analiso contos de Clarice Lispector que foram publicados nas décadas de 1960 e 1970 com o intuito de investigar como as personagens se comportam nas narrativas em relação à vida conjugal. Nos contos, a questão importante a ser analisada é entender porque essas personagens casadas, mesmo questionando seu lugar social, através dos seus monólogos interiores, aceitam, em sua maioria, ser submissas a um relacionamento conjugal que quase sempre as destina à acomodação, à loucura ou à morte. Nessa perspectiva, é importante observar como a autora

⁶De acordo com Zolin (2009a, p. 329-330), o termo “fase feminista” refere-se a uma das categorias utilizadas pela ensaísta norte-americana Elaine Showalter, em seu trabalho “*A literature of their own: British women novelists from Brönte to Lessing*”, para delimitar as especificidades que marcam a produção de autoria feminina em um determinado momento histórico, observando as maneiras pelas quais a autoconsciência da mulher traduziu-se na literatura por ela produzida em um tempo e espaço determinados e como ela se desenvolveu. Na concepção da ensaísta, todas as subculturas literárias percorrem três grandes fases: a de *imitação* e de *internalização* dos padrões dominantes; a fase de *protesto* contra tais padrões e valores; e a fase de *autodescoberta*, marcada pela busca da identidade própria. Segundo Zolin, adaptando essas fases às especificidades da literatura de autoria feminina, tem-se a fase *feminina*, *feminista* e *fêmea* (ou *mulher*), respectivamente. Na literatura brasileira, a fase feminina teria se iniciado com a publicação de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e se estendido até 1944, quando Clarice Lispector inaugura a sua produção com a publicação de *Perto do Coração Selvagem*. Nesse sentido, a obra de Lispector estrutura-se em torno das relações de gênero que trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir a sua plenitude existencial. Trata-se, portanto, de a escritora inaugurar uma nova fase da trajetória de literatura brasileira de autoria feminina no Brasil — *feminista*, na terminologia de Showalter — marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos valores dominantes.

representa, através das suas personagens, a condição das mulheres que vivem enquadradas nos moldes patriarcais, e se essas personagens rompem com os limites sociais que lhes são impostos nas narrativas.

Nesse sentido, estabelecendo um diálogo entre literatura e sociedade, há a intenção de se compreender nessa dissertação como a conjugalidade aparece representada nas obras analisadas, partindo-se dos contos de Clarice Lispector, citados na introdução, para investigar se do século XX para cá as mulheres migraram do estado de dependência e submissão, preconizado pelo ideal coletivo de família burguesa, “cultivado de diversas formas em inúmeras narrativas, inclusive em pesquisas contemporâneas acerca do mundo social” (OLIVEIRA, 2004, p. 53), para um estado de independência afetiva e social nas relações conjugais tradicionais. E, por fim, observar se o discurso de emancipação feminina está presente nessas narrativas bem como se elas têm funcionado para dar visibilidade às questões de gênero e, conseqüentemente, ajudado a romper com paradigmas patriarcais no que concerne à representação da conjugalidade tradicional moderna.

1.1 O “Amor” e o dispositivo da escolha

O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera. (LISPECTOR, 2009, p. 20, grifo nosso)

“Amor” é uma narrativa em terceira pessoa protagonizada por Ana, uma mulher que, aparentemente, havia nascido para o casamento e para a maternidade. Essa personagem, como dona de casa comprometida e dedicada ao lar, vive para que a harmonia esteja sempre presente na sua casa e na sua vida. No entanto, em um dia comum, voltando das compras, ela se depara com um cego mascarado e esse contato com o outro desencadeia uma crise que a obriga a lidar com sentimentos que, havia muito tempo, cuidara para que não florescessem.

Após o contato com o cego, Ana caminha desnorteada até chegar ao Jardim Botânico, espaço público e de empoderamento da personagem, em oposição à casa, espaço privado de subalternização feminina. No entanto, durante esse processo de empoderamento, a personagem, ao se lembrar da sua condição de mulher casada e com filhos, abandona o seu monólogo interior e volta para a realidade de devoção ao esposo e ao lar, permanecendo

silenciada pela necessidade de se adequar aos padrões sociais. No conto, embora questione os valores que a mantém presa à sociedade conjugal, a personagem se acomoda e aceita ser silenciada e submissa ao papel a que foi destinada na narrativa: esposa e mãe.

Com base nesses primeiros apontamentos sobre o conto, na análise partirei do pressuposto de que essa personagem está sendo controlada pelo dispositivo da escolha, ou seja, Ana está sendo controlada por um dos aparatos discursivos de regulação social que foram desenvolvidos para sustentar, a partir do século XIX, o novo ideal de família e de conjugalidade moderna instituído pela burguesia. Neste trabalho, o conceito de dispositivo será compreendido a partir da definição de Michel Foucault, que o concebe como:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1996, p. 244)

Aqui, será necessário entender como surgiu a ideia de livre escolha, no que se refere à conjugalidade moderna, e quais dispositivos sustentaram esse mecanismo de controle social e de manutenção da hegemonia masculina e da subalternização feminina nas relações conjugais. Para tanto, retomarei algumas considerações sobre o contexto histórico de consolidação dos valores preconizados pelo ideal de família burguesa e de conjugalidade moderna.

No século XIX, a ascensão da burguesia reconfigurou o modo de sociabilidade burguesa, sobretudo no que se refere à família. A definição de novos papéis femininos e masculinos, o cultivo da domesticidade, da privacidade doméstica e da ideia de livre escolha no casamento por amor caracterizaram o novo ideal de família burguesa. Conforme já salientado anteriormente, nessa nova configuração de família “a subjugação da mulher ia ao encontro da constituição de uma família nuclear para a qual o lar, com os afazeres domésticos e os cuidados com as crianças, se tornaria seu espaço legítimo, enquanto aos homens ficaria destinada a esfera pública, a esfera do poder” (OLIVEIRA, 2004, p. 49). Nesse contexto, a função da mulher era tornar-se mãe, educadora, controladora dos empregados, caso existissem, e a principal provedora de afeto e de carinho da família.

O novo modelo de conjugalidade moderna instituído pela burguesia exigia um aparato discursivo que servisse para estimular os futuros nubentes a constituir verdadeiras e “higienizadas” famílias burguesas. Nesse contexto, o dispositivo da escolha, aparato discursivo sustentado pelas ideias de livre escolha, foi instituído para retirar dos pais o direito de escolher os futuros cônjuges dos filhos e delegar aos futuros nubentes a responsabilidade

de escolher seus próprios maridos e esposas. Obviamente, esse processo acontecia associado a discursos que instituíam também padrões para regular tais escolhas que, por sua vez, deveriam estar em conformidade com o ideal de conjugalidade do patriarcado. Assim, juntamente com a disseminação do ideal de “livre escolha”, foram instituídos alguns critérios que deveriam orientar a escolha dos futuros maridos e das futuras esposas, como a idade, a eugenia e a posição social dos pretendentes, ou seja, a escolha deveria ser realizada conforme o quadro de permissões e proibições da época.

Associado ao dispositivo da escolha, foi difundido também o ideal de amor romântico que, por sua vez, serviria para sustentar a ideia de livre escolha e reforçar a ideia de indissolubilidade do contrato conjugal. Segundo Cláudia Maia (2011, p. 145), durante o processo de institucionalização da conjugalidade moderna, “o amor e o casamento assumiam a feição de direito do indivíduo que, por conseguinte, significava direito à felicidade. O casamento não visava mais à realização de alianças, mas do *amor romântico*.” No entanto, esse ideal de livre escolha apresentado como a conquista de um direito dos futuros nubentes, emergia como um discurso que conduzia de fato a escolha das mulheres, que, por sua vez, eram convencidas a ingressar na sociedade conjugal por meio de diversas práticas discursivas e produtos culturais, a exemplo do romance.

A literatura do período romântico brasileiro, especialmente a literatura urbana, se ocupava, principalmente, de inculcar no imaginário social da época a ideia de que o casamento era o destino inato das mulheres e que a escolha do cônjuge era condição de felicidade. Assim, segundo Cláudia Maia (2011, p. 141), surgiram no mesmo campo discursivo “dois dispositivos conflitantes como parte do discurso: o da liberdade e da coerção.” O mecanismo de coerção patriarcal, fundado nos interesses econômicos dos pais dos futuros nubentes, cedeu lugar ao dispositivo de livre escolha, fundado nas ideias de amor romântico. Dessa forma, o dispositivo de livre escolha tanto ironizava as mulheres mais exigentes quanto atribuía a responsabilidade dos fracassos conjugais ao fato de essas mulheres não terem sabido escolher o cônjuge ou simplesmente por terem exercido o direito de escolha.

A partir dessas considerações, é possível relacionar, portanto, o comportamento adotado pela personagem Ana ao longo da narrativa ao mecanismo de coação operado pelo dispositivo da escolha. Ela sente-se responsável pela vida insossa que leva simplesmente por ter exercido o seu direito de escolha e, por sua livre vontade, ter ingressado na sociedade conjugal. Nesse sentido, passagens do conto deixam explícito que, como a maioria das mulheres de seu tempo, a personagem via o casamento como sua condição inata e estava

condicionada a saber seu lugar na sociedade, ou seja, tornar-se uma boa mãe e esposa, ainda que em detrimento da sua felicidade e da sua realização pessoal. Assim, a personagem inquieta, cheia de angústias e que vive com a sensação de infelicidade mostra-se constantemente consciente sobre a responsabilidade em relação à escolha que fizera e, por isso, sufoca esses sentimentos com afazeres domésticos. Segundo Maria Ângela D’Incao:

a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor filial e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família — a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. (D’INCAO, 2004, p. 230)

Nesse contexto, Ana aceitava as obrigações impostas pela sua condição de mulher casada dependente do marido, devido ao fato de conhecer o peso da responsabilidade que recaía sobre si em razão de ter optado por ingressar no contrato conjugal. Conforme esse dispositivo, recaía sobre as mulheres “que exerceram seu suposto direito de escolher um marido a ‘culpa’ pelos casamentos malsucedidos, pelos fracassos e infelicidades conjugais” (Maia, 2011, p. 142). O senso de responsabilidade e a culpa, sentidos usados no processo de assujeitamento das mulheres, são valores que estão tão impregnados e latentes na personagem que a voz da narrativa faz questão de enfatizar, em mais de uma passagem do conto, que aquela era a condição que Ana quisera e escolhera:

Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o *quisera* e *escolhera*. (LISPECTOR, 2009, p. 20-21, grifo nosso)

Segundo Lúcia Helena (1997, p. 43), os textos de Clarice Lispector insistem em delinear um determinado perfil de mulher, que está quase sempre retida num espaço de ruminação interior, a remoer uma vida vazia, nas estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa. No entanto, ainda segundo a autora, é exatamente essa situação de confinamento que movimenta as personagens de Lispector e as faz “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).

Clarice Lispector imagina a protagonista indo às compras. Durante o trajeto, a sucessão de fatos provoca um mal-estar e estranheza na personagem, que rompe em face de um acontecimento significativo: Ana vê um cego. Esse encontro fulminante provoca uma profunda mudança interior e uma consciência de vida que, até então, a personagem se recusava a ter. O contato com um olhar mergulhado na escuridão provocou desespero em quem temia a força da vida. Nesse momento, Clarice Lispector demonstra sua grande capacidade em captar as sutilezas do cotidiano e fazer com que essas mesmas sutilezas desestremam a aparente estabilidade que envolve a vida das personagens na narrativa. De acordo com Lúcia Helena:

um pequeno detalhe do cotidiano, algo que normalmente não despertaria sequer atenção, surge como deflagrador do entrelaçamento de mundos e fronteiras que [...] podem vir a ser elementos responsáveis pelo desencadear de um inusitado encontro entre os personagens de Clarice Lispector e algo que poderia definir como confluência das vozes incongruentes de um inconsciente individual e do imaginário cultural, tudo se passando num ambiente falsamente estável, em que vidas aparentemente sólidas se desestabilizam de súbito, justo quando o cotidiano das personagens parecia estar sendo marcado pela ameaça de nada acontecer. (HELENA, 1997, p. 34)

Ao se deparar com um cego, intimamente, a personagem sente-se sufocada por uma sociedade indiferente aos problemas do outro e pela sua própria indiferença em relação à vida que levava. O cego provoca estranheza em Ana, que, por sua vez, entra num estado de introspecção. Os ovos que carrega em seu saco de tricô se quebram. Assim como aqueles ovos, os valores que Ana cultivava, que estavam envoltos por uma casca fina e frágil, poderiam se romper a qualquer instante. Ela cuidou sua vida inteira para que essa casca não se rompesse, mas o contato com o cego fez com que Ana questionasse seus valores e descobrisse, em meio à escuridão da vida daquele cego e por meio do nojo provocado pelos pingos daquela gema viscosa, que a vida pulsava em seu íntimo: “o mal estava feito”. (LISPECTOR, 2009, p.22)

A partir desse acontecimento, Ana mergulha na introspecção e trava um monólogo interior. “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada” (LISPECTOR, 2009, p. 23). A voz da narrativa deixa explícito o cuidado que a personagem tomava para se distanciar das coisas que excediam as paredes do seu apartamento, para a vida que existia além do matrimônio: “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse” (LISPECTOR, 2009, p.

23). A personagem vivencia uma crise existencial e sofre pelos sentimentos que estavam brotando em seu íntimo. Segundo Fábio Lucas (1989, p. 131), a “tônica existencialista alimenta a progressão das personagens em seu drama particular. [...] Clarice Lispector explora a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida”.

O drama íntimo e particular de Ana a deixa tão desorientada que a faz passar do seu ponto de descida e o monólogo interior da personagem vai ser travado dentro do Jardim Botânico. Na narrativa, o jardim, com a sua simbologia evidente, apresenta-se ao mesmo tempo como elemento de subjetivação e como espaço de empoderamento e de transgressão. O jardim, na tradição cristã, é o lugar do conhecimento, do bem e do mal, do sagrado e do profano; no conto, é o local para onde Ana se dirige para captar a essência da vida e tentar absorvê-la. Observa com atenção tudo ao redor, flores, folhas, frutos, a expressão mais sublime de vida, já que, para ela, “a moral do Jardim era outra [...] o Jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Com relação a essa simbologia do jardim explorada no conto, Lúcia Helena ainda salienta que:

Perpassa os textos de Lispector uma aura de filosofia, através da constante alusão ao imaginário religioso e metafísico judaico-cristão, no qual ela adensa questões candentes como a *culpa original*, a *náusea*, a *origem da vida e da criação*, e a *pergunta pelo sentido da existência*. No entanto, longe de estabelecerem doutrinas, os livros de Lispector inserem estas questões no cotidiano de seres geralmente perdidos em suas próprias indagações, ou, até, incapazes de indagar, para os quais o ludismo de linguagem do narrador funciona não só como forma intensa de penetração no mundo do inconsciente, mas também como forma de refletir sobre a dissociação do ego e a fragmentação do *self* de muitas de suas personagens, de que são exemplares Laura (A imitação da Rosa), Ana (Amor), ambas da coletânea *Laços de família*, e G.H. (A paixão segundo G.H.). (HELENA, 1997, p. 36)

Na narrativa, o momento de contemplação, reflexão e empoderamento dentro do jardim só é fissurado pela lembrança dos filhos e do papel que deve desempenhar em casa: esposa e mãe. Ana sente-se culpada por sentir o mundo e desejar pertencer a ele sem compromissos e sem obrigações. “Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba.” (LISPECTOR, 2009, p. 25-26).

Ao longo da narrativa, Ana recorre aos seus monólogos interiores para refletir sobre a possibilidade de recuperar a felicidade que ela havia abolido com o casamento e conclui que havia emergido da sua juventude e ingressado no contrato conjugal para descobrir “que também sem a felicidade se vivia” (LISPECTOR, 2009, p. 20). É possível inferir que, após o

casamento, a personagem passou a se sentir uma mulher infeliz. No entanto, coagida pelo dispositivo da escolha, assume a sua condição de esposa e mãe e volta para a realidade de devoção ao esposo e ao lar, permanecendo silenciada pela necessidade de se adequar aos padrões sociais: “Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.” (LISPECTOR, 2009, p. 29)

A voz da narrativa nos revela que o esposo, ao afastar a personagem do “perigo de viver”, ou seja, do seu desejo de independência, também a afasta de si mesma, e essa mesma voz denota que, ao se deixar conduzir, ela, mais uma vez, assume a responsabilidade da condição que, socialmente, foi coagida a escolher: a condição de esposa, mãe e dona de casa. Ana aceita, mesmo submersa na angústia da insatisfação, ser coagida e subjugada por esse dispositivo pautado na produção e na disseminação das ideias de livre escolha, de amor conjugal e do governo restrito da casa, de forma moderada e científica, como direitos das esposas, mas que, na verdade, visavam atrair ou manter as mulheres na conjugalidade de modo a garantir a submissão feminina ao modelo de conjugalidade patriarcal (MAIA, 2011, p. 126).

Em várias passagens do conto, quando a personagem enfatiza que essa era a vida que ela “quisera e escolhera”, Ana opta pelo silenciamento da sua insatisfação pessoal, ou seja, ter ingressado livremente na sociedade conjugal, como mecanismo de resistência a esse dispositivo que, operando com a ideia de livre escolha, organiza um discurso que visava convencer às mulheres a ingressar na sociedade conjugal e, depois de casadas, como haviam escolhido aquela condição, coage essas mesmas mulheres a ficarem presas aos laços conjugais sob pena de serem excluídas da sociedade.

Em seu conto, Lispector denota que essa personagem, subjugada pelo dispositivo da escolha, é coagida a encarar a conjugalidade como fator de realização pessoal e se adequar aos moldes patriarcais. Embora Clarice Lispector trabalhe para levar a sua personagem à estranheza de si mesma e tornar visíveis os mecanismos de opressão femininos, ela toma cuidado de devolvê-la para a condição que lhe cabe na sociedade: esposa e mãe. Nesse sentido, nós, leitoras e leitores, poderíamos questionar por que a autora dá visibilidade à insatisfação da sua personagem diante do papel que lhe cabe na sociedade, mas não a movimenta de modo que a realização tome forma através de ações?

Para essa pergunta, arriscarei duas respostas: primeiro, do ponto de vista legal,

movimentar a personagem Ana de modo a libertá-la dos laços conjugais ainda era problemático para a época da publicação do conto na coletânea *Laços de Família*, em 1960. No código civil de 1916, não havia dispositivos que regulassem, por exemplo, o divórcio, que foi legalmente reconhecido somente a partir de 1977, com a promulgação da Lei do Divórcio — Lei n.º 6.515/1977. Além da impossibilidade de separação imposta pelo aparato jurídico, que só admitiu a capacidade civil plena das mulheres e abriu possibilidades legais para sua maior autonomia em 1962, ou seja, quase dez anos depois da primeira versão do conto “Amor”⁷, a mulher divorciada também era estigmatizada socialmente; segundo, do ponto de vista estético, o silenciamento da sua personagem representa um mecanismo textual que funciona como estratégia de resistência à estrutura patriarcal, já que se a personagem se libertasse, ela se tornaria um sujeito realizado dentro da narrativa. A personagem livre do elo de aprisionamento representado pelo casamento poderia invisibilizar o processo de subalternização e opressão ao qual o sujeito feminino está submetido na narrativa, o que, conseqüentemente, desconstruiria a personagem. Nesse sentido, Lúcia Helena afirma que:

Pela técnica da focalização narrativa, aprofunda-se a tensão psicológica pela qual aquelas barras aprisionantes acabam por ser abaladas, ainda que Lispector não abra às personagens uma senda de plenitude, de encontro com a sua própria identidade, ou de libertação. No entanto, se as personagens não completam o seu processo de despertar para a autoconsciência, nem se libertam das garras que as aprisionam, o leitor vai, por outro lado, sendo pouco a pouco conduzido a contrapor perspectivas da ordem instituída às de um latente anseio de completude, liberdade e desvendamento. (HELENA, 1997, p. 45)

Se, por um lado, consideramos que Ana está sendo controlada pelo dispositivo da escolha, visto que, ao longo da narrativa é possível perceber que a personagem sente-se responsável pela vida insossa que leva simplesmente por ter exercido o seu direito de escolher e, por sua livre vontade, ter ingressado na sociedade conjugal, por outro lado, embora os dispositivos de controle patriarcal não sejam destruídos na narrativa, “eles são submetidos a um permanente processo de corrosão” (HELENA, 1997, p. 44). Ao questionar seu lugar social, a personagem movimenta-se para resistir à estrutura patriarcal e, de modo silencioso, manifesta a sua insatisfação.

Portanto, com base nessas colocações, entendo que a personagem Ana encontra no silenciamento um mecanismo de resistência contra os mecanismos de opressão do patriarcado, nesse caso, o dispositivo da escolha e o ideal de amor romântico; por isso, na narrativa, não há

⁷ De acordo com a biografia da autora Clarice Lispector, organizada por Nádia Battella Gotlib e disponível na página dedicada à autora no sítio do Instituto Moreira Salles, o conto “Amor” foi escrito em 1951.

um apelo pela quebra desse silenciamento imposto à mulher. O silenciamento e a acomodação, que caracterizam a opressão da mulher e do feminino, são as únicas estratégias que essa personagem dispõe para denotar a sua insatisfação em relação ao seu livre ingresso na sociedade conjugal.

No conto “Amor”, a representação de uma mulher de meados do século XX coagida pelos discursos do patriarcado e do ideal de família burguesa que ratificam a ideia da vocação inata da mulher para o casamento e a ideia de que felicidade só é possível dentro da relação conjugal dá visibilidade aos mecanismos de subalternização e de opressão existentes nas relações de gênero, que foram instituídos pelo patriarcado para coagir as mulheres e mantê-las silenciadas e dependentes, sobretudo emocionalmente, nas relações conjugais. Na narrativa, não houve um apelo pela quebra desse silenciamento imposto à mulher, visto que o silenciamento e a acomodação, que caracterizam a opressão da mulher e do feminino, é exatamente o mecanismo de resistência que a personagem dispõe para denotar a sua insatisfação em relação ao seu livre ingresso na sociedade conjugal.

1.2 A imitação do patriarcado

Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 2009, p. 35)

No conto “A Imitação da Rosa”, a voz da narrativa nos apresenta Laura, uma mulher oprimida pela moral patriarcal e que luta para manter a sanidade diante da impossibilidade de responder às expectativas das convenções instituídas pelo casamento e pela educação burguesa. Logo no início da narrativa, a referência ao estado de saúde da personagem — quando a voz da narrativa menciona que Laura voltara a ficar “bem” —; a referência a enfermeiras e médicos; e, ainda, a insistente preocupação em manter as coisas da casa em ordem, como que para ter a sensação de controle das próprias ações, denotam que Laura enfrentava uma crise pessoal que, anteriormente, já a havia levado, provavelmente, a uma internação em uma clínica psiquiátrica. A personagem, durante uma tarde em que se prepara para jantar com o marido e com um casal de amigos, mergulha em um monólogo interior e vai evidenciando os motivos que, possivelmente, a levaram ao estado de descontrole emocional.

Em seu livro, *Nem musa, nem medusa*, a pesquisadora Lúcia Helena, ao analisar o conto em questão, explora algumas das várias possibilidades interpretativas do vocábulo

imitação que compõe o título da narrativa. Entre essas possibilidades, a autora destaca três sentidos produzidos pelo vocábulo em “A imitação da Rosa”, que, na sua concepção, são essenciais para a compreensão da tessitura da narrativa: a imitação do patriarcado, a imitação das rosas e a imitação de Cristo. Em seu trabalho, a autora analisa as tensões e inter-relações entre a imitação do patriarcado e a imitação das rosas, aspectos esses que ela considera centrais para a narrativa, para, por fim, tecer uma breve reflexão sobre o simbolismo da imitação de Cristo. Acerca das significações produzidas pela imitação do patriarcado nesse conto de Clarice Lispector, Lúcia Helena considera que:

Tomando como modelo a família nuclear brasileira de classe média, composta de uma mulher tijuca que passa do pai para o marido, por meio da bênção de um padre, o conto de Lispector questiona um sistema de *gender* não apenas nacional ou regional, mas um sistema que nem diz respeito ao Brasil, nem mesmo à América Latina. Através das complexas relações de sentido operacionalizadas no texto de Lispector, o que está sendo criticado é a ideologia de um sistema de trocas simbólicas largamente difundido, e no qual se correlaciona o *gender* a conteúdos culturais (numa *genderização* da cultura), de acordo com os valores sociais desenvolvidos pela tradição judaico-cristã. Valores que estabelecem o ‘*sex-gender system*’ que organiza posições ideológicas, ao representar o “feminino”, o ‘masculino’, o ‘sujeito’ e a ‘subjetividade’ como identidades estáveis e universalizantes. ‘A Imitação da Rosa’ remete seu leitor a uma crítica do suporte ideológico dessas representações, ao fixar não só os danos que as imposições de *gender* provocam, mas também o fato de que estas essências são instáveis e estão sujeitas, do mesmo modo que a protagonista Laura, à metamorfose e à repetição. (HELENA, 1997, p. 55-56)

Devido ao fato de a obra da autora Clarice Lispector apresentar uma fortuna crítica vasta e consolidada, essa narrativa já foi objeto de estudo de inúmeros trabalhos — a exemplo do texto de Lúcia Helena, principal referência dessa análise. A maioria desses trabalhos explora as aproximações existentes entre as relações conjugais delineadas por Clarice Lispector, principalmente em sua coletânea *Laços de Família*, e o ideal de família burguesa preconizado pelo patriarcado. Nesse sentido, como na minha pesquisa investigo como é representada a conjugalidade, observando como as questões intrínsecas ao relacionamento conjugal — sexualidade, maternidade, lugares que as mulheres ocupam na esfera privada e pública — são exploradas nos contos, discuto, aqui, alguns pontos somente sob o viés da imitação do patriarcado, a fim de identificar, de modo mais pontual, quais são os principais discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado que estão operando nessa narrativa como mecanismos de opressão feminina.

Na narrativa “A Imitação da Rosa”, a personagem Laura, mulher “castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser” (LISPECTOR, 2009, p. 41), timidamente

tenta voltar a sua rotina de mulher casada e de dona de casa, após ter passado um período, provavelmente, internada em uma clínica psiquiátrica. Por meio de seus monólogos interiores, após conjecturar que voltara a ficar de novo “bem”, a personagem, aparentemente, insiste em reforçar um discurso fundado nos valores da moral patriarcal para tentar se convencer dele. A personagem vai, então, denotando sua insistente preocupação em cuidar ordeiramente da casa, em agradar Armando — o esposo —, em cuidar para manter-se insignificante enquanto mulher e esposa, e em parecer “bem” diante dos amigos, pessoas que, segundo a voz da narrativa, a ajudavam no sentido de “fazê-la sentir que agora estava ‘bem’” (LISPECTOR, 2009, p. 35) e também a ajudavam a esquecer “fingindo elas próprias o esquecimento.” (LISPECTOR, 2009, p. 35).

Entretanto, no decorrer da narrativa, ao mesmo tempo em que tenta reproduzir e tornar legítimo por meio dos seus monólogos interiores o discurso de esposa resignada e satisfeita com a submissão e a obediência ao marido e aos padrões impostos pelos laços conjugais e pela educação conservadora, a personagem denota que ela própria representa uma fissura nesse mesmo discurso, já que não conseguiu gerar filhos e constituir uma verdadeira família burguesa. A passagem do conto que evidencia a angústia de Laura por não ter gerado filhos é narrada no momento em que a personagem prostra-se diante de um espelho, símbolo que, em várias narrativas de Lispector, tem o poder de compactar uma multiplicidade de sentidos:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se no espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 2009, p. 35)

Essa passagem em que a voz da narrativa questiona-se sobre a possibilidade de os outros enxergarem em seus olhos aquele “mínimo ponto ofendido”, ou seja, a angústia gerada pelo fato de não ter-se tornado mãe, é entendida aqui como o momento da narrativa que, sutilmente, revela os motivos que desencadearam as tensões que culminaram no desequilíbrio emocional de Laura. Sobre essa mesma passagem do conto, Maria Lúcia Homem, em seu artigo “A Imitação da Rosa — Encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta”, considera que:

Somente nesse momento surge o nome da protagonista — primeira vez que o narrador enuncia ‘Laura’, nome que vem junto com sua imagem no espelho. Nome e imagem, dois invólucros desse sujeito feminino que de fato parece não ter lugar, perdido que está no anônimo marrom que o rodeia. No

meio da arrumação da penteadeira, o leitor pode apreender uma primeira quebra no equilíbrio forjado [...] Ao se deparar com a sua própria imagem é que a personagem sofre, quase inadvertidamente, o confronto com aquilo que buscava evitar ou deixar adormecido. Vê aí, nesse mínimo ponto, o reflexo que brilha e que não a deixa esquecer de duas limitações ou a falta da maternidade como frustração em sua vida de mulher casada e do lar. (HOMEM, 2004, p. 53-54)

Laura, diferentemente de Ana, que conseguiu constituir uma “família verdadeira”, já que tivera “filhos verdadeiros” (LISPECTOR, 2009, p. 20), não conseguiu gerar filhos. Como na nossa sociedade o “casamento e a maternidade como seu corolário aparecem [...] como o *locus* ideal do feminino” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 210) e, na ordem do sistema patriarcal, “a capacidade específica de procriação do feminino torna-se o próprio feminino [...] cuja existência se justifica pela sua capacidade de reprodução” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 220-221), entendo que o principal discurso simbólico do sistema representacional do patriarcado presente no conto está relacionado à incapacidade de procriação de Laura e, conseqüentemente, ao não exercício da maternidade.

Tânia Navarro Swain (2007, p. 207), em seu artigo “Meu corpo é um útero?”, explica que as categorias de “mãe e esposa, família, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, reprodução social” habitam o imaginário feminino e são utilizadas como parâmetro para definir a “verdadeira mulher”. De acordo com a autora, essas categorias, “fundadas nas premissas da heterossexualidade e nas matrizes institucionais do patriarcado” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 207), passaram, ao longo dos séculos, a representar socialmente o feminino:

Às mulheres tem-se tentado, há quatro ou cinco séculos, no Ocidente, atribuir um modelo, uma forma singular centrada em seu corpo, em sua capacidade reprodutora. Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto a *verdadeira mulher*. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a autorrepresentação das mulheres em torno da figura da *mãe*. (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 203)

Na narrativa, Laura é representada como uma mulher que, ao não se tornar mãe, perde a sua inteligibilidade social e, como todas as outras mulheres que não podem ou não querem ter filhos, é considerada uma mulher que não se realizou no mundo. Nessa perspectiva, Navarro-Swain (2007, p. 204) argumenta que, embora a maternidade e o instinto materno, enquanto sentidos produzidos pelo patriarcado para legitimar a dominação de um sexo sobre o outro, estejam sendo desconstruídos pelos feminismos, ainda há questões centrais e emergenciais que devem ser repensadas pelos movimentos feministas no que se refere à

categoria “mãe”, cultivada pelo imaginário social como modelo de mulher. O principal questionamento levantado pela autora se refere ao lugar social das mulheres que querem ou não podem ter filhos, a exemplo de Laura.

Para Navarro-Swain (2007), esse tipo de questionamento ainda desafia a agenda feminista porque, ainda que a heterossexualidade compulsória, entendida como um dos mecanismos de controle dos corpos das mulheres, esteja sendo discutida pelos feminismos, a maternidade continua sendo entendida como o principal fator de realização pessoal das mulheres. Segundo a autora, ainda é grande o número de mulheres, incluindo aquelas libertas das relações heterossexuais, que buscam a maternidade como fundamento familiar. Como aparato discursivo, a maternidade constitui um dos principais mecanismos de subordinação decorrentes das maneiras como a mulher é construída socialmente.

As colocações da autora ajudam a entender o porquê de o modelo de mulher centrado na reprodução e na maternidade ser, até hoje, detentor de uma força homogeneizante e excludente que reforça a ideia da divisão binária de papéis e a diferenciação entre os sexos. O casamento e a maternidade ainda habitam o imaginário social como condições para que as mulheres se sintam completas, felizes e realizadas. Nesse contexto, resta às mulheres que não podem, ou simplesmente não querem ter filhos, o peso do estigma de fugirem ao seu destino biológico e a perda de sua inteligibilidade social. Como a cobrança social é ainda maior em relação àquelas que são casadas, essas mulheres que são impossibilitadas de gerar filhos sofrem com o sentimento de angústia, com a culpabilidade, com o sentimento de inferioridade e com a vergonha, sentidos usados no processo de assujeitamento das mulheres devido ao fato de não terem sido capazes de dar um filho aos maridos. O papel de mãe é um sentido usado para justificar a existência das mulheres e atribuir-lhes uma identidade social. Ainda segundo Navarro-Swain:

procriar, reproduzir a espécie passou a significar socialmente o feminino e esta significação social chama-se maternidade. Por um lado, a maternidade é louvada e incensada, objetivando-se na figura da mãe; por outro, torna-se uma fatalidade, na medida em que deixam de ser mulheres a imensa legião daquelas que não querem ou não podem ter filhos; perdem sua inteligibilidade social e alinham-se na fileira dos excluídos. A mãe é o modelo de mulher, a mulher no singular, uma figura fractal, que reproduz infinitamente a mesma imagem, reduzida a um sentido unívoco do ser. (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 204)

Portanto, ao entender a maternidade como “um sentido social que aprisiona e desenha os corpos, os desejos e o ser no feminino.” (NAVARRO-SWAIN, 2007, p. 220), parto do pressuposto de que a personagem “Laura, a *imitadora* do patriarcado, aquela que o reproduz

na repressão a que condena a si própria” (HELENA, 1997, p. 56), impossibilitada de atender plenamente às expectativas que se tem de uma mulher burguesa na sociedade conjugal, encontra na loucura o único espaço simbólico viável para resistir à cobrança social que reduz a sua existência a um útero infrutífero. A maternidade, esta significação social instituída como o principal parâmetro para definir as “verdadeiras mulheres”, é explorada, nesse conto, como um dos principais sentidos de assujeitamento utilizados pelo patriarcado para oprimir as mulheres nas sociedades conjugais.

A personagem Laura, ao sentir abater sobre si o cansaço gerado pela tortura a qual era submetida cotidianamente pela violência das cobranças para que atendesse expectativas patriarcais, marcadas, principalmente, pela dor e pelo peso do estigma de ser uma mulher estéril, encontra na loucura a única saída possível para lidar com as suas fragilidades e o seu aprisionamento. A passagem da narrativa em que são reveladas ao leitor as causas da esterilidade de Laura, uma insuficiência ovariana, é marcada pela repetição, entendida, nessa análise, como recurso linguístico utilizado pela autora para marcar, na narrativa, o indício do retorno do descontrole emocional da personagem e, conseqüentemente, a perda do controle das próprias ações:

E, de volta à paz noturna da Tijuca [...] de volta à sua verdadeira vida: ela iria de braço dado com Armando, andando devagar para o ponto de ônibus, com aquelas coxas baixas e grossas que a cinta empacotava numa só fazendo dela uma ‘senhora distinta’; mas quando, sem jeito, ela dizia a Armando que isso vinha de insuficiência ovariana, ele, que se sentia lisonjeado com as coxas de sua mulher, respondia como muita audácia: ‘De que me adiantava casar com uma bailarina?’, era isso o que ele respondia. Ninguém diria, mas Armando podia ser às vezes muito malicioso, ninguém diria. De vez em quando eles diziam a mesma coisa. Ela explicava que era por causa de insuficiência ovariana. Então ele falava assim: ‘De que me adianta ser casado com uma bailarina?’ Às vezes ele era muito sem vergonha, ninguém diria. (LISPECTOR, 2009, p. 40-41)

A pesquisadora Lúcia Helena, ainda em seu texto *Nem musa nem medusa*, afirma que as tensões vivenciadas por Laura refletem um movimento identificado em todas as personagens femininas da coletânea *Laços de Família*: a incapacidade daquelas mulheres de gerarem a própria autonomia. No entanto, é importante salientar que, mesmo incapazes de gerar a própria autonomia, personagens como Ana, do conto “Amor”, e Laura, de “A Imitação da Rosa”, adotam diferentes tipos de mecanismos de resistência para lidar com as suas tensões pessoais. Com relação às personagens femininas delineadas por Clarice Lispector na coletânea supramencionada, Lúcia Helena ainda afirma que:

As mulheres de *Laços de Família* [...] são incapazes de gerar a sua própria

autonomia. Tal estirpe de mulheres encontra na Laura de ‘A Imitação da Rosa’ um tipo exemplar, no qual se pode ver o conjunto de nuances através das quais Lispector simultaneamente redime e faz falir a vivência dessas ‘mulheres’, em seu debater-se numa espécie de prisão domiciliar e emocional. Fiel à ambiguidade que percorre a obra, por um lado, Laura é a imagem em espelho de uma sociedade patriarcal, pois todos os seus atos são um reflexo da tentativa de não se contrapor a Armando, o marido e, subservientemente, respeitar as convenções patriarcais instituídas pelo casamento, pela educação e pela religião católica. Por outro lado, durante todo o tempo em que ela faz este movimento de aceitação e passividade, desenvolve-se no texto o movimento contrário. (HELENA, 1997, p. 45)

Nesse sentido, os diferentes tipos de mecanismos adotados pelas personagens, a exemplo do silenciamento da personagem Ana, além de colocar em evidência os discursos simbólicos do sistema patriarcal que são utilizados no processo de assujeitamento das mulheres nas sociedades conjugais, funcionam como estratégia para questionar esses mesmos dispositivos discursivos. No caso de Laura, a loucura é, ainda, a estratégia que movimenta a personagem e faz com que ela atue como instância crítica aos discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado que estão presentes na narrativa. Apesar da insistente preocupação em seguir as normas sociais, ela adota um comportamento que representa um desvio em relação à média ou à norma exigida; impossibilitada de gerir as próprias relações pessoais e afetivas, ela encontra na loucura o espaço que lhe fora negado no meio social.

No ensaio intitulado “Outros espaços”, Michel Foucault desenvolve conceitos acerca do espaço que podem servir para refletir sobre o espaço social e simbólico designado à personagem Laura nessa narrativa. Resumidamente, esses conceitos são: as utopias, entendidas como posicionamentos fora da realidade, e as heterotopias, entendidas como os lugares que, ainda que sejam localizáveis, constituem uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos. Ao construir tais conceitos, o autor propõe uma sistematização do estudo das heterotopias identificando nelas cinco princípios básicos. Aqui, entretanto, me deterei apenas nas ideias relacionadas ao primeiro princípio, já que ele será central para as relações que serão estabelecidas entre o conceito de heterotopia e as estratégias de resistência adotadas pela personagem no texto ficcional.

Com relação a esse primeiro princípio, o autor afirma que, provavelmente, não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias; estas, por sua vez, assumem formas muito variadas e podem ser classificadas em dois grandes tipos: as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio. As heterotopias de crise seriam, portanto, aqueles “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise”

(Foucault, 2001, p. 416), e as heterotopias de desvio, que, segundo o autor, paulatinamente vêm substituindo as heterotopias de crise, seriam aqueles lugares nos quais se localizam “os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”. (FOUCAULT, 2001, p. 416)

Nesse contexto, o autor argumenta que tanto as casas de repouso quanto as clínicas psiquiátricas são tipos exemplares das heterotopias de desvio, já que são lugares designados a receber pessoas cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. Mas complementa suas colocações afirmando que são as casas de repouso os lugares que estão “no limite da heterotopia de crise e da heterotopia de desvio, já que, afinal, a velhice é uma crise, mas igualmente um desvio, pois, em nossa sociedade em que o lazer é uma regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio.” (FOUCAULT, 2001, p. 416)

Nessa perspectiva, o conceito de heterotopia de desvio pode muito bem ser aplicado ao espaço simbólico, a loucura, e ao espaço real, a clínica psiquiátrica, destinados à personagem do conto em análise. Aqui, conjecturo que, assim como a velhice, o não exercício da maternidade é uma condição que coloca mulheres como Laura no limite entre a heterotopia de crise e a heterotopia de desvio. A condição de mulher casada sem filhos coloca a personagem em crise e, ao mesmo tempo, faz com que ela represente um desvio, pois, em nossa sociedade, em que o casamento para a mulher é a regra, a impossibilidade de gerar filhos, o não exercício da maternidade, constitui uma espécie de desvio.

Na narrativa, coube a Laura, detentora de um útero infrutífero, encontrar nas limitações do espaço doméstico, no qual se encontrava encerrada, um mecanismo de resistência viável para suportar o peso de não ter sido capaz de realizar o seu potencial criador, cumprindo, assim, seu destino de mulher. Aqui, embarcar no trem da insanidade foi o mecanismo adotado pela personagem para resistir à experiência de representar cotidianamente uma fissura na ordem do sistema patriarcal.

Ainda seguindo essa perspectiva foucaultiana, Tânia Navarro Swain (2007, p. 244) considera que, ao longo do tempo, também os estudos feministas e os movimentos das mulheres — e, aqui, eu acrescentaria também a literatura de autoria feminina — vêm trabalhando para a criação de espaços outros — heterotopias —, práticas e teorias que atuem na representação de gênero e fora dela, na medida da crítica à produção e reprodução do sistema sexo/gênero por meio das instituições sociais. Com base nessas colocações, entendo também que Clarice Lispector em sua produção literária, especialmente na coletânea *Laços de Família*, não só explora o espaço heterotópico como estratégia literária, mas também trabalha

por meio dos seus textos para a criação desses espaços outros.

Nessa narrativa, por exemplo, Clarice Lispector⁸, embora nunca tenha se declarado como uma escritora engajada nas demandas feministas, problematiza a questão da maternidade antes mesmo de as primeiras pensadoras feministas, a exemplo de Simone de Beauvoir⁹, terem questionado, discutido e desmistificado o desejo de maternidade e o amor materno como essência do feminino. Nesse sentido, acredito que Lispector, ao construir personagens femininas que atuam como instâncias críticas aos diversos discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado, sobretudo àqueles intrinsecamente relacionados à instituição familiar e ao contrato conjugal, também trabalha para que a sua produção literária funcione como um espaço outro, heterotópico, que serve, principalmente, para questionar discursos hegemônicos, desestabilizar as noções conservadoras de sexo/gênero e abrir caminho para novas formas de representação, que não só questiona esse sistema de base patriarcal, mas trabalha para desestabilizá-lo. Para Lúcia Helena:

Ao questionar a opressão do sujeito declinado no feminino, Lispector rediscute e ilumina um imaginário cultural implantado há séculos, onde reinam, soberanos, padrões de naturalização ideológica do *gender*. Estabelecendo elos entre a figuração literária do sujeito inscrito no feminino e o campo mais amplo das práticas sociais, Lispector evita, no entanto, os pressupostos de uma estética do reflexo. Em sua obra, ela dá a conhecer que entende a literatura como uma forma de produção de sentido, na qual a construção de identidades de *gender* não é uma mera forma de reproduzir as desigualdades sociais. Ela compreende que tais identidades repousam sobre

⁸ Ainda em seu trabalho *Nem musa nem medusa*, Lúcia Helena (1997, p. 27) afirma que “[...] não ler o tema da emergência do feminino em Lispector — indicada com fatura por sintomas até de aparente superfície, como se dá com a galeria de mulheres que ela escolhe para protagonizar seus textos — é não ler Clarice Lispector num de seus traços específicos. Considere-se o tratamento que ela oferece à situação contraditória e ambígua das suas personagens femininas e masculinas, que vivem em estado de simultâneo aprisionamento, rebelião e nomadismo, numa sociedade de bases patriarcais.” Nessa perspectiva, considero que essa observação da pesquisadora abarca o que há de mais singular nos contos de Clarice Lispector, o questionamento sobre a condição feminina em uma sociedade marcadamente patriarcal. Nas narrativas, a emergência do feminino surge nos contos nas passagens em que as personagens femininas vislumbram a possibilidade de fazer escolhas e atribuir um sentido às próprias vidas, escapando da solidão que as afeta nas relações conjugais. Esses aspectos são traços distintivos da produção literária de Lispector e sempre estiveram presentes em suas obras, desde os seus primeiros escritos. Em 1940, por exemplo, a autora escreve o conto “A fuga”, publicado postumamente na coletânea “A bela e a fera” (1979), em que narra a história de Elvira, uma mulher casada que questiona o peso de uma relação conjugal estagnada — “Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa” (LISPECTOR, 1999, p. 73) — e o sentido da própria vida — “Eu era uma mulher casada. Agora sou uma mulher.” (LISPECTOR, 1999, p. 71). Nessa narrativa, o casamento é representado como um grande equívoco que conduz as mulheres aos contratos conjugais em nome da estabilidade e do bem-estar, mas acabam aprisionando-as e anulando-as enquanto sujeitos autônomos, capazes de gerir a própria vida.

⁹ De acordo com Navarro-Swain (2007, p. 208), foi a partir das reflexões levantadas por Beauvoir que a maternidade perdeu seu caráter inexorável e que a procriação compulsória foi identificada como uma das chaves do poder patriarcal. Em seu livro *O segundo Sexo*, publicado em 1949, Beauvoir questiona a noção de feminilidade e de naturalização de comportamentos ancorados no biológico e desnaturaliza a maternidade, apontada no seu trabalho como um mecanismo de opressão e de assujeitamento feminino.

relações culturais intersubjetivas e sobre quadros ideológicos de referência, não tendo a ingenuidade de tentar apresentar as suas personagens como representação mais ou menos verdadeira de uma realidade feminina pré-dada e externa ao texto. (HELENA, 1997, p. 28)

Clarice Lispector, no que se refere à representação da personagem feminina casada, tece nessas narrativas da coletânea *Laços de Família* uma reflexão que discute a inscrição do sujeito na história ao tomar o silenciamento, a acomodação e a loucura que abate o sujeito feminino como estratégias para problematizar não só a singular emergência da mulher na sociedade, marcada por enorme repressão, mas, principalmente, para questionar as questões culturais, como os aparatos discursivos institucionalizados pelo patriarcado, imbricadas no processo de apagamento da mulher como sujeito da história.

No conto “Amor”, Ana encontra, no silenciamento e na acomodação, a sua estratégia para resistir aos mecanismos de opressão do patriarcado, caracterizados na narrativa pela ideia de amor romântico e pelo dispositivo da escolha, ao passo que Laura, em “A Imitação da Rosa”, encontra na loucura a sua estratégia para resistir ao estigma de carregar um útero infrutífero e não atender às expectativas sociais associadas às mulheres presas a uma relação conjugal fundada em valores de bases patriarcais. Assim, ambas as personagens atuam como instâncias críticas a diversos discursos simbólicos do patriarcado — dispositivo da escolha, ideal de amor romântico e sentidos sociais atrelados à maternidade — que são responsáveis por tornar o casamento o lugar de aprisionamento e de anulação do sujeito feminino.

1.3 Quem é essa mulher?

Cronologicamente a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados. (Lispector, 1998, p. 81)

A crítica sobre a obra de Clarice Lispector é consensual ao afirmar que a coletânea *Laços de Família* questiona e discute os falsos valores da instituição familiar patriarcal burguesa — Ana e Laura, protagonistas dos contos analisados anteriormente, são mulheres engendradas e incapazes de gerir a própria autonomia, pois estão presas nas teias das relações familiares que relegam às mulheres uma posição subalterna na sociedade civil e conjugal. Na esteira da publicação de *Laços de Família* (1960), encontram-se as coletâneas de contos *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), que também trazem narrativas com personagens femininas que atuam como instâncias críticas a discursos simbólicos do

sistema representacional do patriarcado. O conto “Os obedientes”¹⁰, compilado nessas duas coletâneas, é uma narrativa sobre a trágica história de um casamento “legítimo, monogâmico e indissolúvel”. Nesse conto, o casamento heterossexual, baseado na hierarquia dos papéis de gênero, é problematizado como um contrato institucionalizado para operar como um dispositivo de controle e opressão dos indivíduos, sobretudo das mulheres.

De acordo com a pesquisadora Cláudia Maia (2011, p. 92), as ideias de família conjugal e de casamento civil como instituições sagradas e naturais foram instituídas pelas elites brasileiras no século XIX com o objetivo de controlar os indivíduos de todas as classes sociais. Por isso, durante o processo de disseminação de família legalmente constituída, foram criadas medidas de incentivo ao casamento legítimo, monogâmico e indissolúvel, como, por exemplo, a elaboração do Código Civil, de 1916, o qual “definiu juridicamente a família conjugal como modelo oficial, reconhecida pelo Estado, e o casamento como um contrato, feito entre ‘indivíduos livres’ e sem nenhuma forma de coerção e, sobretudo, os termos deste contrato e da sua dissolução.” (MAIA, 2011, p. 108). Esse aparato discursivo, fundado na ideologia da simetria das trocas de serviços entre os cônjuges, foi um dos responsáveis por produzir o desejo de casar como uma vocação inata de todos, especialmente das mulheres.

Nesse contexto, a personagem central da nossa trágica história sobre casamento “legítimo, monogâmico e indissolúvel” é uma mulher casada que não tem nome — uma mulher anônima. Na narrativa, a situação que envolve a vida da protagonista é um simples “fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1998, p. 81), ou seja, aparentemente, só mais uma história, entre os milhares de histórias, de mulheres vítimas das mais diversas estratégias de pressão social instituídas pela moral patriarcal para garantir a indissolubilidade do contrato conjugal. Essa anônima, assim como Ana e Laura, não nos conta a sua história em primeira pessoa.

Conhecemos as “desventuras” da mulher sem nome por meio de uma narradora, uma terceira pessoa, preocupada com as implicações advindas da responsabilidade em narrar o tal fato: “Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam.” (LISPECTOR, 1998, p. 81). Diante do compromisso de contar o drama íntimo de um casal, a narradora surpreende os

¹⁰ De acordo com a biografia da autora Clarice Lispector, disponível na página dedicada à autora no sítio do Instituto Moreira Salles, o conto “Os obedientes”, compilado, primeiramente, na coletânea *A legião estrangeira* (1964) e, posteriormente, na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971), foi escrito em 1954 concomitantemente com a produção de outros seis contos: “A imitação da Rosa”, “Feliz aniversário”, “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “A mensagem”, “Os desastres de Sofia” e “Tentação”.

leitores com a invocação intimatória para que todos assumam as responsabilidades sobre as consequências do fato a ser narrado. Nesse conto, Clarice Lispector usa “o poder da linguagem para escapar ao habitual (às vezes até do próprio uso crítico e arguto do cristalizado e do costumeiro), para se mover além das hierarquias da oposição binária, e para questionar alternativas à representação artística e à literatura da arte como representação.” (HELENA, 1997, p. 24). Diferentemente dos contos “Amor” e “A Imitação da Rosa”, na narrativa “Os obedientes” os falsos valores que sustentam a relação conjugal e as suas trágicas consequências são ininterruptamente questionados e criticados pela própria narradora.

A tônica existencialista vai marcar a história do casal que, aos cinquenta e poucos anos, decide enfrentar o que já sobrevivia em suas vidas há algumas décadas: a insatisfação conjugal. No percurso trágico da tentativa de viver mais intensamente, o esforço que eles faziam, “com falta de jeito e de experiência, com modéstia” (LISPECTOR, 1998, p. 82), para alcançar tal objetivo não era suficiente para que conseguissem desobedecer aos princípios que regulavam as suas vidas, afinal “‘não conduzir’, ‘não inventar’, ‘não errar’ lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca lembrariam de desobedecer.” (LISPECTOR, 1998, p. 83)

Seduzidos pela ideia de viver mais intensamente, o casal não havia considerado que esse sonho implicaria subverter o principal dispositivo do regime político que os dominava: o casamento¹¹. E, como eles eram um casal de obedientes, jamais teriam coragem de subverter os valores dessa instituição “sagrada”. O papel que assumiram socialmente, sacramentado perante Deus e os homens, impedia que eles sequer cogitassem a possibilidade de infringir os valores, pautados em convenções sociais, que os coagiam a manterem-se casados. Para aquele homem e para aquela mulher, “ser um igual fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. [...] condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. [...] O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 83). Ambos, despossuídos de si mesmos pelo patriarcado, se tornaram propriedades do contrato conjugal. Este fato, entretanto, não impediu que, sutilmente, eles sentissem a rotina sufocá-los.

Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes arfante. (Tanto o homem como a mulher já tinham iniciado a idade crítica.) Eles abriam as janelas e

¹¹ Aqui, o casamento é entendido como um dos dispositivos das tecnologias de gênero; este, por sua vez, é entendido, nos termos de Débora Diniz, como “um regime político, cuja instituição fundamental é a família reprodutora e cuidadora” (Diniz, 2014, p. 12). No entanto, considero que essa definição ainda pode ser desenvolvida para: gênero é um regime político, cuja instituição fundamental é a família heterossexual, legalmente constituída por meio do casamento civil.

diziam que fazia muito calor. Sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias. O tédio, aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos. Mas, enfim, como isso tudo não lhes era compreensível, e achava-se muitos e muitos pontos acima deles, e se fosse expresso em palavras eles não o reconheceriam — tudo isso, reunido e considerado já como passado, assemelhava-se à vida irremediável. À qual eles se submetiam com um silêncio de multidão e com o ar um pouco magoado que têm os homens de boa-vontade. Assemelhava-se à vida irremediável para a qual Deus nos quis. Vida irremediável, mas não concreta. Na verdade era uma vida de sonho. (LISPECTOR, 1998, p. 83)

A narradora de “Os obedientes”, em mais de uma passagem da narrativa, parece querer biografar o “nós” para ratificar a responsabilidade de todas/os as/os receptoras/es do texto em relação às consequências advindas dos discursos que reproduzem e legitimam o gênero, e que fizeram com que aquele casal, sobretudo aquela anônima, sucumbissem às convenções sociais e às imposições de um dispositivo regulado por um sistema patriarcal conservador. Ou, talvez, para ratificar que aqueles sujeitos, sobretudo a anônima, a despersonalizada, poderia servir para representar quaisquer mulheres que se encontrassem na mesma condição da personagem: casada, obediente e infeliz. Talvez por isso, ainda, nessa narrativa o “nós” não tenha o nome do corpo, mas tenha o nome da lei. Em seu artigo “Nas amarras da matriz: a falência do contrato heterossexual em Os obedientes, de Clarice Lispector e Os sobreviventes, de Caio Fernando Abreu”, Adelaide Calhman de Miranda considera que:

Quem somos nós a que se refere a narradora? Nós leitoras (es), críticas (os), atrizes e atores sociais que estamos enredados na matriz heterossexual, que produz e regula o gênero. Vítimas e algozes da nossa própria sujeição, não podemos nos esquivar da responsabilidade pelas nossas baixas, como da vida dessa mulher, mesmo feita de tinta no papel, de palavras. Palavras essas que também estão comprometidas com os sistemas heterossexista e falocêntrico, por isso elas denunciam a participação de todo e qualquer membro da sociedade com o ocorrido. (MIRANDA, 2010, p. 11)

A vida do casal da narrativa, formado por corpos sem nomes, anônimos, é marcada pela opressão de um dos dispositivos das tecnologias de gênero institucionalizados pela lei. O dispositivo dessa lei, por sua vez, tem nome e *status* de sentença: casamento civil. Entendida como uma instituição sagrada e natural, o casamento civil, base da ideia da família conjugal heterossexual, é, na narrativa, a instituição que impõe a obediência. Uma obediência fissurada simbolicamente apenas pela constatação dos anônimos de que separados viveriam mais. Mas, se eles eram um casal de obedientes, como poderiam subverter os valores dessa instituição sagrada?

O inusitado desejo de viverem separados representava uma promessa de vida mais viva e fazia com que ambos sonhassem. O homem imaginava que vivenciar muitas aventuras

amorosas seria a sua salvação, ao passo que a anônima associava essa promessa de viver mais intensamente à possibilidade de encontrar outro homem que a salvasse da sua vida insossa. No entanto, sem coragem de subverter o regime político que os dominava, os dois passaram apenas “a sofrer sonhadores, era heroico suportar. Calados quanto ao entrevisto por cada um, discordando quanto à hora mais conveniente de jantar, um servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício.” (LISPECTOR, 1998, p. 86)

Nesse contexto, é importante salientar a força de outros aparatos discursivos, a exemplo do ideal de amor romântico, ideologicamente construído para ser a “base” das relações afetivas e conjugais, e do dispositivo da escolha, utilizados no processo de assujeitamento e opressão dos indivíduos nas relações conjugais. Na narrativa, por exemplo, o ideal de amor romântico pode ser identificado na passagem do conto em que a anônima começa a “pensar que um outro homem a salvaria” (LISPECTOR, 1998, p. 86) da sua vida monótona. De acordo com Cláudia Maia (2011, p. 148), o amor heterossexual funciona como um sentido de assujeitamento, na medida em que a ideia de amar e ser amada por um homem é reproduzida como algo indispensável e precioso, garantia de felicidade e de realização pessoal, que deve ser buscada a todo custo. O dispositivo da escolha, por sua vez, pode ser identificado no fato de os anônimos, mesmo tendo chegado à conclusão de que sem o outro viveriam mais, não chegaram a cogitar a possibilidade de se separar. “Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta. Alguma vez eles tinham levado muito a sério alguma coisa. Eles eram obedientes.” (LISPECTOR, 1998, p. 86). O fato de eles terem escolhido se casar e por “livre” vontade terem ingressado no contrato conjugal é o sentido usado para assujeitá-los e mantê-los obedientes e presos aos laços conjugais.

Nesse conto, o casal segue junto até o dia em que a mulher sem nome, ao morder uma maçã, quebra um dente. Do dente quebrado, o olhar no espelho. Na imagem refletida, a constatação da falta de sentido de tudo e o suicídio. O sonho da anônima de poder viver mais intensamente se encerra com a morte:

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro — e deste modo perdendo de todo a perspectiva — viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência. (LISPECTOR, 1998, p. 86-87)

“Os obedientes” é, então, a trágica história de uma mulher anônima que, incapaz de

subverter os valores conjugais que a aprisionavam, torna-se mais uma vítima fatal do patriarcado. Mas afinal, quem é essa mulher? Quem é essa anônima suicida que não nos conta a sua história em primeira pessoa?

Diante do compromisso assumido com a narradora, que fez questão de biografar o nós, para que também assumíssemos a nossa parcela de culpa diante do trágico destino da mulher sem nome, eu arriscaria uma resposta: essa anônima é a representação das milhares de mulheres que são “assassinadas pela fúria do gênero” (DINIZ, 2014, p. 15) cotidianamente. Essa anônima é só mais uma testemunha “de como a moral patriarcal inscreve nos corpos a sentença de subordinação.” (DINIZ, 2014, p. 15). Essa personagem é a representação da violência simbólica da moral patriarcal que aniquila a vida. Ou seja, são todas as anônimas que decidem tirar a própria vida quando sentem que não há alternativas viáveis para resistir aos mecanismos de opressão instituídos pela moral patriarcal nas relações conjugais.

Assim, o suicídio da personagem representa as consequências da violência da moral patriarcal que assassina tanto pela força real do gênero¹², caracterizada pelas histórias das mulheres que são assassinadas pelos cônjuges no ambiente doméstico, quanto pela força simbólica do gênero, caracterizada pelas histórias das mulheres que tiram as próprias vidas para se libertar do regime de aprisionamento e dominação a que são submetidas nas relações conjugais. Nessas duas situações, é o patriarcado quem mata.

Aqui, também, o suicídio da anônima funciona como uma prática de resistência que permite transformar um problema particular — a necessidade de obediência ao contrato conjugal e todas as consequências acarretadas por essa ação, como a solidão, o abandono, o sofrimento e a opressão — em um problema público. Ou seja, se a acomodação de Ana e a loucura de Laura são problemas que aparentemente se apresentam como individuais, de domínio privado, aqui, o suicídio, a morte, torna-se um problema coletivo, de domínio público, na medida em que todos que estão próximos a essa mulher, inclusive nós leitoras/es, somos obrigadas/os a perceber as consequências advindas das situações de constrangimento, opressão e sofrimento, aos quais milhares de anônimas são submetidas cotidianamente nas sociedades conjugais.

Nas três narrativas, Clarice Lispector mostra um modelo de conjugalidade repressivo

¹² Em seu artigo “Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista”, Débora Diniz (2014, p. 15) afirma que “Há violências da moral patriarcal que (...) marcam a lei no corpo das mulheres – assim sobrevive Maria da Penha; outras aniquilam a vida, como é a história de mulheres assassinadas pela fúria do gênero. Entre 2006 e 2011, o Instituto Médico Legal do Distrito Federal foi o destino de 81 mulheres mortas pelo gênero. Muitas delas saíram do espaço da casa como asilo (“lugar onde ficam isentos da execução das leis os que a ele se recolhem”) para o necrotério”.

que não oferece às mulheres alternativas práticas, como a possibilidade de divórcio, para que elas se libertem dos mecanismos de subalternização presentes nas relações conjugais. No entanto, essas personagens colocam em evidência, questionam e desestabilizam por meio de mecanismos distintos os sentidos usados no processo de assujeitamento das mulheres dentro desses mesmos tipos de relações. Por isso, essas três mulheres — Ana silenciada; Laura louca; e a anônima suicida — se tornam “personagens incômodas ao patriarcado” (DINIZ, 2014, p. 16).

O silenciamento, a loucura e o suicídio, como práticas de resistência, podem ser pensados como estratégias encontradas por Clarice Lispector para dar visibilidade política a problemas conjugais que se encerravam no ambiente doméstico: por um lado, ela expõe problemas inerentes ao casamento e transforma, por meio da representação literária, questões privadas em questões públicas; por outro, inaugura na literatura de autoria feminina uma fase em que as mulheres escritoras, ainda que timidamente, começam a rejeitar a dicotomia público/privado ao expor na “esfera pública” os problemas que outrora eram considerados problemas restritos à “esfera privada”. Essas questões, timidamente colocadas em evidência por esses três textos de Lispector, vêm sendo amplamente debatidas pela crítica feminista contemporânea.

Carole Pateman, em seu artigo “Críticas feministas à dicotomia público/privado”, afirma que as feministas, em suas críticas, definem como fundamental desconstruir a oposição que associa as mulheres à natureza, e os homens, à cultura, pois “o patriarcalismo se baseia no apelo à natureza e no argumento de que a função natural da mulher de procriar prescreve seu lugar doméstico e subordinado na ordem das coisas” (PATEMAN, 2013, p. 62), sobretudo no casamento.

Ainda nesse artigo, a pesquisadora explica que, atualmente, as feministas não aceitam a doutrina das “esferas separadas”, ou seja, a ideia de que a esfera pública e os princípios que a regem sejam separados, ou independentes, das relações na esfera privada. Os argumentos da autora se organizam em torno da crítica ao liberalismo, que ela considera como uma doutrina estruturada por relações patriarcais e de classe, embora, em tese, liberalismo e patriarcalismo sejam irrevogavelmente opostos. Para Pateman (2013, p. 57), “a separação e a oposição das esferas pública e privada é uma oposição desigual entre homens e mulheres”, já que “a dicotomia entre o privado e o público obscurece a submissão das mulheres aos homens dentro de uma ordem aparentemente universal, igualitária e individualista” (PATEMAN, 2013, p. 57). Ainda segundo a pesquisadora:

as feministas rejeitam a alegação de que a separação entre privado e público é resultado inevitável das características naturais dos sexos. Elas argumentam que uma compreensão adequada da vida social liberal só é possível quando se aceita que as duas esferas, a doméstica (privada) e a sociedade civil (pública), consideradas separadas e opostas, estão inextricavelmente interligadas; são os dois lados da mesma moeda do patriarcalismo liberal. (PATEMAN, 2013, p. 59)

Nesse contexto, Pateman (2013, 75-76) argumenta que as feministas estão tentando desenvolver a teoria de uma prática social que, ao invés de ser baseada na separação e na oposição, seria uma teoria baseada na inter-relação da vida individual com a coletiva ou da vida pessoal com a política que, verdadeiramente, incluísse homens e mulheres de forma igual. Para a autora, no nível imediatamente prático, esta demanda é expressa no que talvez seja a conclusão mais clara das críticas feministas: a de que, para que as mulheres participem plenamente, como iguais, da vida social, os homens têm de dividir de forma igual as tarefas de cunho doméstico, como a criação dos filhos e os cuidados com os afazeres domésticos. Nesse sentido, se as mulheres permanecerem se identificando com esse tipo de trabalho “privado”, seu status público será sempre prejudicado. É nesse contexto, portanto, que os feminismos buscam uma ordem social diferenciada dentro da qual as várias dimensões são consideradas distintas, mas não separadas nem opostas, e que se baseie em uma concepção social da individualidade que inclua mulheres e homens como criaturas biologicamente diferenciadas, mas não desiguais.

Nessa perspectiva, considero, neste trabalho, que, embora na proposta de vida das três personagens não tenham sido rejeitadas as imagens e as representações do feminino construídas pelo ideal de família burguesa e embora Clarice Lispector, ao construir, em suas narrativas, personagens que buscam mecanismos para resistir ao sistema patriarcal e o seu ideal de conjugalidade opressor, não tenha se posicionado como uma crítica assumida a esse modelo de mulher e de conjugalidade idealizado pelo patriarcado, a autora coloca em evidência problemas da vida doméstica — implicitamente conceituada como a esfera das mulheres — que, até então, eram ignorados pela vida pública — implicitamente conceituada como a esfera dos homens. A partir dessas considerações, talvez não seria pretensioso dizer que Clarice Lispector, a representante da *fase feminista* da literatura de autoria feminina no Brasil, já estivesse vislumbrando e reivindicando em suas narrativas o que “o movimento feminista tem revelado na prática, que as esferas estão integralmente relacionadas e que a participação plena e igual das mulheres na vida pública é impossível sem mudança na esfera doméstica” (PATEMAN, 2013, p. 68).

2 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Há mais de setenta anos, Lygia Fagundes Telles vem produzindo literatura cada vez mais consagrada pela crítica nacional e internacional. A sua estreia como escritora se deu, oficialmente, em 1938 com a publicação do livro de contos *Porão e sobrado*. Na esteira dessa primeira publicação, vieram a segunda coletânea de contos da autora, intitulada *Praia Viva*, publicada em 1944, e o terceiro volume de contos, *O cacto vermelho*, publicado em 1949, que rendeu à autora o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. Embora esse último título tenha sido premiado, para Lygia Fagundes Telles essas três obras são marcadas pela imaturidade literária, ou seja, na sua concepção, são exercícios de escrita que não merecem ser reeditados e devem ser esquecidos. Com relação a esse posicionamento de rejeição às suas primeiras obras, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, organizado pelo Instituto Moreira Salles, a autora argumenta que:

A minha indisposição em relação a *Porão e Sobrado* e *Praia Viva*, a minha indisposição, eu dizia — essa é a palavra — decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades. (TELLES, 1998, p. 29)

Embora Lygia Fagundes Telles manifeste publicamente a sua indisposição em relação às suas primeiras publicações, ou seja, considere morto tudo que veio antes de *Ciranda de Pedra*, publicado em 1954, aqui deve ser salientado um fato incontestável: a autora vem produzindo ininterruptamente desde o final dos anos de 1930 até os dias atuais e permanece no tempo como uma escritora cada vez mais central no campo literário. Nesse sentido, a escolha dessa autora para compor o *corpus* da minha pesquisa se justifica, principalmente, pela sua permanência no tempo. De acordo com Virgínia Maria Vasconcelos Leal:

Dos anos 40 do século passado até este início do séc. XXI, Lygia Fagundes Telles vem escrevendo e reescrevendo muitos dos motivos presentes nesta família brasileira. Desde *O cacto vermelho* (1949) — primeiro livro disponível da autora — temas como adultério, incesto, divórcio, rejeição das figuras materna ou paterna, abuso sexual, preconceito, orfandade, aborto, virgindade e homossexualidade vêm sendo abordados. Mas não se pode dizer que as mudanças sociais no tocante ao tratamento destes temas não

estejam refletidas na história dessa obra. A escritora da década de 40 já tocava em temas ‘ousados’, mas que também refletiam as limitações da época de sua escritura. São obras que, literariamente, não perderam suas qualidades, mas trazem este elemento de diálogo com o contexto circundante. Em muitos casos, comparar o mesmo tema tratado pela autora, ao longo do tempo, é sempre interessante. (LEAL, 2008, p. 99)

Aqui também é importante salientar que, na sua trajetória de escritora, a autora destacou-se, principalmente, na produção de contos. Na bibliografia de Lygia Fagundes Telles constam mais de treze coletâneas de contos publicadas entre o final dos anos de 1930 do século passado até a segunda década do século atual. No contexto dessas publicações, Fábio Lucas assinala que “alguns contos, ainda que com breves modificações, integram várias coletâneas diferentes.” (LUCAS, 1999, p. 64), como, por exemplo, o conto “Noturno Amarelo” que integra o *corpus* dessa pesquisa e, segundo o crítico, aparece, ao lado de outros sete contos, repetidos em quatro coletâneas diferentes.

Com relação a esse processo de reescritura estilística e temática a que Lygia Fagundes Telles submete algumas de suas obras, Virgínia Maria Vasconcelos Leal explica que, ao se comparar, por exemplo, o mesmo tema tratado pela autora ao longo do tempo, é possível observar como Lygia Fagundes Telles, observadora atenta das mudanças à sua volta, buscou, estrategicamente, registrar e atualizar em sua ficção as transformações pelas quais passou e passa a sociedade brasileira. Nesse contexto, a crítica apresenta como exemplo dessa atualização temática o modo como questões referentes à homossexualidade e à descoberta da sexualidade foram tratadas nas obras *Ciranda de Pedra* e “O espartilho” durante o processo de atualização desses textos:

Por exemplo, a homossexualidade de Letícia em *Ciranda de Pedra* (1954) é muito mais estereotipada que a de Oriana e Gina do conto ‘Uma branca sombra pálida’, de 1995. Ou a descoberta da sexualidade de Ana Luísa, ao longo da história do conto ‘O espartilho’, publicado em coletâneas de contos de 1965, 1978 e 1991. Na primeira versão não há referência alguma ao encontro sexual com Rodrigo, apenas sutilmente referenciado. Em 1978, aparecem os indícios, mas não há nenhuma problematização, Ana Luísa se mostra realizada desde a sua primeira vez, numa certa idealização romântica do ato sexual. Na versão de 1991, já aparece o discurso do prazer conquistado, a partir da diminuição do medo da entrega. Além de criticar, sutilmente, a rapidez do gozo de Rodrigo, durante a primeira vez. Esses acréscimos e seu trabalho de reescritura a cada edição denotam a influência que a escritora sofreu dos discursos da época. A ampliação dos limites de possibilidade de expressão dos temas relativos à sexualidade feminina ao longo desses anos está retratada nessas alterações. Seja através da substituição de uma palavra ou o aprofundamento de uma temática. De uma sexualidade velada, passando pela idealização da primeira vez, até o relato das etapas da conquista do prazer, há uma perspectiva diacrônica da possibilidade de um discurso. (LEAL, 2008, p. 99)

Com base nessas primeiras colocações e tendo em vista que nessa dissertação investigo como vem sendo representada a conjugalidade tradicional na literatura de autoria feminina a partir da perspectiva de personagens femininas, a escolha de contos da autora foi imprescindível porque, como testemunha de todas as mudanças provocadas pelos feminismos e pela crítica literária feminista — como pode ser observado nos exemplos de atualização temática apontados por Virgínia Maria Vasconcelos Leal — Lygia Fagundes Telles não se esquivou, como ratifica Cristina Ferreira Pinto, em seu livro *O Bildungsroman feminino*, de focalizar em suas narrativas “a situação da mulher numa sociedade em processo de transformação.” (PINTO, 1990, p. 117). Entendida como uma das autoras que seguiu o caminho de Lispector, Lygia Fagundes Telles compõe hoje mais uma voz da literatura de autoria feminina no Brasil. De acordo com Lúcia Zolin:

Na trilha de Clarice Lispector, surgem hoje as imortais da Academia Brasileira de Letras Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas. [...] Trata-se de escritoras 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 a mulher. (ZOLIN, 2009, p. 329).

Nesse sentido, Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 111) ainda salienta que Lygia Fagundes Telles focaliza em seus textos “principalmente as relações homem-mulher e as relações dentro do núcleo familiar” e que as suas personagens femininas, geralmente as protagonistas das obras, “rejeitam os padrões patriarcais de comportamento feminino.” (Pinto, 1990, p. 148). Portanto, é possível observar que as reivindicações feministas sempre estiveram presentes nas obras da autora, ainda que, conforme explica Fábio Lucas (1999, p. 63), em seu artigo “As ficções giratórias de Lygia Fagundes Telles”, essas reivindicações só tenham sido trabalhadas de modo mais ostensivo a partir de 1980, com a publicação do livro *A disciplina do amor*.

Assim, embora Lygia Fagundes Telles afirme que não existe uma literatura feminina, já que, para ela, “o que existe são homens e mulheres que escrevem bem e homens e mulheres que escrevem mal.” (TELLES, 1998, p. 38), a própria autora se considera uma mulher feminista, o que, nos seus termos, significa preocupar-se com as mulheres. Segundo Virgínia Maria Vasconcelos Leal, essas declarações fazem da autora uma pessoa “menos ‘reservada’ que Clarice Lispector em relação às causas feministas.” (LEAL, 2008, p. 99), já que, além de falar abertamente sobre o assunto “dá depoimentos [...] e participa de publicações sobre as

mulheres no Brasil” (LEAL, 2008, p. 99), a exemplo do seu texto intitulado “Mulher, mulheres”, publicado em 2004 no livro *História das Mulheres no Brasil*, considerada uma obra de referência na área dos estudos das mulheres no Brasil.

Portanto, a análise de obras de Lygia Fagundes Telles é fundamental nessa dissertação porque essa autora, ao lado de Clarice Lispector, é, no contexto da produção de literatura de autoria feminina, uma das primeiras escritoras a trazer para a literatura canônica o ponto de vista feminino e as reivindicações femininas acerca da condição das mulheres na sociedade.

2.1 A indisciplina do amor

Nos sujamos quando acabou o amor. (TELLES, 1981, p. 62)

A coletânea *Mistérios*, publicada em 1981, é caracterizada pela reunião de textos marcados por elementos insólitos. Segundo Fábio Lucas (1999, p. 66), Lygia Fagundes Telles escolheu para essa coletânea “aqueles contos que lhe pareciam reunir mais sistematicamente o efeito da fantasia, ou melhor, aqueles mais comprometidos com o sobrenatural, o maravilhoso ou que comumente se denomina de fantástico.” Entre esses contos, encontram-se “Lua crescente em Amsterdã” e “Noturno Amarelo”¹³, dois contos, dos três contos de Lygia Fagundes Telles, que analiso neste segundo capítulo da dissertação. Embora o foco da análise seja a crise pessoal a qual as personagens femininas casadas encontram-se submetidas, não há

¹³ A composição narrativa de “Lua Crescente em Amsterdã” não oferece subsídios suficientes para afirmar que a relação existente entre os personagens se enquadra naquela apontada na introdução desse trabalho como a que seria o meu objeto de análise, ou seja, a conjugalidade tradicional, entendida como a relação estabelecida entre um homem e uma mulher, reconhecida pelas leis civis do Estado, conforme estatuído pelo Código Civil de 1916. Aqui também deve ser salientado que, além de analisar as relações conjugais tradicionais, optei por privilegiar a perspectiva feminina; no entanto, nesse conto, o foco narrativo não privilegia nenhum dos dois personagens, embora a personagem masculina conduza mais vezes o diálogo. Nesse sentido, o motivo que me levou a optar por manter a narrativa no *corpus* dessa dissertação deve-se ao fato de, nesse conto, claramente estar sendo evidenciado um relacionamento heterossexual desequilibrado que coloca a personagem feminina em crise. Devido a uma possível dependência emocional e financeira ela se vê presa a um homem pelo qual não sente mais amor. Nesse sentido, ainda que nessa narrativa não haja elementos que assegurem à/ao leitora/or que se trata de uma relação conjugal tradicional, há evidentemente a representação de um tipo de relacionamento conjugal, com características daquele entendido como tradicional, em que, mesmo diante da insatisfação, há resistência em se romper com os laços conjugais. Com relação ao conto “Noturno Amarelo”, embora toda a construção narrativa sugira que Laura e Fernando formem um casal enquadrado no modelo de conjugalidade que propus analisar, há, na narrativa, um diálogo de Laura com a avó que talvez sugira que ela não seja casada com Fernando: “- Às vezes volta o medo — eu disse. - Medo do quê, minha querida? Mas você não está amando? Então precisa amar - disse, olhando para as minhas mãos. Nenhum anel especial? Nenhum namorado especial?” (TELLES, 1981, p. 169). No entanto, optei por manter essa narrativa na análise do meu *corpus* porque considerei que a simples ausência de aliança não é um argumento forte suficiente para sustentar a ideia de que, nesse caso, não se trata da representação de um relacionamento conjugal tradicional. Ademais, para além de afirmações, a sugestão é um dos elementos centrais no estilo de Lygia Fagundes Telles, a exemplo da ambiguidade na construção das personagens.

como ignorar nas narrativas “a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista.” (LUCAS, 1999, p. 65). Nesse sentido, tendo em vista a relevância do fantástico¹⁴ para as tessituras dessas duas narrativas da coletânea em questão, também investigo, com um propósito antes de tudo analítico, as possíveis relações entre as tensões vivenciadas pelas personagens e as significações dos eventos fantásticos que ajudam a compor as tessituras das narrativas. No que se refere às relações entre o real e o irreal nas obras de Lygia Fagundes Telles, Fábio Lucas ainda argumenta que:

a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional, portanto, se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real, em LFT, com efeito se apresenta em estado de transe. (LUCAS, 1999, p. 68)

“Lua Crescente em Amsterdã” é uma história sobre a decadência do amor romântico. O conto, ambientado em um jardim, é protagonizado por um jovem casal que, aparentemente, movido pelo amor e pelo desejo de viver novas experiências, decide se aventurar pelo mundo. No entanto, ao longo da viagem, quando eles se veem sem dinheiro para suprir necessidades básicas, como comer, tomar banho e dormir, a paixão cede lugar à indiferença e aos ressentimentos, e o amor não se sustenta:

O jovem casal parou diante do jardim e ali ficou sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida, sem vento. Uma menina loura surgiu na alameda de areia branco-azulada e veio correndo. Ficou a uma certa distância dos forasteiros, observando-os com curiosidade enquanto comia a fatia de bolo que tirou do bolso do avental.

– Vai me dar um pedaço desse bolo? – pediu a jovem estendendo a mão. – Me dá um pedaço, hem, menininha?

– Ela não entende – ele disse.

A jovem levou a mão até a boca.

– Comer, comer! Estou com fome – insistiu na mímica que se acelerou, exasperada. – Quero comer!

– Aqui é a Holanda, querida. Ninguém entende.

A menina foi se afastando de costas. E desatou a correr pelo mesmo caminho por onde viera. Ele adiantou-se para chamar a menina e notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois longos braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo. (TELLES, 1981, p. 59)

¹⁴ Com relação ao gênero fantástico, Vera Maria Tietzmann Silva, em seu livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, explica que “jogando sobre dois registros, o do mistério e o da realidade objetiva, as narrativas fantásticas trazem à luz novamente o elemento mágico, numa negação do mundo programado [...] de hoje.” (SILVA, 1985, p. 26) e, mais adiante, complementa a sua explicação salientando que “conforme diz Todorov, analisando narrativas desse gênero, no fantástico o mundo físico e o mundo espiritual interpenetram-se, achando-se, por isso, modificadas as suas características essenciais. Diferem do tempo e do espaço da vida cotidiana, podendo o tempo alargar-se ou encurtar-se incrivelmente.” (SILVA, 1985, p. 173)

O enredo dessa narrativa se desenvolve basicamente em torno do diálogo travado entre o casal após a sua chegada a um jardim de Amsterdã. A visita à tão sonhada cidade holandesa, que outrora era idealizada como a realização de um grande sonho de dois jovens apaixonados, passa a significar o ápice dos problemas que o casal vinha enfrentando desde que o dinheiro acabara e eles se encontraram totalmente desprovidos de recursos financeiros, sujeitos e maltrapilhos.

No que se refere ao espaço onde se desenvolve a narrativa, é importante salientar que, de acordo com Fábio Lucas (1999, p. 65), “A palavra ‘jardim’ tem significado especial na ficção de LFT. Trata-se de um cenário, um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam”. O crítico literário entende o jardim na obra da autora como uma “entidade mítica” (LUCAS, 1999, p. 65), um lugar onde “as personagens sentem a efusão de virtualidades inconscientes.” (LUCAS, 1999, p. 65). Nesse sentido, no que se refere à simbologia do jardim na obra de Lygia Fagundes, é possível ainda retomar algumas considerações tecidas por Michel Foucault em seu texto “Outros espaços”, previamente discutido no capítulo anterior, no qual o jardim também é entendido como uma espécie de heterotopia, ou seja, um lugar “onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica” (FOUCAULT, 2001, p. 418). De acordo com Foucault, existem heterotopias que “têm o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.” (FOUCAULT, 2001, p. 418) e, durante a sua argumentação, aponta o jardim como o exemplo mais antigo dessas heterotopias:

Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d’água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e também a totalidade do mundo. (FOUCAULT, 2001, p. 418)

Em “Lua crescente em Amsterdã”, o jardim, também carregado de “significações muito profundas e como que sobrepostas” (FOUCAULT, 2001, p. 418), também funciona como um espaço outro — heterotópico — que serve para evidenciar como nas relações humanas são “frágeis as situações de amor perfeito ou de completa inocência.” (LUCAS, 1999, 67). Nessa narrativa, é no jardim, por meio dos diálogos travados entre as personagens

bem como por meio dos sentidos implícitos no evento fantástico, que as fragilidades humanas decorrentes da decadência do amor — e, conseqüentemente, do cessar das expectativas e dos sonhos — são problematizadas. Nesse sentido, Fábio Lucas (1999, p. 64-65) ainda argumenta que “LFT tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso.”

Com relação ao tema desencontro, é importante salientar que, literal ou metafórico, ele é recorrente nos contos dessa autora e, geralmente, são a mola propulsora das narrativas. Em seu artigo “Ao encontro dos desencontros”, José Paulo Paes (1998, p. 71) argumenta que “Os desencontros tematizados nas ficções curtas ou longas de Lygia Fagundes Telles abrem-se num leque que cobre áreas fundamentais da experiência humana: desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante.” Na narrativa em análise, é possível observar esse tema sendo metaforicamente trabalhado em, pelo menos, três vertentes: o desencontro entre o desejo e o objeto do desejo (amar e ser correspondida), a expectativa e a consecução (desejar separar-se do parceiro e ter subsídios para sobreviver sozinha), o sonho e a realidade (voltar para casa e ter de viver impossibilitada de satisfazer necessidades básicas, como comer).

No que se refere ao modo como a personagem feminina casada aparece representada nas narrativas de Lygia Fagundes Telles analisadas nessa dissertação, é importante salientar que, assim como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles problematiza a opressão conjugal sem apresentar, efetivamente, uma solução alternativa para a questão. No entanto, diferentemente das personagens de Lispector, as personagens de Lygia Fagundes Telles começam a ser engendradas não mais como vítimas impotentes do patriarcado. Embora a produção literária de Lispector, sobretudo a obra *Laços de Família*, represente o momento de ruptura com a reprodução de valores patriarcais, as suas personagens, como, por exemplo, Ana, Laura e a anônima, protagonistas dos contos analisados no capítulo anterior, são mulheres incapazes de gerir a própria autonomia porque ainda estão presas às teias das relações familiares que relegam às mulheres uma posição subalterna na sociedade civil e conjugal.

As mulheres representadas por Clarice Lispector — mesmo cada uma resistindo à sua maneira à opressão conjugal — apresentam as características do modelo de mulher definido por Virgínia Woolf, em seu artigo “Profissões para mulheres”, como o Anjo do Lar. Nos

termos de Woolf, o Anjo do Lar seria um fantasma de uma mulher simpática, encantadora, altruísta, pura e sem opinião própria que, em outro tempo, existiu na vida de praticamente todas as mulheres para cercar-lhes as liberdades por meio do extremo convencionalismo do outro sexo. Ao conjecturar sobre a possibilidade de as novas gerações de mulheres não conhecerem o Anjo do Lar, Virgínia Woolf faz questão de descrevê-la:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar — em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo — nem preciso dizer — ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza — enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias — os últimos da rainha Vitória — toda casa tinha seu Anjo. (WOOLF, 2013, p. 12)

Virgínia Woolf (2013, p. 12) prossegue seu texto argumentando que os conselhos do fantasma do Anjo do Lar são orientados no sentido de que a mulher “Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas do nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura.” (Woolf, 2013, p. 12). Assim, com base nas colocações dessa autora, talvez seja possível conjecturar que as dificuldades ou as impossibilidades de as personagens de Clarice Lispector externarem as suas insatisfações conjugais estejam relacionadas à obediência ao modelo de comportamento feminino considerado adequado pelo Anjo do Lar. Nas narrativas de Clarice Lispector, a insatisfação conjugal das personagens fica restrita aos monólogos interiores, visto que elas não dividem com os companheiros nem com quaisquer outras pessoas que façam parte do seu meio social as angústias desencadeadas pela crise de estarem submetidas a um relacionamento conjugal que as oprime.

Nessa perspectiva, Woolf ainda argumenta em seu texto que para as mulheres — em especial as escritoras, um dos principais focos do artigo — serem livres e verdadeiras nas relações humanas, na moral e no sexo é preciso matar o Anjo do Lar, tarefa que Ana, Laura e a mulher sem nome foram incapazes de empreender. As mulheres casadas de Clarice Lispector, subjugadas pelo fantasma do Anjo do Lar, não ousaram deixar ninguém perceber que tinham opinião própria, afinal tinham de respeitar a condição de dependência e submissão a que estavam condenadas a maioria das mulheres casadas da sua geração. As personagens de Clarice Lispector são representadas como mulheres em conflito que sucumbem à crise a que estão submetidas se entregando à acomodação e, de modo trágico, à loucura ou à morte.

No que se refere aos contos de Lygia Fagundes Telles, essa autora representa as

relações conjugais nas suas narrativas, focalizando as dimensões e, principalmente, as contradições do pacto social vigente. Se é notório que nas obras de Clarice Lispector as personagens atuam como instâncias críticas aos diversos discursos simbólicos do patriarcado — dispositivo da escolha, ideal de amor romântico, sentidos sociais atrelados à maternidade, ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal — que são responsáveis por tornar o casamento o lugar de aprisionamento e de anulação do sujeito feminino, na produção de Lygia Fagundes Telles, além de serem problematizados, de modo mais ou menos marcado, esses mesmos discursos, o próprio relacionamento conjugal é engendrado como o desencadeador de conflitos e, conseqüentemente, da crise gerada pela perda da individualidade das mulheres.

Ainda que as personagens de Lygia Fagundes Telles também não consigam matar o Anjo do Lar, conforme sugere Virgínia Woolf, diferentemente das narrativas de Clarice Lispector, em que as personagens acabam silenciadas pelo sistema patriarcal que as mantém subjogadas e oprimidas nas sociedades conjugais, pelo menos em dois dos três contos analisados nesse trabalho, as personagens de Lygia Fagundes Telles representam as fissuras no modelo de comportamento do Anjo do Lar quando essas personagens o desafiam colocando em evidência, sobretudo para os parceiros, as suas insatisfações conjugais.

Essas personagens de Lygia Fagundes Telles, conscientes da crise gerada pelas relações conjugais opressoras, já começam a reagir, como no caso de Ana, de “Lua crescente em Amsterdã”, e Kori, de “Você não acha que esfriou?”, às angústias desencadeadas pelos seus relacionamentos, ora verbalizando as suas insatisfações para os parceiros, ora se permitindo vivenciar novas experiências em busca da satisfação pessoal. Nessa perspectiva, conforme salienta Lúcia Osana Zolin, em seu artigo “A construção de identidades femininas em ‘O jardim selvagem’, de Lygia Fagundes Telles”, o casamento aparece representado “não mais como a realização máxima na vida da mulher, mas como fonte constante de conflitos e de perda de individualidade; as mulheres que retrata são ‘reais’: algumas fortes, autoritárias, egoístas, outras, submissas, indefesas, fúteis; muitas vezes, experienciando casamentos desequilibrados.” (ZOLIN, 2009, p. 2-3)

Em “Lua crescente em Amsterdã”, por exemplo, o casal discute sua infelicidade e insegurança desencadeadas não só pela sujeira e pela fome, mas, principalmente, pela falta de amor. A jovem, consciente do fim do amor idealizado como a força que os faria suportar quaisquer adversidades, denota o seu desejo de conseguir livrar-se daquele relacionamento e retomar o controle da sua própria vida. Nesse sentido, talvez seja possível conjecturar que, nessa narrativa, já estejam sendo sinalizadas mudanças importantes por que passam o

casamento e outras formas de vínculo pessoal próximo.

Anthony Giddens, em seu livro *A transformação da intimidade*, ao discutir a experiência amorosa na modernidade tardia, apresenta dois tipos de vínculos amorosos: o relacionamento puro e o relacionamento viciado. Nessa dissertação, ambos os conceitos serão discutidos nas análises de contos de Lygia Fagundes Telles: o conceito de relacionamento puro será discutido na análise do conto em questão; e o conceito de relacionamento viciado será discutido na análise do conto subsequente. No que se refere ao conceito de relacionamento puro, o autor afirma que existe atualmente uma tendência de se falar mais em relacionamentos do que em casamento em si, ou seja, “o casamento — para muitos, mas de forma alguma para todos os grupos na população — tem-se voltado cada vez mais para a forma de um relacionamento puro.” (GIDDENS, 1993, p. 69). No entanto, o autor explica que esse relacionamento puro não deve ser entendido no sentido de pureza sexual, mas no sentido de relação pautada em um vínculo próximo e continuado com outra pessoa, um relacionamento pautado na igualdade sexual e emocional entre os parceiros.

Nesse contexto, Giddens salienta que o relacionamento puro, em oposição à ideia de amor romântico, apresenta novas configurações de amor, como o “amor confluyente”. Esse tipo de amor, por ser ativo, “entra em choque com as categorias ‘para sempre’ e ‘único’ da ideia do amor romântico.” (GIDDENS, 1993, p. 72). O autor salienta também que, diferentemente dos sonhos de amor romântico que, ao longo do tempo, têm conduzido as mulheres a uma severa sujeição doméstica, o amor confluyente pressupõe “igualdade na doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro.” (GIDDENS, 1993, p. 73) Assim, no amor confluyente, é mais importante a experiência de um “relacionamento especial” do que a busca pela “pessoa especial”.

Nesse contexto, considerando a falta de subsídios textuais suficientes para se afirmar que a relação conjugal que se estabelece entre Ana e o companheiro é aquela entendida como tradicional, talvez seja possível conjecturar que o jovem casal esteja engendrado, nos termos de Giddens (1993, p. 69), em um relacionamento puro, ou seja, em um tipo de relacionamento “em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes [...] para nela permanecerem.”, como, por exemplo, sugere o seguinte trecho:

Vem, querida, ali tem um banco.
– Não me chame mais de querida.
– Está bem, não chamo.
– Não somos mais queridos, não somos mais nada.
– Está certo. Agora vem.
– O banco é frio, quero minha cama, quero minha cama - ela soluçou e os soluços fracamente se perderam num gemido. – Que fome. Que fome.
– Amanhã a gente...
– Quero hoje! – ela ordenou endireitando o corpo. Voltou para ele a face endurecida. (TELLES, 1981, p. 60).

No entanto, para conjecturar que o tipo de relação existente entre as personagens se aproxima daquele definido como relacionamento puro, ou seja, um tipo de relacionamento fundado no compromisso que o casal se dispõe a assumir ao iniciar o vínculo amoroso, é importante salientar que, de acordo com Giddens (1993, p. 152), “Uma característica do relacionamento puro é que ele pode ser terminado, mais ou menos à vontade, por qualquer dos parceiros em qualquer momento particular.” Nesse contexto, considerando que, mesmo consciente da sua insatisfação, a jovem não consegue abandonar o parceiro e seguir o seu caminho sozinha, aqui se verifica um impasse, já que os valores que orientam a conduta pessoal de Ana também estão muito próximos daqueles que organizam as relações no ideal de conjugalidade burguesa, ou seja, no modelo de relacionamento tradicional, fundado, principalmente, nas ideias de amor romântico e de indissolubilidade do vínculo conjugal. Conforme sugere o desfecho da narrativa, o jovem casal aparentemente permanece junto mesmo com a constatação da existência de insatisfações e motivos suficientes para seguirem separados:

– Estou ouvindo uma música, a gente podia dançar. Se a gente se amasse a gente saía dançando.
Ela levantou as mãos e passou as pontas dos dedos nos cabelos. Na boca.
– E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?
Quase ele levou de novo a mão no bolso para pegar o cigarro, onde fumara o último?
– Sopra o vento e a gente vira outra coisa.
– Que coisa?
– Sei lá. Não quero é voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas – ele murmurou. – Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. Acho que queria ser aquele passarinho.
– Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta?
– E curta.
(TELLES, 1981, p. 63-64)

Os diálogos travados entre as personagens e o evento fantástico que fecha a narrativa evidenciam todas as tensões que culminaram na crise emocional a que está submetida a personagem feminina. O desespero desencadeado pela fome só serve como ponto de partida para que Ana divida com o parceiro toda a sua insatisfação, infelicidade e, principalmente, o desejo de ver-se livre da sua companhia: “– Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã. – Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você. – Nos sujamos quando acabou o amor. Agora vem, vamos dormir naquele banco. Vem, Ana.” (TELLES, 1981, p. 62). Assim, se, por um lado, a experiência do amor infeliz explicita claramente a consciência, por parte da personagem, de que “o romance não pode mais ser vinculado à permanência.” (GIDDENS, 1993, p. 63), sobretudo com a constatação do fim do amor; por outro lado, também é perceptível que, embora verbalize a sua insatisfação conjugal para o companheiro, a personagem não consegue se desvencilhar de um vínculo afetivo que ainda resiste e se deixa oprimir pela dependência emocional.

É assim que, no final da narrativa, a personagem em crise, impossibilitada de, naquele momento, seguir separada do parceiro, deseja, no auge do desespero, transformar-se em outro ser para livrar-se, principalmente, dos seus problemas afetivos. Deixar de ser gente representaria livrar-se daquela situação desesperadora motivada pela paixão que a levou aos sonhos e às expectativas e, conseqüentemente, às frustrações e às mágoas. Após uma breve discussão, o desejo de ambos em se transformarem em outra espécie é sucedido por uma forte ventania que faz com que o casal desapareça do cenário. No local onde se encontravam, aparecem exatamente uma borboleta e um passarinho de penas azuis.

Aqui, é importante salientar que, diferentemente dos demais contos escolhidos para compor esse *corpus*, essa narrativa é condensada e se desenvolve basicamente em torno do curto diálogo travado entre as personagens. Com relação ao modo como Lygia Fagundes Telles trabalha as falas e os diálogos, as variações de entonação das falas, o registro das pausas expressivas, as cadências frásicas, Sônia Régis, em seu artigo “A densidade do aparente”, explica que a autora “segue a incompletude dos pensamentos com cuidado de artesã. Seus períodos são dinâmicos, acompanhado o deslocamento da atenção e a velocidade do pensamento das personagens, prontos a assumir as rupturas e desagregações do fluxo da consciência, a convergência ou a divergência daí resultantes.” (RÉGIS, 1998, p. 89). Nessa perspectiva, Lygia Fagundes Telles nem sequer se incomoda, como ocorre, por exemplo, nesse conto, de transformar as suas personagens em bichos exatamente no final da narrativa,

deixando o desfecho a cargo da imaginação das leitoras/es. Jamais conheceremos o que de fato aconteceu com o jovem casal, no entanto sempre conjecturaremos, sempre alimentaremos as nossas próprias suposições do seu provável destino:

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. Segurou o avental, arrumou a fatia de bolo dentro do guardanapo e olhou em redor. Aproximou-se do banco vazio. Procurou por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta. Ficou esfregando as solas dos sapatos na areia fina. Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra. (TELLES, 1981, p. 64)

No desfecho da narrativa, após a mulher e o homem se transformarem, respectivamente, em borboleta e passarinho, a menina loira, que aparece somente no início e no final da narrativa, ao aproximar-se dos dois, testemunha “o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra.” (TELLES, 1981, p. 64). Tendo em vista o modo como a relação entre o pássaro e a borboleta é representada pela autora no final da narrativa, entendo, portanto, que a relação que se estabelece entre os bichos também funciona como uma representação metafórica da opressão que, provavelmente, também existia no relacionamento do casal.

Nesse contexto, Vera Maria Tietzmann Silva, em seu livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, explica que “o índice de voracidade que marcou a personagem feminina em todo o texto, passou para a personagem masculina [...] a partir da metamorfose física, processou-se também uma metamorfose comportamental nos personagens de ‘Lua crescente em Amsterdã’” (SILVA, 1985, p. 58). Assim, embora, ao longo do conto, tenha sido a jovem que, devido à falência dos ideais de amor romântico, tenha evidenciado de modo mais contundente a sua insatisfação em relação ao companheiro, o que poderia abrir margem para que se conjecturasse que ela seria a parte opressora do relacionamento, ao se metamorfosearem, o homem, “o passarinho que bica com disciplina voracidade a borboleta”, é claramente representado, por meio dos adjetivos “disciplinado” e “voraz”, como a parte mais forte, a parte opressora da relação.

Nesse conto, Ana, diferentemente das personagens de Clarice Lispector, não recorre a um mecanismo para resistir à crise decorrente dos problemas existentes na relação conjugal porque já é representada como um modelo de mulher que, ao invés de simplesmente resistir, reage ao sistema patriarcal e luta, ainda que sem sucesso, contra o fantasma do Anjo do Lar. Aqui, conforme explica Zolin (2009, p. 222), mesmo que as personagens femininas, como por

exemplo, essa personagem de Lygia Fagundes Telles, ainda apresentem traços do modelo de representação tradicional, ou seja, ainda sejam representadas, em certa medida, como personagens submissas e dependentes do homem, já é possível observar que, paulatinamente, elas estão sendo “engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade e como capazes de empreender mudanças em relação a esse estado de objetificação.” (ZOLIN, 2009, p. 222)

Portanto, ainda que Lygia Fagundes Telles represente Ana como uma personagem em crise porque é dependente, de modo menos marcado, econômica e, de modo mais evidente, psicologicamente do homem, ela também engendra a sua personagem como sendo consciente de sua condição de inferioridade e, mais importante, consciente da sua capacidade, caso seja da sua vontade, de empreender mudanças em relação ao seu estado de dependência e submissão no relacionamento conjugal.

2.2 Laços conjugais *versus* Laços viciados

Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (TELLES, 1981, p. 160)

A narrativa “Noturno Amarelo” inicia-se com Laura, narradora-personagem, rememorando o dia em que ela, ao ficar parada em uma estrada com o marido devido ao fato de o carro ter ficado sem combustível, se transporta, após algumas reflexões metafóricas sobre o desgaste da sua relação conjugal, para outro tempo e espaço.

Definida por si mesma como uma mulher insegura, diferentemente de Ana e de Kori, e assim como as personagens de Clarice Lispector, Laura, aparece representada como um modelo de mulher muito próximo daquele definido por Virgínia Woolf como o Anjo do Lar. Logo no início da narrativa, os diálogos do casal e os monólogos da personagem denotam como, ao suportar o comportamento grosseiro e impaciente do marido, a personagem era excelente nas difíceis artes do convívio conjugal. Aparentemente, sacrificava-se todos os dias pela relação e, para evitar aborrecimentos, preferia sempre concordar com as opiniões e as vontades do marido. Nessa narrativa, o próprio relacionamento é o desencadeador da crise a que a personagem está submetida, já que Laura é engendada como uma mulher que, incapaz de viver para si, sente necessidade de ser protegida pelo cônjuge:

Vi as estrelas. Mas não vi a lua, embora sua luminosidade se derramasse pela estrada. Apanhei um pedregulho e fechei-o com força na mão. Por onde andará a lua? perguntei. Fernando arrancou o paletó no auge da impaciência

e perguntou com voz esganiçada se eu pretendia ficar a noite inteira ali de estátua enquanto ele teria que encher o tanque naquela escuridão de merda porque *ninguém* lhe passava o raio da lanterna. Inclinei-me para dentro do carro de portas escancaradas, outra forma que ele tinha de manifestar o mau humor era deixar gavetas e portas escancaradas que eu ia fechando em silêncio, com ódio igual ou maior. Fiquei olhando o relógio embutido no painel.

– Onde está a lanterna?

– Mas onde poderia estar uma lanterna senão no porta-luvas, a princesa esqueceu? (TELLES, 1981, p. 159)

Com base nesses primeiros apontamentos sobre o conto, nessa análise parto do pressuposto de que essa personagem está enredada em um tipo de relacionamento viciado, ou seja, Laura é representada como uma pessoa que precisa que o relacionamento conjugal proporcione uma sensação de segurança que de outro modo ela não consegue encontrar. Para tanto, discutirei a conceituação e as características desses tipos de relacionamentos, apontando em que sentido elas se aproximam do relacionamento conjugal de Laura.

Conforme salientado anteriormente, Anthony Giddens, em seu livro *A transformação da intimidade*, desenvolve, na sua discussão sobre a experiência amorosa na modernidade tardia, o conceito de relacionamento viciado. Em seu trabalho, para introduzir a sua discussão sobre relacionamentos viciados, o autor argumenta, inicialmente, que o vício é “uma reação defensiva e uma fuga, um reconhecimento da falta de autonomia que lança uma sombra sobre a competência do eu.” (GIDDENS, 1993, p. 88-89) e também é caracterizado como “o comportamento contraposto à escolha” (GIDDENS, 1993, p. 90). Nesse contexto, o que o autor tenta articular ao longo da discussão é que os indivíduos, a partir de suas escolhas, podem vivenciar relacionamentos equilibrados ou relacionamentos viciados.

Nessa perspectiva, Giddens explica, então, que as relações viciadas podem se manifestar por meio de dois tipos de relacionamentos — entendidos como interdependentes —, os relacionamentos codependentes e os relacionamentos fixados. No que se refere aos relacionamentos codependentes, o autor explica que, embora originalmente o vocábulo codependência tenha surgido da atuação de indivíduos que lutavam contra o próprio alcoolismo, posteriormente passou a ser utilizado para caracterizar outros tipos de relações viciadas, como, por exemplo, alguns tipos de relações amorosas. Nesse contexto, a pessoa codependente é definida como “alguém que, para manter uma sensação de segurança ontológica, requer outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, para definir as suas carências; ela [...] não pode sentir autoconfiança sem estar dedicado às necessidades dos outros.” (GIDDENS, 1993, p. 102). Assim, o relacionamento codependente é, então, “aquele

em que um indivíduo está ligado psicologicamente a um parceiro cujas atividades são dirigidas por algum tipo de compulsividade.” (GIDDENS, 1993, p. 102)

No que se refere ao relacionamento fixado, o autor explica que esse tipo de relacionamento é “aquele em que o próprio relacionamento é o objeto do vício.” (GIDDENS, 1993, p. 102), ou seja, “nos relacionamentos fixados, os indivíduos não constroem suas vidas em torno dos vícios preexistentes de outras pessoas; mais que isso, necessitam que o relacionamento proporcione uma sensação de segurança que de outro modo eles não conseguem encontrar.” (GIDDENS, 1993, p. 102). Giddens salienta, ainda, que esses relacionamentos, em sua forma mais benigna, são consolidados no hábito, e, em sua forma mais turbulenta, as pessoas em questão estão vinculadas por formas de antagonismos mútuos das quais são incapazes de se libertar. De acordo com o autor:

Podemos supor que os relacionamentos fixados são mais difundidos que a codependência em qualquer de suas modalidades principais. Um relacionamento fixado é construído mais em torno da dependência compulsiva que da codependência. Nenhum dos participantes é nitidamente um viciado, mas ambos são dependentes de um elo que é uma questão de obrigação de rotina ou é realmente destrutivo para as partes interessadas. Os relacionamentos fixados em geral presumem uma divisão de papéis. Cada pessoa depende de uma ‘alteridade’ proporcionada pelo parceiro, mas nenhum dos dois é inteiramente capaz de reconhecer a natureza de sua dependência do outro, ou com ela chegar a um acordo. [...] No caso das mulheres, a dependência compulsiva está mais frequentemente associada a um papel doméstico que se transformou em fetiche — um envolvimento ritual, por exemplo, com os afazeres domésticos. (GIDDENS, 1993, p. 102)

A partir dessas considerações, entendo que a vida conjugal de Laura e as experiências vivenciadas nessa relação apresentam, principalmente, características do relacionamento codependente. Giddens, em seu trabalho *Modernidade e identidade*, ainda argumenta que “a pessoa codependente é o parceiro que, por mais que deteste a relação ou esteja insatisfeito com ela, é psicologicamente incapaz de sair dela. Por razões que são opacas para a pessoa de que se trata [...], tornou-se dependente de uma relação que oferece poucas recompensas psíquicas.” (GIDDENS, 2002, p. 90). Nessa narrativa, o relacionamento é sustentado por um tipo de acomodação, limitadora de desejos e de ações, que coloca a personagem em crise: por um lado, Laura sente-se infeliz e angustiada por estar enredada em uma relação desgastada que não a satisfaz; por outro, dominada pelos laços viciados, sente-se impossibilitada de separar-se do parceiro:

Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois. Antes, as pequenas palavras, os pequenos gestos, os pequenos amores culminando nesse Fernando, aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida. Se ao menos ele não

fizesse aquela voz para perguntar se por acaso alguém tinha levado a sua caneta. Se por acaso alguém tinha pensado em comprar um novo fio dental, este estava no fim. Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. (TELLES, 1981, p. 150-160)

Nesse conto, engendrada como uma mulher codependente, a personagem vivencia uma crise decorrente do desgaste e da insatisfação conjugal. O modo como a narradora-personagem faz referência ao fio dental que havia se enredado no tubo denota não só o nível de desgaste do seu relacionamento mas também a sua passividade diante de tal fato. A metáfora se adensa com as reflexões de Laura: “Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava?” (TELLES, 1981, p. 160).

O fio dental a que Laura se refere simboliza o casamento, os laços matrimoniais, aqueles laços viciados simbolicamente impossíveis de desatar porque, uma vez desfeitos, poderiam representar, para ela, a solidão. Aqui, me apropriando da análise de José Paulo Paes sobre as metáforas presentes no conto “Um chá bem forte e três xícaras”, esses “enlaces metafóricos não explicitam um desfecho para a situação de desencontro amoroso. Mas abrem, implicitamente, a possibilidade de ele levar a protagonista a aceitar, dolorida e compreensivamente, o curso das coisas, ou então a encará-lo de frente para tentar mudá-lo.” (PAES, 1998, p. 75)

Embora Laura tenha consciência do desgaste da relação conjugal, ela não consegue se separar de Fernando porque essa separação significaria mudar uma situação na qual ela já estava acomodada. A personagem, mesmo reconhecendo que tem um problema, concretamente, não faz nada a respeito para resolvê-lo. Assim, o que fica evidente na narrativa é que Laura, escolhendo sustentar a relação em detrimento da satisfação pessoal, está, de fato, engendrada em um tipo de relacionamento viciado. Ainda de acordo com Giddens, o indivíduo enredado em laços viciados apresenta as seguintes características:

1. não admite o controle do eu nem do outro, tão vital para o relacionamento puro;
2. submerge a autoidentidade no outro ou em rotinas estabelecidas;
3. evita aquela abertura ao outro que é a condição prévia da intimidade;
4. tende a preservar as diferenças de gênero e as práticas sexuais não igualitárias (GIDDENS, 1993, p. 103).

Com relação a essas características apontadas por Giddens, é possível observar que Laura, engendrada como uma personagem enredada em laços viciados, atua para “preservar

as diferenças de gênero e as práticas sexuais não igualitárias” (GIDDENS, 1993, p. 103), colocando em evidência uma construção social e histórica produzida sobre o comportamento das mulheres, sobretudo das casadas, que se perpetua ao longo do tempo: mulheres sendo limitadas nas suas ações e nos seus desejos em troca da ideia de “segurança” proporcionada pelo casamento. A personagem, representada como uma mulher que aceita ser tratada pelo marido como “ninguém”, mesmo insatisfeita com a relação, mesmo sentindo vontade de estar sozinha, sustenta o relacionamento em detrimento da sua satisfação pessoal. A própria personagem conjectura que a sua insegurança é quem a mantém presa àquele relacionamento, ou seja, ela é codependente do relacionamento porque não consegue se libertar dele.

Sônia Régis, em seu artigo citado, afirma que “ao registrar a comoção da vida humana, Lygia jamais se descuidou de mostrar as engrenagens com que a História quase sempre impele as vidas, ora premiando-as com generosidade ora esmagando-as sem piedade.” (Régis, 1998, p. 88) e, nessa narrativa, a representação de uma mulher engendrada em um relacionamento viciado pode ser entendida como a problematização das consequências advindas de práticas repetidas, legitimadas e perpetuadas, ao longo do tempo, pelo discurso patriarcal, como, por exemplo, a ideia da vocação inata da mulher para o casamento. Assim, essa narrativa corrobora com as colocações de Zolin (2009, p. 2-3) no que se refere ao fato de, nas obras de Lygia Fagundes Telles, o casamento não ser mais representado “como a realização máxima na vida da mulher, mas como fonte constante de conflitos e de perda de individualidade.”

Lygia Fagundes Telles, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, conta uma história muito pertinente às discussões propostas ao longo desse trabalho. Segundo a autora, no tempo dos seus antepassados, “o homem, quando ia trabalhar, prendia as tranças da mulher dentro de uma arca, dava um nó, fechava a tampa e levava a chave. A mulher ficava ali até que ele voltasse. Tinha comida, uma fruta, um bordado para fazer. Mas estava presa.” (TELLES, 1998, p. 38). Essa história narrada pela escritora retrata uma época em que a liberdade das mulheres casadas era cerceada por meio do domínio físico, legitimado social e legalmente, que o marido tinha sobre a esposa. Aquela trança de castidade mantinha a esposa presa em casa e resguardava a honra do marido ausente.

Ao longo do tempo, os feminismos vêm lutando contra a injusta subordinação feminina que se perpetuou ao longo do tempo, sobretudo nas relações conjugais. Nesse contexto, outro desafio dos feminismos reside no fato de muitas das noções hegemônicas de comportamento feminino construídas pelo ideal de conjugalidade burguesa permanecerem

arraigadas no imaginário social. Ainda que atualmente as mulheres casadas disponham de leis para resguardá-las contra o tipo de violência a que a mulher da história de Lygia Fagundes Telles era submetida, a cotidiana violência simbólica, decorrente das ideologias de gênero, continua instalada tanto no texto legal quanto na vida prática da maioria das mulheres. De acordo com Carole Pateman:

As feministas têm investigado como a vida pessoal e familiar é regulada politicamente, uma investigação que nega a alegação liberal convencional de que as prerrogativas do Estado terminam no portão da casa da família. Elas mostraram como a família é uma preocupação do Estado e como, através de legislação sobre casamento e sexualidade e as políticas do Estado de bem-estar social, a condição de subordinação das mulheres é pressuposta e mantida pelo poder do Estado. (PATEMAN, 2013, p. 73)

As colocações de Pateman denotam como a produção de uma série de discursos, legalmente legitimados, ainda hoje, pressupõe e mantém a condição de subordinação das mulheres em vários setores da vida social. Ainda são muitos os dispositivos discursivos que tentam, por exemplo, convencer as mulheres de que o casamento é a sua vocação inata como se o casamento fosse o único meio de tornar a mulher inteligível dentro do código social. Assim, assujeitadas por esses discursos, muitas mulheres, para manterem o “status de esposa”, preferem sustentar relacionamentos desgastados que se separarem dos parceiros. Nesse contexto, no que se refere à narrativa “Noturno Amarelo”, a trança é simbólica e é representada pelo relacionamento viciado, pautado na codependência, que une Laura a Fernando. A personagem, assim como a mulher dos antepassados de Lygia Fagundes Telles, vive simbolicamente aprisionada pelas ideologias de gênero e se torna, como se espera de um Anjo do Lar, mais uma vítima impotente do patriarcado.

Com relação à importância da experiência insólita vivenciada pela personagem para tessitura da narrativa, também discuto aqui a relação entre a experiência vivenciada por Laura no plano passado e a sua crise desencadeada pelo relacionamento conjugal. De acordo com Giddens, os problemas gerados pelos relacionamentos codependentes e pelos relacionamentos fixados só podem ser resolvidos quando “a pessoa reconhece que tem um problema e, devido a esse reconhecimento, começa a fazer algo a respeito” (GIDDENS, 1993, p. 103), bem como enfatiza que o ponto de partida básico para a resolução do conflito é a escolha que, por sua vez, “significa a avaliação dos limites das pessoas e dos constrangimentos a que ela está sujeita”. Ainda de acordo com o autor, esse momento reflexivo é chamado de “conversa consigo mesmo” (GIDDENS, 1993, p. 104), já que “reconhecer a escolha significa vencer os “padrões negativos” que apoiam os padrões viciados.” (GIDDENS, 1993, p. 104). Nesse

contexto, a viagem para o insólito será entendida aqui como a experiência que funciona como o momento reflexivo de Laura, ou seja, a conversa “consigo mesma” que a ajuda voltar-se para dentro de si para tentar elaborar a sua crise pessoal.

Em “Noturno Amarelo”, ao ficarem parados na estrada, Laura denota seu desejo de viver sem a companhia de Fernando: “Gostaria de estar numa nave mas com o motor desligado, sem ruído, sem nada, quieta. Ou neste carro silencioso mas sem ele. Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina.” (TELLES, 1981, p. 159). Então, após as suas reflexões sobre o desgaste da relação conjugal, a narrativa se desenvolve, em outro tempo, na casa dos avós da narradora-personagem: “Fui andando na direção *daquele lado*, conduzida pelo perfume que ficou mais pesado enquanto eu ia ficando mais leve. Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo mas dentro do jardim¹⁵. (TELLES, 1981, 160).

Nessa viagem pelo tempo, Laura se reconcilia com o passado ao reencontrar pessoas com as quais ainda mantinha relações pessoais conflituosas, a exemplo da prima Eduarda e do antigo namorado Rodrigo. No fim da narrativa, a certeza da/o leitora/or de que Laura mergulhara em um devaneio é colocada em xeque, já que, embora a personagem tenha percebido que o marido não sentira a sua falta durante o tempo que passara fora, e que o horário era o mesmo que o relógio apontava durante o tempo em que estivera na casa da avó, ela ainda mantinha consigo uma pulseira que a prima Eduarda, personagem que aparece somente no plano passado, lhe dera como nova aliança de amizade. Com relação à tessitura da narrativa, Vera Maria Tietzmann Silva considera que:

Entrando no domínio do fantástico, é um conto onde a atmosfera tem importância decisiva e a ambiguidade faz-se sentir em todos os aspectos narrativos. O foco narrativo em primeira pessoa [...] é o principal responsável pela instauração da ambiguidade. O relato descreve uma experiência única da narradora, a expiação de suas culpas pela volta ao passado num encontro com todos aqueles que deliberadamente ferira, tudo numa fração de tempo mínima. (SILVA, 1985, p. 146)

Nesse contexto, considerando-se que Lygia Fagundes Telles relaciona essa sua inclinação para o fantástico como “uma vontade de sair do cotidiano” (TELLES, 1998, p. 31), aqui, conjecturo que a personagem Laura, levando uma vida conjugal infeliz, sentiu-se com “vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante” (TELLES, 1998, p. 31),

¹⁵ Para Fábio Lucas (1999, p. 65), um exemplo de narrativa em que o jardim funciona como uma entidade mítica, o local onde as personagens sentem a efusão de virtualidades inconscientes, é o conto “Noturno Amarelo”, já que nessa narrativa “(...) a personagem se afasta momentaneamente de seu companheiro, penetra numa vereda e encontra a sua casa de expiação. Após reencontrar-se com demônios do seu passado, retira-se e volta ao lugar primitivo: ‘Atravessei o jardim que não era mais jardim sem portão.’ Sonho? Realidade?” (LUCAS, 1999, p. 65)

onde fosse possível se reconciliar consigo mesma e escapar, ainda que momentaneamente, dos laços viciados que lhe prendiam a Fernando.

Assim, discuto aqui as significações desse momento reflexivo de Laura em um plano passado a partir da noção de espelho foucaultiana, metáfora conceitual desenvolvida pelo teórico em seu texto “Outros Espaços” para melhor explicar um outro conceito desenvolvido no mesmo texto, a heterotopia. Nesse texto, ao desenvolver os conceitos de utopia e heterotopia, já abordados anteriormente, Foucault faz um adendo em seu texto e afirma que, entre as utopias e as heterotopias, há, ainda, uma espécie de experiência mediana, o espelho. O autor desenvolve a noção de espelho como um elemento que é ao mesmo tempo uma utopia e uma heterotopia, ou seja, o espelho é concebido por Foucault como uma experiência com o espaço:

acredito que entre as utopias e [...] as heterotopias haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Nessa análise, seguindo essa perspectiva foucaultiana, primeiramente, é possível tomar o devaneio de Laura como uma utopia, pois, assim como a experiência do espelho, a casa dos avós, o reencontro com o plano passado, é um lugar sem lugar; ou seja, no devaneio, Laura se vê em um lugar onde não está. Ao mesmo tempo, o devaneio poderia constituir também uma heterotopia, na medida em que o plano passado se torna um lugar que a personagem ocupa, um espaço outro, ao mesmo tempo absolutamente real e irreal, que ela encontra para elaborar a crise pessoal desencadeada, principalmente, pela insatisfação conjugal. No entanto, o que mais me interessa nas colocações do autor na elaboração dessa sua metáfora conceitual é a utilização do termo experiência.

Nessa perspectiva, entendo o devaneio de Laura, à luz da noção do espelho, como uma experiência, mas, nesse caso, uma experiência com o espaço de dentro. Assim, o devaneio de

Laura funcionaria como uma experiência com o espaço de dentro, ao mesmo tempo real e irreal, que, na narrativa, ajuda a personagem a elaborar as emoções e lidar com as suas crises pessoais e afetivas. Nessa perspectiva, Foucault argumenta ainda que o espaço de dentro é:

um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço da nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas: é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2001, p. 413-414)

Portanto, aqui é possível conjecturar que esse espaço para o qual Laura se transporta é o espaço de dentro, ou seja, um espaço outro para o qual a personagem recorre para se reconciliar com o passado e tentar elaborar, no plano presente, as suas insatisfações pessoais. Nessa narrativa, a reconciliação com o passado pode significar a reconciliação de Laura consigo mesma. Perdoando a si mesma talvez seria possível recobrar seu amor próprio e desatar o fio enredado. Nesse sentido que é possível conceber o devaneio, a viagem para o espaço de dentro, como uma experiência que abre as possibilidades de libertação. No que se refere aos relacionamentos pessoais, Laura sentia-se culpada de, no passado, ter causado dor e sofrimento por ter traído o namorado e a prima:

Tinha o Rodrigo (meu Deus, o Rodrigo) que era o meu querido amor, um amor tumultuado, só imprevisão, só loucura, mas amor. E achei que seria a oportunidade de me livrar dele, a troca era vantajosa, mas calculei mal, logo nos primeiros encontros descobri que a traição faz apodrecer o amor. Na rua, no restaurante, no cinema, na cama — em toda parte, Eduarda, você esteve presente, cheguei um dia a sentir sua respiração. Foi ficando tão insuportável que na última vez, quando ele entrou na cabina para ouvir um disco, eu não aguentei e fugi, estávamos numa loja comprando discos, quero ouvir este, ele disse entrando na cabina envidraçada, me espera um instante. Fui até a vitrina, fingindo procurar Deus sabe o quê e então aproveitei, fugi de cabeça baixa, sem olhar para os lados. Eduarda, diga que acredita em mim, diga que acredita! Seus olhos, que estavam escuros, foram ficando transparentes. Agora está tudo bem, Laura, estamos juntas de novo — parecia me dizer. Estamos juntas para sempre — e apertou com força a minha mão. (TELLES, 1981, p. 167)

Nesse contexto, se permitir sofrer com a indiferença do outro, no caso do marido, seria o preço que teria de pagar por ter enganado e traído no passado, por isso, aparentemente, Laura aceita, nos termos de Paes, dolorida e compreensivamente, o curso das coisas e mantém a relação conjugal em detrimento da satisfação pessoal. Assim, mergulhar nesse espaço outro, no espaço de dentro, é o meio que Laura encontra para enfrentar os seus fantasmas pessoais e

encontrar forças para suportar a crise desencadeada, principalmente, pela falta de coragem de romper com os laços viciados da sua vida conjugal:

- Sabe as horas?
- Nove em ponto. Por quê? – perguntou ele ligando o rádio no painel. Pôs a mão no meu joelho: – Você está linda, amor, mas tão distante, tão fria, ih! que merda de música – gritou, mudando de estação. – Será que o jantar vai ser bom? Hoje estou a fim de comer peixe.
- Fiquei olhando a Via-Láctea através do vidro. Fechei os olhos. Fechei com força a pulseira que ainda trazia na mão.
- Não é um esquilo? – perguntou Fernando apontando excitado para a estrada.
- Ali, não está vendo?
- Pode ser uma lebre.
- Mas agora não é hora de lebre!
- Nem de esquilo, pensei em dizer ou disse. Mas ele já não me ouviu. (TELLES, 1981, p. 173-174)

Lygia Fagundes Telles problematiza nessa narrativa as engrenagens com que a ideologia de gênero quase sempre impele as vidas das mulheres, sobretudo as casadas, para a subordinação, recorrendo ao evento fantástico como um espaço outro — heterotópico —, que ora serve para evidenciar como nas relações conjugais são engendradas a opressão e o submetimento feminino ora para problematizar como essas ideologias de gênero limitam as mulheres casadas nas suas ações e nos seus desejos. No entanto, mesmo funcionando como elemento de subjetivação, a heterotopia não funciona como espaço de empoderamento, já que Laura, transitando entre o real e o insólito, não consegue se desenredar dos laços viciados e, na relação conjugal, se comporta como uma vítima impotente do patriarcado.

Voltando ao ensaio de Virgínia Woolf, “Profissões para mulheres”, em que ela define o Anjo do Lar, a autora explica que, embora não seja possível fazer nada sem opinião própria, sem dizer o que se pensa sobre as relações humanas, a moral e o sexo, “segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam — falando sem rodeios — mentir.” (WOOLF, 2013, p. 13). Assim, devido a sua consciência de que não há como ser livre sem matar o Anjo do Lar, ela conta que matou essa mulher fantasma antes que esse fantasma matasse a sua criatividade:

Fui pra cima de dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. [...] Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Demorou para morrer. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. (WOOLF, 2013, p. 13)

Virgínia Woolf explica que, embora a luta tenha sido dura, no fim, ela conseguiu matar o fantasma, experiência real e inevitável, para todas as escritoras da sua época. Dessas colocações de Woolf, o que fica evidente é que sem matar o Anjo do Lar não há como as mulheres serem livres para lutarem contra “a crença de que as naturezas das mulheres são tais que elas são devidamente submetidas aos homens e seu lugar é na esfera doméstica e privada” (PATEMAN, 2013, p. 57). Então, talvez o fato de Ana e Laura não terem sido capazes de matar o Anjo do Lar explique o porquê de a primeira não ter tido coragem de seguir sozinha e a segunda ter permanecido enredada em seus laços viciados como uma pessoa codependente do marido.

Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, embora as personagens não tenham sido engendradas como capazes de matar o Anjo do Lar, a própria conjugalidade começa a ser problematizada como a causa das crises e da perda de individualidade das mulheres, ou seja, antes mesmo de os discursos do sistema operacional do patriarcado serem problematizados como dispositivos de opressão das mulheres casadas, a exemplo da maternidade, a própria relação conjugal é o objeto de contestação. Esse fato denota, embora timidamente, que “as opções de Lygia Fagundes Telles [...] caminham em outra direção, qual seja, a da contestação desse *status quo* e a da representação das relações de gênero calcada em novas possibilidades, diferentes daquelas edificadas pela ideologia patriarcal.” (ZOLIN, 2009, p. 8)

2.3 A transformação da intimidade

Você sabe, o nosso casamento foi de pura conveniência, eu me apaixonei perdidamente. [...] E o amado Otávio queria apenas fazer um bom negócio e fez [...] se a querida mãezinha fosse viva ela diria que esse casamento foi muito especial, ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor. (TELLES, p. 195, p. 35)

O conto “Você não acha que esfriou?”, bem mais recente que os outros, tendo em vista a sua data de publicação, traz como personagem principal Kori, representada como uma mulher casada submersa em uma crise que a leva a questionar a hipocrisia dos princípios burgueses sob os quais fora criada e que, conseqüentemente, levaram-na a vivenciar o drama que impulsiona a narrativa. No artigo citado “A densidade do aparente”, Sônia Régis (1998, p. 88) afirma que “Lygia Fagundes Telles acredita fortemente na capacidade crítica da literatura, na sua contínua tentativa de designar a realidade experienciada.” Nessa perspectiva, na análise do último conto da autora escolhido para compor este capítulo da dissertação, observo, a

partir de um diálogo entre literatura e sociedade, sob quais valores e padrões foi delineada a personagem feminina que, na narrativa, também aparece como uma mulher casada em crise, que vivencia conflitos conjugais relacionados, principalmente, às suas escassas e frustrantes experiências sexuais.

Kori é a representação de uma mulher inscrita nos paradigmas regidos pela tradição patriarcal. De família burguesa, foi criada como filha obediente e manipulável, que deveria tornar-se uma boa esposa, mesmo que o casamento fosse um negócio de interesses, conveniente e sem amor por parte do cônjuge. Como esposa, caberia gerar um filho, tarefa que ela sentia-se incapaz de realizar. A possibilidade de tornar-se mãe se concretiza, no entanto, após o nascimento do filho, a expectativa de ser amada como mulher cessa e só resta a possibilidade de ser amada como mãe. As relações sexuais também cessam, pois parece que o objetivo era a procriação e o filho já havia nascido. O casamento resiste movido por um jogo de interesses que, de um lado, tem um homem que ambiciona ter muito dinheiro; do outro, uma mulher que se conformou em obter somente uma companhia. Todas essas tensões familiares e afetivas que envolvem a vida da personagem culminam em seu encontro com Armando, situação que vai ancorar todo o desenvolvimento da narrativa.

Nesse contexto, a problematização de questões que vão desde a imagem negativa que a personagem constrói sobre si mesma até o silenciamento ao qual se submete em relação às suas insatisfações pessoais formam a tessitura da narrativa. O enredo complexo, que mergulha nos dramas e fragilidades humanas, é característico da obra de Lygia Fagundes Telles, e, nesse sentido, Sônia Régis ainda considera que:

Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, mas também se expor aos movimentos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das casualidades a desviar os planos individuais, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento. A relação familiar, a relação amorosa, o dolorido processo de aprendizado das crianças, a doçura dos loucos, a morbidez dos assassinos, sobre todas essas experiências comuns aos indivíduos, a autora volta a se debruçar com o seu modo peculiar de se debruçar ao humano. (RÉGIS, 1998, p. 88)

É da matéria humana e das suas fragilidades que a autora se alimenta para compor “Você não acha que esfriou?”. O enredo dessa narrativa é construído a partir da introspecção da personagem Kori e, conseqüentemente, somente da sua perspectiva dos fatos. O conto se desenvolve em torno do que deveria ser um encontro “amoroso” entre Kori e Armando. Ao iniciarmos a leitura, nos deparamos com Kori na casa de Armando — homem escolhido para experienciar sua frustrante aventura extraconjugal — pensando sobre o constrangimento e o

desconforto de ambos diante da situação embaraçosa na qual se encontravam:

Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede. Uma parede completamente branca, nenhum quadro, nenhum furo, nada. Se houvesse ali um pequeno furo de prego por onde pudesse entrar e sumir. [...] O que você faz depois do amor? Era a pergunta cretina que outros cretinos responderam num programa de televisão [...] E o entrevistador não lembrou de perguntar como eles se comportariam numa situação mais delicada, aquela onde não aconteceu nada. (TELLES, 1995, p. 27)

A personagem estava na casa de Armando, mas à leitora/or não são reveladas as circunstâncias que levaram Kori até ali. Inicialmente, só é perceptível que a tensão inicial gravita em torno da não consumação do ato sexual, pois ele não consegue se envolver sexualmente com ela e ainda tenta justificar seu desinteresse usando o argumento da emoção: “Acho que me emocionei demais compreende? Me acostumei a um tipo de mulher que prefiro pagar, não, não são propriamente putas”. (TELLES, 1995, p. 28). Ao longo da narrativa, vão sendo evidenciados os motivos que levaram a personagem àquela situação constrangedora. Kori se mostra uma mulher frustrada com a sua vida e com os seus valores pessoais, já que ao vivenciar a sua frustrante aventura extraconjugal relembra, às vezes de forma irônica, boa parte dos princípios e das normas de conduta que balizaram sua criação: “– Minha mãe fugia da realidade como o diabo da cruz e inventou que eu era uma moça muito especial.” (TELLES, 1995, p. 28).

Aparentemente, ao ir encontrar-se com Armando, a personagem buscava possibilidades para resolver seus problemas conjugais — e, conseqüentemente, sexuais —, no entanto, diante do possível “amante”, ela percebe a impossibilidade de se resolver, já que afetivamente amarga a sua certeza de que Armado é apaixonado pelo seu marido; emocionalmente, sente-se um “cocô de mulher” (TELLES, 1995, p. 32); e sexualmente só lhe resta a frustração conjugal e extraconjugal.

Kori vivencia uma relação conjugal alicerçada em um código de hipocrisia que ela e o esposo mantém para, aparentemente, viverem como uma tradicional família burguesa, ou seja, modelo de família em que as relações são organizadas em torno da figura do pai. Como Kori tem conhecimento do fato de que o marido tem uma amante, o que rege as relações entre ambos é um código de hipocrisia segundo o qual o marido, representante da figura do pai, trai, e a mulher, representante do modelo de mulher e mãe resignada, é solidária. Em meio a essa relação conflituosa, a personagem decide procurar Armando para resolver algo que a incomoda intimamente. A infidelidade amenizaria a angústia provocada pela vida insossa que leva se ela não desconfiasse que o amante que ela havia escolhido fosse apaixonado pelo seu

próprio marido. Nessa teia de relações tensas, a personagem, educada dentro dos padrões burgueses, ousa questionar os parâmetros que sempre orientaram sua conduta pessoal.

Um aspecto importante a ser destacado nesse conflito existencial vivenciado por Kori diz respeito à negatividade com a qual a personagem encara a imagem que construiu sobre si mesma e a forma como lida com a sua sexualidade, restrita, até então, somente ao seu casamento socialmente legitimado. Considerando-se feia, pouco atraente e fria, atrela toda a sua frustração conjugal e sexual à sua imagem. A imagem desenhada sobre si mesma é problemática e denota a crise que vive em relação à idade e ao corpo. No momento em que vai ao encontro de Armando pensa em recuar, voltar atrás, desistir. Para ela, Armando estava apaixonado pelo seu marido e só teria aceitado o encontro para observá-la, saber como era a mulher do homem que ele desejava. A personagem sente-se incomodada consigo mesma, envergonhada com a flacidez dos seios, considera-se fria e incapaz de despertar desejos:

Pronto, querida, a Maria Callas, disse e beijou-a de leve no pescoço, na orelha, mas evitando a boca. Ela chegou a ter um leve desfalecimento, mas o que eu estou fazendo aqui?! Tarde demais para sair correndo, Um imprevisto! Sentiu-se no palco quando começaram as carícias no sofá e sem o menor fervor, mas podia haver fervor? As almofadas que ele teve o cuidado de ajeitar para deixá-la mais confortável, a penumbra atenuando o constrangimento. Que papel miserável, miserável, miserável. E pediu mais uísque. Com a consciência do sorriso alvar que esboçou, ainda quis ajudá-lo, ele tentava agora desabotoar-lhe o sutiã mas se atrapalhou no colchete e na impaciência, a quase irritação, que difícil, Kori! Propositadamente ela reteve as alças nas pontas dos dedos, retardava o instante de mostrar os seios que lembravam dois ovos fritos. Frios. Ele enervou-se. Ela então soltou as alças. Misericórdia! E virou a cara quando ele beijou-lhe os bicos bem de leve, parecia mais interessado em ver aqueles seios do que beijá-los. (TELLES, 1995, p. 30 - 31)

À/ao leitora/or não são revelados os motivos que levantaram as suspeitas de Kori. O fato é que o encontro suscitou o conflito vivenciado pela personagem que, por sua vez, extrapolava o incômodo em relação às desconfianças sobre a possível paixão de Armando e traição de Otávio. Na verdade, esse (des)encontro serviu como ponto de partida para o desnudar de uma alma densa e cheia de complexos que, ao longo da vida, foi afetando substancialmente a sua afetividade e a sua sexualidade, tornando-a uma mulher insegura e dependente emocionalmente do outro para ter um lugar social. Nessa narrativa, o tema desencontro, já apontado anteriormente como recorrente nos contos de Lygia Fagundes Telles, é metaforicamente representado por meio do frustrante encontro da personagem com um homem que não a desejava. Ainda com relação ao tema desencontro, José Paulo Paes considera que:

Em adiamento ou frustração remata, na maioria dos casos, a efabulação dos contos de desencontro de Lygia Fagundes Telles, ao passo que em seus romances eles servem apenas de ponto de partida para o encaminhamento de algum tipo de solução. Essa diferença de funções tem a ver com as limitações do compasso narrativo. Num conto, a pouquidade do espaço não permite senão esboçar a situação de desencontro, ao passo que a amplitude do romance possibilita desenvolver-lhe as virtualidades até algum tipo de desenlace. (PAES, 1998, p. 70-71)

Kori sente-se extremamente incomodada consigo mesma e parece mais preocupada com a sua imagem e com o olhar do “amante” do que com a situação na qual está envolvida. A sexualidade é vivenciada como um problema e não como meio de satisfação pessoal, de prazer. A personagem estava muito mais preocupada em se esconder do que se mostrar para o parceiro e isso denota que o medo de se expor estava diretamente atrelado aos princípios sob os quais fora criada. Em várias passagens da narrativa, Kori relembra da mãe superprotetora que incutiu-lhe os valores moralistas e as normas de conduta adequadas ao padrão social ao qual pertenciam, a classe burguesa. Para José Paulo Paes:

Um dos grandes méritos de Lygia Fagundes Telles é, aliás, ter dado estofamento convincente humano às suas personagens burguesas, salvando-as da estereotipia a que as costumam condenar a ficção ideologicamente engajada. Isso não quer dizer que ela perfilhe os valores da classe a que preferencialmente focaliza. Pelo contrário, sua postura em relação a eles é implícita, mas inequivocamente crítica. Impõe-se acentuar, a esta altura, que suas ficções, sem serem jamais moralistas, têm sempre uma dimensão ética. Não prescrevem normas de conduta; alinham-se tão só por um código de valores. Em nenhum caso é-lhes preciso explicitar o alinhamento, que decorre da própria perspectiva por que a ação dramática é nelas vista. (PAES, 1998, p. 74)

No conto, a personagem sempre faz referência a elementos que são pilares ou que são intrínsecos ao seu universo burguês como, por exemplo, “a religião patriarcal [...] que apoia a instituição da família, a ideia de honra e de pecado” (PINTO, 1990, p. 139). A personagem, em mais de uma passagem do conto, relembra e faz referências a elementos da religiosidade católica que marcaram sua infância, como os padres, as confissões, as aulas de catecismo, a hóstia sagrada: “Queixando-se do som, não estava muito alto? ele levantou e propôs: e se a gente tirar a ópera e botar Mozart? Ela concordou, Sim, Mozart! Vestiu depressa a blusa para cobrir os seios enquanto ele repetia o gesto do padre Severino, só o gesto, não precisava mais nada.” (TELLES, 1995, p. 31). Os princípios religiosos estavam arraigados nos valores pessoais de Kori e ela não consegue se desvincular deles, talvez isso explique a tensão vivenciada junto a Armando. O adultério é condenado pela religião católica, pilar da formação moral da personagem.

Aqui, é importante retomar algumas considerações, discutidas na introdução dessa dissertação, sobre o primeiro volume da *História da Sexualidade*, de Michel Foucault, para entender como determinados valores relacionados ao sexo e ao casamento foram se arraigando no imaginário social ao longo dos séculos. Foucault, ao refutar a ideia de que o século XVII marcaria a repressão dos discursos sobre o sexo — segundo a sua teoria, nesses últimos três séculos se elaboraram muitos discursos sobre a sexualidade e que em torno e a propósito do sexo houve, na verdade, uma verdadeira explosão discursiva —, discute também em seu trabalho as condições históricas imbricadas no processo de produção dos discursos que incitava, por meio da vontade de saber, o sexo a se manifestar.

Nesse contexto, Foucault afirma que, até o final do século XVIII, eram o direito canônico, a pastoral cristã e o direito civil os três códigos explícitos, além daqueles moralmente impostos pelos costumes, que regiam as práticas sexuais. Esses três segmentos, centrados nas relações conjugais, estabeleciam o que era lícito e ilícito na vivência da sexualidade, já que o sexo praticado entre cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. Segundo Foucault:

o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais servia de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e da amamentação, tempos proibidos da Quaresma ou das abstinências), sua frequência ou raridade: era sobretudo isso que estava saturado de prescrições. O sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das restrições; era sobretudo dela que se falava; mais do que outra coisa tinha que ser confessada em detalhes. Estava sob estreita vigilância: se estivesse em falta, isso tinha que ser mostrado e demonstrado diante de testemunhas. (FOUCAULT, 2014, p. 41)

Assim, como a sexualidade regular era direito somente do casal legítimo, romper com as leis matrimoniais, ou seja, praticar o adultério, considerada à época ofensa grave à dignidade da instituição conjugal, estava na lista dos pecados graves e, no caso das mulheres, merecia condenação, tanto religiosa quanto jurídica. O sexto mandamento — “não pecar contra a castidade” — e a sua ideia de que a aliança que os cônjuges contraíram livremente implicaria um amor fiel e que o casamento deveria ser monogâmico e indissolúvel foi fortemente disseminado pela ideologia cristã. No entanto, mesmo o adultério sendo considerado pela religião uma ofensa grave à instituição conjugal, o respeito aos laços conjugais foi uma regra que, ao longo dos séculos, se aplicou quase exclusivamente às mulheres. De acordo com Giddens (1993, p. 16) “Os homens [...] têm sido tradicionalmente

considerados — e não apenas por si próprios — como tendo necessidade de variedade sexual para a sua saúde física. Em geral tem sido aceitável o envolvimento dos homens em encontros sexuais múltiplos antes do casamento, e o padrão duplo após o casamento era um fenômeno muito real.” Portanto, com relação aos homens, a exemplo do marido da personagem, a prática do adultério, ancorada no argumento da “pulsão” masculina, sempre foi legitimada por diversos dispositivos, como, por exemplo, a imprensa.

Nessa perspectiva, a autora Cláudia Maia explica, no trabalho anteriormente citado, que, na primeira metade do século XX, várias publicações destinadas ao público feminino traziam colunas em que aconselhadoreis sentimentais, ao responderem às missivistas, “construíam ideais de comportamento feminino, de casamento e de escolhas conjugais” (MAIA, 2011, p. 157). Se as mulheres se queixassem do comportamento dos maridos, os aconselhadoreis sentimentais tentavam convencê-las de que elas “deveriam se contentar e conformar com o marido que tinham e com o comportamento que ele adotava” (MAIA, 2011, p. 162) como estratégia discursiva de naturalização do comportamento masculino. No que se refere à naturalização do adultério praticado pelo homem, Cláudia Maia ainda explica que:

os aconselhadoreis procuravam, por um lado, justificar o comportamento dos maridos através de argumentos da antiguidade do costume (ou seja, sempre foi assim, é o próprio homem) como forma de torná-lo ‘normal’ e por isso aceitável, em asserções do tipo ‘[...] desde o começo do mundo os homens gozam de certas regalias’; ‘O caso do seu esposo é uma fraqueza muito comum no homem desse século’. [...] as mulheres são ensinadas a aceitar como natural a inevitabilidade da ‘pulsão’ masculina porque essa nos é inculcada como um dogma. (MAIA, 2011, p. 158-159)

Como essas mesmas ressalvas não se aplicavam às mulheres, talvez seja possível conjecturar que, sobrecarregada pelo peso das convenções sociais e condenada pela sua própria consciência, o verdadeiro objetivo de Kori, ao ir encontrar-se com Armando, não era resolver seus problemas sexuais ou vivenciar momentos românticos com aquele homem, mas, principalmente, tentar descobrir se Armando era realmente apaixonado por Otávio para poder dividir com ele as suas angústias, afinal, para ela, o seu marido era indiferente aos sentimentos de ambos. Segundo Sônia Régis (1998, p. 90), a autora Lygia Fagundes Telles como uma “observadora atenta do mundo à sua volta, transforma os objetos em símbolos eloquentes.” E, nesse conto, é interessante observar como a hóstia é utilizada como estratégia simbólica para denotar as verdadeiras intenções de Kori: ela foi à procura de Armando para tentar enxergar se Otávio estava nele assim como, possivelmente, Deus estaria na hóstia:

aprendi que não se pode olhar a hóstia porque Deus está nela. Eu fingia que não olhava, abaixava a cabeça, mas assim que se distraiam, olhava depressa,

queria ver se Deus estava mesmo lá dentro.

– E estava?

– Não sei – ela respondeu e demorou a olhar no homem. E Otávio? Sabia desse amor? Evidente que sim mas deixava-se amar, era vaidoso demais. E meio cínico. (TELLES, 1995, p. 32)

Evidenciadas as possíveis intenções de Kori, os conflitos que culminaram no drama vivenciado pela personagem vão ficando cada vez mais visíveis. Insegura e imprevisível, o tempo inteiro o seu fluxo de consciência, ou o diálogo travado entre ela e Armando, vão ratificando todos os sentimentos de insegurança e impotência que permitem a Kori questionar, mas não se desvincular dos valores que norteiam a sua conduta pessoal:

– Minha avó sabia tocar harpa. Era tão bonita!

– A sua avó?

– Não querido, a harpa. Minha avó era feia, todas as mulheres da minha família são feias.

Feias e ricas. Mas sem perder as ilusões, isso é que não, perder as ilusões, jamais. Até eu, esse cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende? Um caso especial, diria a mãe. Especialíssimo. E se eu fosse um homem? Ele ia se apaixonar por mim? Não ia não, em homem eu seria o mesmo desastre e Armando era um esteta. (TELLES, 1995, p. 32)

Assim, entendo que tentar justificar sua presença naquele ambiente se dizendo apaixonada por Armando é só uma estratégia que ela utiliza para tentar amenizar a angústia em relação às inseguranças que sente. Enquanto mulher casada, há muito tempo não vivencia a sexualidade e, aparentemente, nunca foi amada pelo marido, além disso sente-se frustrada porque não consegue se envolver com o homem que escolheu para amante. Há uma reviravolta no enredo a partir do momento em que Kori conjectura falar sobre Otávio para Armando. A mudança de postura da personagem acontece a partir do momento em que ela interpela o parceiro sobre a possível mudança de clima: “Você não acha que esfriou?” (TELLES, 1995, p. 32).

Segundo José Paulo Paes (1998, p. 75), “O poder da metáfora e do símbolo, de compactar uma multiplicidade de sentidos, destaca-se nos títulos, por si só emblemáticos, de três dos quatro romances de Lygia Fagundes Telles”. Também nesse conto, a metáfora do título está implícita no momento em que Kori, frustrada com Armando, comenta se ele não havia percebido que algo havia esfriado. Aqui, a frieza pode ser entendida em seu sentido literal, de que o tempo havia mudado, mas muito mais em seu sentido metafórico, de que o clima entre eles que estava frio, não havia afetividade, emoções.

Portanto, na concepção da personagem, se o momento não era propício para o amor, poderia muito bem ser propício para dividir com alguém o ressentimento que guardava em relação à indiferença de Otávio, afinal, os dois eram ligados pelo amor que devotavam ao mesmo homem e pela indiferença que este devotava a ambos. Segundo José Paulo Paes (1998, p. 75), “Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes de condensação da metáfora e do símbolo. [...] Não se trata, pois de adornos de linguagem, mas de imagens em abismo ou sínteses miniaturais das linhas de força da ação dramática, cujos significados vêm ampliar com um leque de conotações.”

A partir desse momento, Kori, mais uma vez, relembra o passado como que para sufocá-lo. Lembra-se da mãe superprotetora, do casamento realizado por conveniência e sem amor, do sentimento de incapacidade de gerar um filho, tornar-se mãe e esposa: “Fechou a cara, mas era justo? Ser usada como ponte para que ele chegasse até o outro, ponte? Nem isso. Quis apenas ver nos detalhes a mulher com a qual esse outro tivera seus orgasmos. Poucos, é certo.” (TELLES, 1995, p. 33). E a/o leitora/or tem acesso às conjunturas da vida da personagem, pois são explicitadas suas angústias e o silenciamento ao qual se submeteu, até aquele momento, em relação às suas insatisfações pessoais: “Ah! mamãe, então eu não sei? Otávio não me ama nem pode me amar, ele é tão ambicioso, quer fazer sucesso, quer fazer filhos e olha só para isto, olha! pediu abrindo as pernas e apontando a pequena fenda descorada. Está vendo? Por aqui não passa nem um ovo quanto mais uma cabeça!” (TELLES, 1995, p. 34)

Na vida de Kori, primeiro vem o casamento, necessidade de adequação a um padrão. Depois a maternidade, objetivo precípua da conjugalidade e da sexualidade, segundo a tradição religiosa e patriarcal. Pouco se fala em sexo. Orgasmos são mencionados, mas com referência apenas ao marido. Nesse momento, torna-se evidente que Kori não só foi educada como, até então, vivia sob o jugo da tradição patriarcal. Aqui, no que se refere ao modo como a personagem lida com a sexualidade, é importante salientar que Lauretis, ao tratar de questões de gênero, em seu texto “A tecnologia do gênero”, também discutido previamente na introdução desse trabalho, explica que o gênero, assim como a sexualidade, “não é uma propriedade dos corpos nem algo que existe a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault ‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’” (LAURETIS, 1994, p. 208).

No entanto, mesmo recorrendo ao conceito de “tecnologia sexual” cunhado por

Foucault, a autora tece uma crítica ao teórico, ao afirmar que “ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos” (LAURETIS, 1994, p. 208), o conceito que ela desenvolve vai além da perspectiva do filósofo que não considerou, em sua compreensão crítica da tecnologia sexual, os apelos diferenciados de sujeitos femininos e masculinos, bem como, ao ter ignorado os investimentos conflitantes de homens e de mulheres nos discursos e nas práticas sexuais, excluiu, embora não tivesse inviabilizado, a consideração sobre gênero. Em seu trabalho, a teórica afirma que Foucault não entende a sexualidade como “gendrada”, ou seja, marcada pelas especificidades de gênero, como tendo uma forma masculina e outra feminina.

Em suma, o que, para Lauretis, macula a teoria de Foucault e outras teorias contemporâneas, mas androcêntricas, é o fato de que, ao tentarem combater a tecnologia social que produz a sexualidade e a opressão sexual, essas teorias (e suas respectivas políticas) negam o gênero: “negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, negar o gênero significa permanecer ‘dentro da ideologia’, de uma ideologia que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino.” (LAURETIS, 1994, p. 223)

Nesse contexto, Lauretis, portanto, entende a sexualidade como uma construção e uma autorrepresentação, com uma forma feminina e outra masculina, embora ela argumente que, na conceitualização patriarcal ou androcêntrica, a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação; mesmo localizada no corpo da mulher, a sexualidade é percebida como um atributo ou uma propriedade do masculino. Ainda segundo Lauretis:

Em outras palavras, a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. A concepção que as primeiras feministas, na virada do século, tinham da sexualidade não era exceção: quer clamassem por ‘pureza’ e se opusessem à atividade sexual, vendo-a como forma de rebaixar a mulher ao nível do homem, quer clamassem pela livre expressão da função ‘natural’ e da qualidade ‘espiritual’ do sexo por parte da mulher, o sexo significava sempre relações heterossexuais e, principalmente, penetração. É apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de uma sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem. (LAURETIS, 1994, p. 223)

Nessa perspectiva, considerando que, historicamente, o patriarcalismo relegou às mulheres a condição sexual de meras reprodutoras, de modo que a sexualidade e o prazer feminino sempre foram entendidos como secundários, é possível compreender porque a

personagem se submete ao silenciamento no que diz respeito à sua sexualidade e se conforma com o cessar das relações sexuais depois do nascimento do filho; ela apenas está inscrita em um paradigma que supõe que a sexualidade feminina sempre deve ser responsiva à sexualidade masculina. Portanto, a partir das concepções de Lauretis, entendo que também nesse conto a representação da sexualidade ainda se dá com base nessa polaridade feminino/masculino. A sexualidade de Kori é representada a partir da sua relação com a sexualidade masculina, ou seja, só existe para servir e responder à sexualidade masculina, tanto do marido quanto do possível amante.

Na narrativa, diante da frustração provocada pela não consumação do ato sexual devido ao fato de Armando a ter rejeitado, Kori acaba revelando ao “amante” e suposto rival que o seu casamento é coberto pelo véu da hipocrisia, já que da parte de Otávio, desde o início, o contrato conjugal não passou de um negócio; e da sua parte, embora existisse amor, foi conduzido pela família para que ela não ficasse de fora do padrão social burguês, que exige da mulher o casamento e a maternidade:

–Acho que podemos falar francamente. Ou não? Você sabe, o nosso casamento foi de pura conveniência, eu me apaixonei perdidamente. Perdidamente. E o amado Otávio queria apenas fazer um bom negócio e fez, você sabe bem, com o tempo as coisas foram entrando em seus lugares, se a querida mãezinha fosse viva ela diria que esse casamento foi muito especial, ele precisava de dinheiro. Eu precisava de amor. Ele tem todo dinheiro que quis ter, paguei caro, concordo, mas a gente não tem mesmo que pagar pelas emoções? Que não duraram muito, desde o nascimento do Júnior não temos mais as chamadas relações sexuais. (TELLES, 1995, p. 35)

É importante salientar que Kori figura nesse seu universo burguês e patriarcal como ponte para Otávio ascender socialmente. Mesmo rica e de educação refinada, a personagem aparece como uma mulher criada para ser uma esposa passiva e conformada, cujo único papel seria gerar um filho e sustentar, em detrimento da sua realização pessoal, o casamento. Kori, como uma mulher submissa, figura apenas, no universo patriarcal, como o “espelho” de Otávio e só existe, enquanto sujeito socialmente aceito, a partir da condição de mulher casada. Essa ideia de a mulher figurar como espelho do homem foi cunhada por Virgínia Woolf em seu famoso ensaio *Um teto todo seu*, no qual ela desenvolve essa ideia da metáfora do espelho:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. [...] Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. [...] É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no

espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? (WOOLF, 1985, p.45-46)

Essa metáfora do espelho se adéqua bem à análise da personagem, uma vez que ela é delineada como mulher conformada e passiva a valores pautados nos moldes patriarcais. Dentro desses moldes, Otávio é mencionado no conto como o marido interesseiro e infiel que aceitou casar-se com Kori somente para levar uma vida confortável. No entanto, mesmo rica essa mulher deixa que seu marido domine as relações de poder dentro e fora de casa. A personagem questiona seu lugar social, mas aceita continuar silenciada pelos valores que sempre orientaram sua conduta pessoal, mesmo quando descobre que seu marido tem uma amante e que a moça está grávida: “Ele tem uma amante, querido. Otávio tem uma amante e ela está grávida.” (TELLES, 1995, p. 36). Ela mantém um casamento edificado no interesse somente para manter as aparências diante da sociedade a qual pertence:

Mas não se preocupe, querido, vamos passar por essa crise sem a menor mudança, fica calmo, vamos continuar igual. Otávio, você sabe, gosta de dinheiro e eu gosto da companhia dele, a gente se entende. Ninguém está enganado ninguém e isso é importante, é um jogo silencioso. Mas limpo. (TELLES, 1995, p.36)

No conto “Você não acha que esfriou?”, a autora apresenta uma personagem que, embora ainda se mantenha presa a uma relação conjugal em detrimento da satisfação pessoal, vivencia uma crise acarretada por mudanças nas estruturas sociais, sobretudo no que concerne às relações de gênero. Nesse contexto, a partir das observações tecidas sobre as narrativas analisadas até aqui, talvez seja possível afirmar que os questionamentos levantados pelos feminismos sobre o lugar que a mulher verdadeiramente ocupa nas relações sociais vêm gerando transformações em vários segmentos da vida social, sobretudo nas práticas artísticas, como a literatura, que também atuam como construtoras e desconstrutoras das teorias de gênero. Em termos gerais, no que se refere ao papel de narrativas de Lygia Fagundes Telles nesse processo, Lúcia Zolin considera que:

A obra de Lygia Fagundes Telles destaca-se no cenário da literatura brasileira das últimas décadas pela temática da liberação da mulher em relação aos modelos tidos como padrões pela sociedade tradicional, marcados pela dominação masculina. Em suas narrativas, ela engendra personagens femininas construindo sua própria história e vivenciando experiências que antes eram incompatíveis com a condição de seu sexo. De maneira ao mesmo tempo simples e profunda, a autora constrói suas personagens femininas de modo a lhes por a nu a alma e lhes traduzir [as] angústias e aspirações. (ZOLIN, 2009, p. 2)

Portanto, a literatura, principalmente a literatura de autoria feminina, a exemplo da produção de Lygia Fagundes Telles, é, aqui, entendida, nos termos de Lauretis, como uma das práticas artísticas que atua como uma das tecnologias de gênero. Ao conceber o gênero como representação, Lauretis argumenta que a definição de gênero se dá a partir da sua própria construção e que essa construção ocorre hoje através de várias tecnologias do gênero: mídia, escolas públicas e particulares, tribunais, família nuclear, academia, comunidade intelectual, teorias radicais, feminismos e práticas artísticas.

Nesse contexto, considerando-se que “tanto as teorias quanto as ficções [...] contêm e promovem certas representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 229), assim como o fazem as narrativas literárias analisadas nessa dissertação, entendo, seguindo a perspectiva de Lauretis, que nos contos analisados até então, de modo mais ou menos marcado, a representação do gênero não é só construída, mas também é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que ela se dirige. Ainda me apropriando dos termos de Lauretis, considero que as maneiras como nós leitoras e leitores somos interpelados pelas narrativas, as maneiras pelas quais a nossa identificação, sobretudo de nós leitoras, é solicitada e estruturada em cada conto específico subjetivamente, nos termos de Iris Young, nos serializam no gênero.

Por fim, como ficou evidente na análise desse último conto, também nas narrativas de Lygia Fagundes Telles nenhuma das personagens consegue matar o Anjo do Lar. Ana, personagem de “Lua Crescente em Amsterdã”, embora ao longo da narrativa verbalize para o seu parceiro a sua insatisfação pessoal, a sua infelicidade, o fim do amor, aparentemente continua com o companheiro ainda que se sentindo oprimida pelo seu relacionamento — situação representada metaforicamente pela necessidade de a borboleta ter de se defender dos ataques vorazes e disciplinados do passarinho. Laura, personagem de “Noturno Amarelo”, embora tenha voz e seja representada, literalmente, como a protagonista da sua própria história, afinal é ela quem nos conta a sua história em primeira pessoa, não externaliza as suas insatisfações conjugais para o parceiro e, aparentemente, mesmo insatisfeita continua sustentando um relacionamento viciado, ancorado na codependência. E, por fim, Kori, mesmo recorrendo ao adultério e dividindo todos os seus problemas e insatisfações conjugais com o “amante”, deixa explícito que, ainda que em detrimento da sua felicidade, permanecerá casada com o marido e continuará vivendo sob o código de hipocrisia que rege a sua relação conjugal.

Entretanto, ainda que as mudanças promovidas pelos debates acerca das relações de gênero ainda não estejam sendo objetivamente representadas nessas narrativas, é possível

considerar que ao menos a inquietação que elas provocam colabora para o questionamento de paradigmas que ainda resistem, sobretudo em relação ao modo como as mulheres, sobretudo as casadas, encaram as suas relações familiares, interpessoais e afetivas. Lygia Fagundes Telles, ao representar, criticamente ou não, esses valores do sistema patriarcal que ainda sobrevivem no imaginário social como mecanismos de assujeitamento feminino, trabalha para romper ou ao menos questionar ideologias de gênero, sobretudo aquelas relacionadas ao ideal de conjugalidade burguesa, que, como pode ser observado nas análises realizadas até aqui, de modo mais ou menos marcado, ainda são reproduzidas na contemporaneidade.

3 A REPRESENTAÇÃO DA CONJUGALIDADE EM NARRATIVAS DE CÍNTIA MOSCOVICH

A trajetória literária da escritora Cíntia Moscovich iniciou-se entre os anos de 1995 e 1996 durante a sua participação na Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUC/RS, coordenada por Luiz Antônio de Assis Brasil. Nesse período, a autora ganhou o seu primeiro prêmio literário com a narrativa “Duas iguais”, vencedora do Concurso de Contos Guimarães Rosa, promovido pelo Departamento de Línguas Ibéricas da Rádio France Internationale – Paris. Logo em seguida, em 1996, publicou a sua primeira coletânea de contos *O Reino das Cebolas*, indicado ao Prêmio Jabuti/Câmara Brasileira do Livro – SP. Em 1998, a escritora, inspirada em sua premiada narrativa homônima, lançou o seu primeiro romance, *Duas iguais: Manual de Amores e Equívocos Assemelhados*, pela L&PM Editores, que recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, na modalidade de Narrativa Longa, em 1999.

Nos anos 2000, Cíntia Moscovich defendeu Mestrado em Teoria Literária, também pela PUC/RS, e lançou, ainda pela L&PM Editores, o seu segundo livro de contos *Anotações durante o incêndio* — em que predominam problemas ligados ao judaísmo e à condição feminina —, que mereceu outra vez o Prêmio Açorianos de Literatura. Entre 2001 e 2002 trabalhou como diretora do Instituto Estadual do Livro – IEL e depois como editora da seção de livros do jornal *Zero Hora*. Em 2004, publicou a coletânea de contos *Arquitetura do arco-íris*, pela Record, livro que rendeu à autora o terceiro lugar em contos no prêmio Jabuti, além da indicação para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e para a primeira edição do Prêmio Bravo! Prime de Cultura.

A partir de 2005, a escritora decidiu dedicar-se exclusivamente à literatura, lançando, em novembro de 2006, o seu segundo romance, *Por que sou gorda, mamãe?*, também pela editora Record. Em 2007, estreou no segmento infanto-juvenil, com a publicação do romance *Mais ou menos normal* e, por último, em 2012, publicou a coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*, obra que, em 2013, rendeu à autora os prêmios Portugal Telecom de Literatura, na categoria contos/crônicas, e o prêmio Clarice Lispector, instituído pela Fundação Biblioteca Nacional.

Cíntia Moscovich, que ainda integra diversas antologias de contos como, por exemplo,

as antologias *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Rufatto, para a editora Record, e *Os melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, para a Objetiva, desponta na cena literária nacional como uma revelação do conto brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, as razões pelas quais a autora foi selecionada para compor esse *corpus* incluem o fato de que, embora essa escritora ainda não seja central no campo literário, ela tem se destacado pelos seus livros de contos, dedicando-se nessas narrativas, principalmente, à temática da condição feminina. No que se refere à escrita literária de Moscovich, Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, considera que:

Autêntica escrita de mulher, que se tece com as mais simples experiências da vida, da infância à maturidade, e que só as mulheres conhecem. Experiências, aparentemente banais, sempre centradas no cotidiano comum, no qual a voz narradora vai abrindo rasgões, que mostram o oculto, o encoberto, que acaba por descobrir o eu a si mesmo. Discurso fragmentado, em que passado, presente e futuro se misturam, o de Cíntia se constrói em plena sintonia com a visão-de-mundo contemporânea. Escrita aparentemente displicente e casual, mas alicerçada numa aguda percepção da vida, cujas dores e desencontros acabam sendo superados por um imensa e plena entrega do eu ao viver. Leia-se, por exemplo, o conto que dá título ao volume, ‘O reino das cebolas’, e que é, afinal, uma lúcida/lúdica metáfora da mulher no mundo. (COELHO, 2002, p. 126)

As personagens das obras de Cíntia Moscovich geralmente são mulheres e, desde os seus primeiros contos, a escritora vem problematizando, por meio dos conflitos em que se encontram submetidas essas personagens, temas relacionados à família e à conjugalidade, como o adultério, o divórcio, a sexualidade, a homossexualidade feminina e o preconceito. Desde as suas primeiras publicações, a autora vem questionando os papéis hegemônicos de gênero ao abordar, insistentemente, questões que ainda pouco aparecem na literatura de autoria feminina consagrada como, por exemplo, a questão do amor entre mulheres.

A escritora, já no seu livro de estreia — *O reino das cebolas* — dedicou a terceira parte dessa coletânea de contos exclusivamente à abordagem da temática homossexual feminina. A temática ainda serviu de pano de fundo para o seu primeiro romance, *Duas Iguais*, que aborda o amor lésbico entre duas adolescentes, Clara e Ana, que se envolvem convivendo em uma escola judaica. Com relação à recorrência dessa temática na obra da autora, em especial no romance em questão, Virgínia Maria Vasconcelos Leal salienta que:

Cíntia Moscovich, por exemplo, tem tratado bastante o tema, como o fez em *Duas iguais*. [...] No caso específico de Clara, narradora do romance de Moscovich, ao assumir o desejo e o amor por outra mulher, ela consegue, durante certo momento, sair da matriz de inteligibilidade de gênero [...] mulheres como Clara, são nascidas no sexo biológico feminino, são

‘engendradas’ como mulheres, mas direcionam a sua sexualidade [no momento da narrativa] e seu desejo para uma pessoa do mesmo sexo. Estariam, portanto, colocando em cena a possibilidade de redirecionamento da matriz de gênero. Contudo, o outro lado da moeda é a perda e a melancolia causadas pela impossibilidade da vivência plena de seus amores. Há sempre um movimento pendular entre a transgressão e a adequação aos papéis hegemônicos de gênero. (LEAL, 2008, p. 193)

Nesse contexto, Virgínia Maria Vasconcelos Leal enfatiza ainda que, em geral, “Cíntia Moscovich cria personagens que [...] questionam os papéis destinados pela família e por outras instituições, como a escola e a conjugalidade” mesmo sem conseguir “alcançar, nos limites de suas narrativas, a tranquilidade para suas vivências” (LEAL, 2008, p. 213). Nesse contexto, a observação da crítica denota que as propostas de vidas das personagens engendradas por Cíntia Moscovich começam apresentar sinais das mudanças significativas que vem ocorrendo nas estruturas sociais no que concerne às relações de gênero e que estão afetando também a representação literária, que ao menos vem mostrando-se resistente à reprodução de determinados padrões.

Além da abordagem da condição feminina e de temas relacionados ao universo feminino que ainda são considerados tabus na nossa sociedade, outra característica peculiar da obra da autora é a sua evidente aproximação, desde os primeiros contos, com o estilo de escrita de Clarice Lispector. A leitora e o leitor atento da obra de Cíntia Moscovich percebem facilmente que a prosa da escritora está carregada de características que evidenciam a aproximação e até mesmo a recriação de narrativas de Lispector. Essa tendência é recorrente em várias narrativas da autora, a exemplo do conto intitulado “O telhado e o violinista”, que abre a coletânea *Arquitetura do Arco-Íris* e pode ser considerado a recriação do conto “Uma galinha” — publicado originalmente, em 1960, na coletânea *Laços de Família* — bem como do conto “A legião estrangeira” — publicado originalmente, em 1964, na coletânea homônima *A legião estrangeira* — devido à notória proximidade entre os enredos das narrativas.

Assim, Cíntia Moscovich, na esteira de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles, paulatinamente vem se consagrando como mais uma das representantes da literatura de autoria feminina contemporânea produzida no Brasil. Essa autora, que “crê na palavra como a possibilidade de questionamento às normas de gênero, mesmo que para além dos limites dos próprios romances.” (LEAL, 2008, p. 7) e dos próprios contos, também é uma autora imprescindível a esse *corpus* porque, vivenciando as transformações sociais que possibilitam discutir preconceitos, injustiças, diferenças de sexo e questões de gênero, tem demonstrado

que, em seus contos e romances, não se esquivava de engendrar personagens que narrem e/ou tentem romper com as ideologias de gênero.

3.1 Mulheres não nascem donas de casa, tornam-se donas de casa

Instituiu assim sua rotina: estudo pelas manhãs, aulas durante a tarde e, quando volta da faculdade, coloca ordem na casa. Nem o marido nem a filha têm do que se queixar, a casa continua um brinco, não continua?
(MOSCOVICH, 1996, p. 71)

“Tristes trópicos” é uma narrativa em terceira pessoa protagonizada por Eva, uma mulher que, assim como a personagem Ana, do conto “Amor”, de Clarice Lispector, aparentemente, havia nascido para o casamento e para a maternidade. Eva, engendrada como mais uma dona de casa comprometida e dedicada ao lar, vive somente para cuidar dos afazeres domésticos bem como para garantir o bem-estar e a satisfação do marido e da filha. No entanto, em uma terça-feira comum, durante o jantar, comunica à família que havia decidido voltar a estudar.

A aprovação no vestibular e o ingresso no mundo acadêmico desencadeia uma crise que obriga a personagem a lidar com sentimentos que, havia muito tempo, desaprendera a lidar. Além da extrema preocupação com o cumprimento das suas obrigações domésticas, Eva ainda se sente atraída por um professor. Assim, sobrecarregada com a conciliação das atividades acadêmicas com o trabalho doméstico, e na iminência de apaixonar-se pelo professor de Antropologia a personagem assume a sua condição de esposa, mãe e dona de casa e abandona os estudos:

De manhã, decide que não estudará mais tanto, deve atender melhor as tarefas da casa. Durante a semana, faxina a cozinha e a despensa, persegue ciscos e poeira, muda o arranjo dos móveis da sala, costura botões, engraxa sapatos, inventa receitas. Na terça-feira, acorda com disposição de não ir à aula de antropologia. (MOSCOVICH, 1996, p. 72)

Diferentemente das narrativas de Lygia Fagundes Telles, nos contos de Cíntia Moscovich as relações conjugais não são, em si, o objeto de contestação da autora. Na esteira de Clarice Lispector, embora também, em dois contos, dos três contos analisados nesse *corpus*, Moscovich não apresente alternativas viáveis para que as suas personagens rompam com os mecanismos de opressão instituídos pela moral patriarcal nas relações conjugais, essa autora não deixa de problematizar em suas narrativas dispositivos que são responsáveis por tornar o casamento uma instituição limitadora das ações e dos desejos do sujeito feminino.

Nesse conto, por exemplo, em um movimento de contestação da “crença de que as naturezas das mulheres são tais que elas são devidamente submetidas aos homens e seu lugar é na esfera doméstica e privada” (PATEMAN, 2013, p. 57), a questão da injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, engendrado como um mecanismo limitador das potencialidades das mulheres, é problematizada, por meio da experiência da personagem que acaba sucumbindo e deixando de estudar para voltar ao seu tradicional papel de mãe-esposa e dona de casa, como o principal discurso simbólico do sistema representacional do patriarcado presente na narrativa. Nesse conto, o casamento e seus encargos “representa para a mulher o fim de qualquer perspectiva de desenvolvimento emocional e intelectual”. (PINTO, 1990, p. 149).

No primeiro capítulo da dissertação, dedicado à análise de contos de Clarice Lispector, apresentei algumas considerações tecidas por Carole Pateman, acerca da dicotomia público/privado, em que a crítica aponta como a conclusão mais clara das críticas feministas o fato de que “para que as mulheres participem plenamente, como iguais, da vida social, os homens têm de dividir de forma igual a criação das crianças e outras tarefas domésticas.” (PATEMAN, 2013, p. 75), pois “enquanto as mulheres se identificarem com esse trabalho ‘privado’, seu status público será sempre prejudicado.” (PATEMAN, 2013, p. 75)

A partir dessas colocações, no final do primeiro capítulo concluí, então, que, embora nas propostas de vida das personagens Ana, de “Amor”, Laura, de “A imitação da Rosa” e a anônima, de “Os obedientes”, tenham sido identificadas proximidades com as imagens e as representações do feminino construídas pelo ideal de família burguesa, Clarice Lispector, ao ter construído personagens que buscaram mecanismos para resistir ao sistema patriarcal e o seu ideal de conjugalidade opressor, bem como ao ter colocado em evidência problemas da vida doméstica que, até então, eram ignorados pela vida pública, talvez estivesse vislumbrando e reivindicando em suas narrativas o que “o movimento feminista tem revelado na prática, que as esferas estão integralmente relacionadas e que a participação plena e igual das mulheres na vida pública é impossível sem mudança na esfera doméstica.” (PATEMAN, 2013, p. 68)

Na esteira dessas considerações tecidas por Pateman e a partir da análise da representação das personagens femininas casadas delineadas por Clarice Lispector, é possível observar que, embora mais de quarenta anos separem a produção literária de Clarice Lispector e a produção literária de Cíntia Moscovich, a tessitura da narrativa “Tristes trópicos” denota o quanto demandas referentes à condição feminina nas relações conjugais, supostamente

reivindicadas por Lispector em suas narrativas há mais de cinquenta anos, continuam sendo atualizadas e problematizadas nas narrativas contemporâneas. Nessa narrativa, por exemplo, a ideia latente é que, se a mulher escolheu se casar e ser dependente do cônjuge na sociedade conjugal, ela escolhe automaticamente a vida doméstica e todos os elementos intrínsecos a esse universo, como a administração da casa, os afazeres domésticos, a maternidade, a educação da família, ou seja, somente ocupações coerentes com a sua condição de esposa.

Portanto, em “Tristes trópicos”, a personagem, engendrada como uma mulher que prioriza o seu *status* de esposa, mãe e dona de casa — privado — em detrimento do seu *status* de estudante — público —, denota que, ao lado de aparatos discursivos como, por exemplo, ideal de amor romântico, sentidos sociais atrelados à maternidade e a ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal, a injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, um dos grandes desafios das agendas feministas na atualidade, está sendo representado na narrativa como mais um mecanismo de opressão e subordinação feminina¹⁶.

Nesse contexto, a representação de uma personagem que acaba sucumbindo e deixando de estudar para voltar ao seu tradicional papel de mãe-esposa e os seus encargos domésticos também ratifica a ideia de Pateman, apresentada no final do primeiro capítulo, do quanto a identificação das mulheres com os trabalhos domésticos como uma obrigação inerente à condição feminina compromete o seu *status* público. Com relação ao desenvolvimento dos aparatos discursivos que funcionam, ainda hoje, como mecanismos para reforçar a identificação das mulheres com a esfera doméstica, Pateman explica que:

A separação da vida privada e doméstica das mulheres em relação ao mundo público dos homens foi constitutiva do liberalismo patriarcal já em suas origens e, desde meados do século XIX, a esposa economicamente dependente tem sido apresentada como o ideal para todas as classes respeitáveis da sociedade. A identificação das mulheres e da esfera doméstica também está sendo reforçada atualmente pelo renascimento de organizações antifeministas e a reformulação “científica” do argumento da natureza por sociobiólogos. É claro que as mulheres nunca estiveram completamente excluídas da vida pública, mas a forma como elas são incluídas está baseada, tão firmemente quanto sua posição na esfera doméstica, em crenças e práticas patriarcais. (PATEMAN, 2013, p. 71)

Na esteira das afirmações de Pateman, os resultados da pesquisa “Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado”¹⁷, realizada em 2010 pela Fundação Perseu Abramo

¹⁶ Segundo Albertina Costa (2013), em seu artigo “Felizes, contentes e feministas”, a questão da divisão desigual do trabalho doméstico entre os sexos é um problema que, juntamente com a questão da legalização do aborto, constitui um dos grandes desafios das agendas feministas na atualidade.

¹⁷ A pesquisa em questão teve a sua primeira edição em 2001 e apresenta importantes indicadores objetivos de

em parceria com o SESC, evidencia o quanto a questão da identificação das mulheres com atribuições da esfera doméstica representa, de fato, um dos maiores desafios das agendas feministas na atualidade. Ao discutir alguns resultados dessa pesquisa, Albertina Costa, em seu artigo “Felizes, contentes e feministas”, embora, em seu texto, enfatize inicialmente que “o elevado grau de satisfação com a condição feminina, de confiança na progressiva melhoria do estatuto das mulheres e de adesão ao feminismo é o resultado de maior impacto neste segmento da pesquisa.” (COSTA, 2013, p. 38), não deixa de salientar o preocupante fato de que, mesmo com esses significativos avanços, dados da pesquisa apontam que “os afazeres domésticos, o cuidado com as crianças e com os idosos continuam uma atribuição precipuamente feminina.”¹⁸(COSTA, 2013, p. 41).

Segundo Costa (2012, p. 42), embora haja concordância entre homens e mulheres em relação ao fato de que ambos deveriam dividir por igual o trabalho doméstico, na vida prática isso não acontece e essa demanda não é lembrada nem pelas próprias mulheres como uma das prioridades para melhorar as suas vidas. Esse não reconhecimento por parte, principalmente, das mulheres de que a divisão equitativa do trabalho doméstico, como lavar, cozinhar, cuidar das crianças, melhoraria as suas vidas pode ser justificado por outros dados da pesquisa concernentes aos fatores apontados pelas próprias mulheres como as principais vantagens em se nascer mulher.

As estatísticas referentes às principais vantagens de ser mulher — alegrias da maternidade (57% das respostas contra 55% em 2001), criação dos filhos (50%, 40% anteriormente) e casamento e família (hoje 19% antes 20%) — ratificam a ideia, reproduzida nas narrativas analisadas ao longo dessa dissertação — por exemplo, na análise do conto “A imitação da Rosa”, de Clarice Lispector — de que a inteligibilidade social feminina continua sendo associada aos sentidos sociais atrelados, sobretudo, ao casamento e à maternidade. Ou

práticas decorrentes da desigualdade de gênero.

¹⁸ Segundo Costa (2013, p. 41), embora o IBGE tenha apontado, em 2010, uma evolução mínima na participação masculina na esfera doméstica, a distribuição entre os sexos do tempo gasto em afazeres domésticos permanece intocada desde a última década, já que essa participação masculina nos afazeres domésticos não diminuiu a carga horária feminina na execução dessa atividade. De acordo com a autora (2013, p. 42), dados da pesquisa ainda apontam que “as mulheres continuam as principais responsáveis pelo trabalho doméstico. Em 2009 elas dedicavam 25 horas semanais aos afazeres domésticos, um pouco menos do que as 27 horas que gastavam em 2002; já os homens permanecem despendendo dez horas, como faziam anteriormente. As informações obtidas na atual pesquisa se aproximam dos dados oficiais. A jornada semanal média de trabalho doméstico declarada pelas entrevistadas (...) é de 29 horas e 21 minutos, somando-se o tempo dedicado a serviços de limpeza, cozinhar, lavar e passar roupa (17h44), cuidado com as crianças (10h), atenção a pessoas doentes e idosas (1h37). Os homens por sua vez declaram gastar 8 horas e 46 minutos por semana em afazeres domésticos (na verdade seriam apenas 6h15, segundo o relato das mulheres).”

seja, as respostas das entrevistadas denotam, mais uma vez, o quanto a identificação das mulheres com a esfera privada, condição a qual a personagem Eva é exemplar, impede ou dificulta, como salienta Pateman, o desenvolvimento do seu *status* público.

Nesse contexto, fica evidente o fato de que, ainda hoje, diversas práticas discursivas legitimam a injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, que, por sua vez, atua como um mecanismo de controle da autonomia das mulheres. Assim como os homens, as mulheres não nascem donas de casa, mas, desde a infância, são incentivadas, com base em crenças e práticas patriarcais, a priorizarem os papéis sociais de mães e esposas e tomarem para si a responsabilidade sobre as atribuições da esfera doméstica. Ou seja, esses aparatos discursivos ainda tentam criar empecilhos à conciliação entre o casamento e os seus encargos com as atividades acadêmicas e profissionais. Nesse contexto, Maria Luiza Heilborn, ao discutir, em seu artigo “Amor, conjugalidade e família: traição e violência têm vez?”, os mesmos resultados da pesquisa acima citada, conclui que:

Tanto o senso comum como a literatura científica ressaltam que a situação da mulher modifica-se muito a partir da união. [...] o casamento não é, apesar de intensamente desejado, um bom negócio para as mulheres. O trabalho doméstico e o cuidado com as crianças são assimétricos entre homens e mulheres. A divisão de tarefas domésticas permanece muito desigual, a despeito de as mulheres terem entrado expressivamente no mercado de trabalho; a responsabilidade sobre o lar e o bem-estar dos filhos permanece no âmbito das obrigações femininas, não tendo os homens comparecido com a contraparte de tantas mudanças na participação das companheiras na renda do casal. (HEILBORN, 2013, p. 123)

Por fim, ao lado da injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, um outro dispositivo discursivo que também aparece representado na narrativa como limitador dos desejos e das ações da personagem é a ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal — amplamente discutido na introdução e nas análises de contos dos capítulos anteriores. De modo menos marcado, Eva, nessa narrativa, também limita os seus desejos pelo medo de se apaixonar pelo professor. A ideia de viver uma nova paixão, de se envolver com outro homem que não seja o seu marido, amedronta a personagem que, embora tenha consciência dos seus desejos, é incapaz de subverter a sua condição de esposa fiel e dedicada à família:

Eva caminha até ele invadida de rubores e estende o livro à frente do corpo. [...] O professor pergunta se está tudo bem, que palidez é aquela? Ela sente a carne em fogo e trata de domar-se, trabalhou muito em casa, pode ser cansaço. Não, não teve tempo de ler o livro, o professor que desculpe. Augusto lamenta com um suspiro: pena, uma aluna brilhante sem tempo para se dedicar a leituras. Ela não quer tomar um café? Eva olha a ponta dos sapatos. Não, não pode ficar, ele sabe, a casa, os compromissos. As imagens então aparecem: Antônio, Mariana, o marido,

a filha, a casa. Santo Deus, o que está fazendo ali? Ensaia menção de retirar-se. [...] Tem de ir embora, o marido e a filha estão em casa esperando a janta. Augusto não insiste. Eva caminha até o ponto de ônibus. Senta-se e tenta engolir a náusea. (MOSCOVICH, 1996, p. 73)

Assim, em “Tristes trópicos”, a ideia de que o trabalho doméstico é uma responsabilidade feminina, juntamente com a ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal, representado pelo medo de Eva de se apaixonar pelo professor, são os dispositivos discursivos utilizados para assujeitar a personagem e limitá-la em seus desejos e em suas ações. Nessa narrativa, é possível identificar uma tendência que, conforme salientado anteriormente, é recorrente na composição das personagens femininas de Cíntia Moscovich, o fato de essas personagens serem engendradas como testando os limites, em um movimento pendular, entre a transgressão e a adequação aos papéis hegemônicos.

Também aqui, ao mesmo tempo, Cíntia Moscovich engendra a sua personagem como sendo capaz de gerir a sua própria autonomia e limita essa personagem enclausurando-a na vida doméstica, impossibilitando que ela adquira experiências que ultrapassem os limites da esfera privada. Portanto, Eva é engendada para denotar o quanto pode ser limitador identificar-se e submeter-se aos papéis impostos pelo patriarcado, a exemplo do papel de dona de casa, que impedem que as mulheres possam, livres da sobrecarga dos encargos domésticos, usufruir de uma vida independente.

A partir da análise dessa narrativa, já fica notório, portanto, que Cíntia Moscovich também problematiza em suas obras dispositivos do sistema representacional do patriarcado, como, por exemplo, a injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, que atuam como limitadores das ações e dos desejos das personagens. No entanto, principalmente na esteira de Clarice Lispector, mas também na de Lygia Fagundes Telles, que engendram personagens cujas vivências, de modo mais ou menos significativo, ainda são marcadas e, em certa medida, limitadas pelas assimetrias impostas pela ideologia do gênero, nesse primeiro conto também Cíntia Moscovich problematiza esses discursos sem oferecer alternativas viáveis para que a sua personagem, mesmo atuando como instância crítica do sistema representacional do patriarcado, reaja objetivamente a esses mesmos dispositivos instauradores das desigualdades de gênero e, conseqüentemente, da opressão feminina.

3.2 Novos horizontes

No elevador estreito [...] Marilina sentiu a mão que não era a do marido; a mão da outra, da moça. Um arrepio do molde exato da mão na mão e a mão da outra, que, além de tão bem caber na sua, ainda era quente e macia e pequena e delicada, assim tão familiar. Plena, pois. (MOSCOVICH, 1996, p. 103)

As análises dos contos de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich realizados até aqui mostraram que, no que se refere às mudanças que ocorreram em termos de representação da conjugalidade na escrita das três autoras, as personagens casadas ainda são engendradas como mulheres incapazes de gerir a própria autonomia porque ainda estão presas às teias das relações familiares que relegam às mulheres uma posição subalterna na sociedade civil e conjugal. Desta forma, neste *modus operandi*, as mulheres são engendradas como pertencentes ao ambiente doméstico cujas relações se dão dentro das suas moradias (casa patriarcal) e entorno (supermercados, vendas), ao passo que fica subtendido que aos homens pertence o espaço público, onde depreende-se que eles circulem, trabalhem e ajam como sujeitos que ainda se sobressaem nas relações de poder e nas relações afetivas.

Nas narrativas de Clarice Lispector, a insatisfação conjugal das personagens fica restrita aos monólogos interiores, visto que elas não dividem com os companheiros nem com quaisquer outras pessoas que façam parte do seu meio social as angústias desencadeadas pela crise de estarem submetidas a um relacionamento conjugal que as oprime. Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, as personagens não são mais engendradas unicamente como vítimas impotentes do patriarcado. Em duas, das três narrativas analisadas, antes de as personagens recorrerem a mecanismos para resistir aos dispositivos do sistema representacional do patriarcado, elas são engendradas como personagens que colocam o próprio relacionamento conjugal como objeto de contestação. E, na primeira narrativa de Cíntia Moscovich, ficou evidente, por meio da representação da personagem Eva, também engendrada como uma mulher limitada em seus desejos e em suas ações, que uma das preocupações dessa autora também é problematizar dispositivos do sistema representacional do patriarcado que tornam o casamento o lugar de opressão e anulação do sujeito feminino.

Embora seja necessário reconhecer que, timidamente, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich questionem as estruturas hegemônicas, ora tomando a própria conjugalidade como objeto de contestação, ora problematizando os discursos simbólicos do sistema patriarcal que são utilizados no processo de assujeitamento das mulheres nas sociedades conjugais, também é necessário salientar que nenhuma dessas

personagens engendradas nas narrativas analisadas até aqui foram capazes de gerir a própria autonomia e sair dos limites da casa patriarcal. Ou seja, nessas narrativas as personagens ainda são engendradas, de modo mais ou menos marcado, como mulheres obedientes ao modelo de comportamento feminino considerado adequado pelo Anjo do Lar. Nos termos de Virgínia Woolf, nenhuma dessas personagens foram engendradas como sendo capazes de matar o Anjo do Lar.

Nesse contexto, se, por um lado, considero que, ao engendrar personagens que, mesmo sem sair dos limites da casa patriarcal, se tornam personagens incômodas a esse mesmo patriarcado quando atuam como instâncias textuais de crítica aos discursos simbólicos através dos quais a cultura patriarcal se perpetua, por outro, também posso conjecturar que essa literatura de autoria feminina produzida na contemporaneidade, em certa medida, ainda resiste em operar efetivamente com um modelo de representação transgressora em relação aos modelos hegemônicos tradicionais. No que se refere à representação da conjugalidade, é somente nos dois últimos contos de Cíntia Moscovich selecionados para compor o *corpus* dessa dissertação, sobretudo a narrativa “Aos sessenta e quatro”, que o modo como as personagens femininas são representadas atua, ainda que sob alguns impasses, efetivamente como uma instância de renovação e de ruptura de padrões.

Como foi salientado na introdução desse capítulo, a coletânea *O reino das cebolas*, de Cíntia Moscovich, é organizada em três partes: “Algumas histórias”, “A história” e “O outro lado de todas as histórias”. Essa terceira parte traz os contos “Mi Buenos Aires querido”, “À memória das coisas afastadas”, que está será analisado nesse *corpus*, “A balada dos gineceus” e “Lírica”, todos dedicados à temática homossexual feminina. Nesse contexto, o fato de Cíntia Moscovich ¹⁹já, em seu livro de estreia, focalizar e centralizar em suas narrativas o desejo sexual não hegemônico é um dos aspectos da prosa dessa autora que subsidia a minha ideia de que a literatura de autoria feminina está começando, a partir do modo como vem tratando esses temas, a atuar, de modo efetivo, como uma instância de renovação e de ruptura de padrões.

Apesar de a autora ainda representar as suas personagens sempre estando nos limites “entre a adequação a modelos hegemônicos e a transgressão a esses mesmos modelos” (LEAL,

¹⁹ Aqui, é importante salientar que, na conjuntura atual da produção de literatura de autoria feminina, há romancistas que, assim como Cíntia Moscovich, vem tendo a sua literatura legitimada por agentes que atuam dentro do campo literário brasileiro — como, por exemplo, as editoras, os críticos e os próprios leitores e leitoras —, trabalham com personagens com orientações sexuais não hegemônicas, a exemplo de Elvira Vigna. Também é importante ressaltar que atualmente já existem editoras, como a editora GLS e a editora Malagueta, totalmente destinadas a publicarem obras de temática homossexual, sendo a última totalmente dedicada à autoria feminina.

2011, p. 260), o trabalho de Cíntia Moscovich já denota o quanto instâncias como a literatura de autoria feminina, os feminismos e a crítica literária feminista — ou seja, diferentes tecnologias de gênero — vêm trabalhando para desestabilizar ideologias de gênero e, por meio da representação literária, começando a empoderar o sujeito feminino no meio social.

Nesse contexto, em seu texto “Deslocar-se para recolocar-se: amores entre mulheres em narrativas de autoria feminina”, Virgínia Maria Vasconcelos Leal afirma que Cíntia Moscovich é, entre outras escritoras contemporâneas, uma das escritoras que, ao abordar a temática homossexual feminina, vem movimentando o conceito de gênero. De acordo com a crítica, quando a escritora representa, por meio de diversas narrativas, relações homossexuais entre mulheres ela está “criando e difundindo uma representação toda própria.” (LEAL, 2011, p. 250).

Em “À memória das coisas afastadas”, por exemplo, a voz da narrativa nos apresenta, a partir da perspectiva da melhor amiga Berta, a história de Marilina, uma mulher casada que, na meia-idade, se apaixona e vive, com uma outra mulher, uma ardente paixão. A espera pela formatura da filha amenizaria a angústia de ainda ter de suportar o seu casamento se o sonho de viver ao lado da outra não tivesse sido interrompido por uma grande tragédia: Marilina que “guiava como vivia, quieta e mansa, sem nenhum exagero” (MOSCOVICH, 1996, p. 104) acaba tendo a sua história de amor interrompida por um trágico acidente de carro: “Como pudera acontecer uma coisa daquelas? [...] A filha chorava, o marido chorava. Marilina invadida por sondas, monitores feito apêndices” (MOSCOVICH, 1996, p. 104).

Cíntia Moscovich problematiza, nessa narrativa, o que os feminismos discutem como um dos mecanismos de controle dos corpos das mulheres e, conseqüentemente, considera o mais complexo dispositivo discursivo do sistema representacional do patriarcado: o sistema da heterossexualidade compulsória. Em sua narrativa, ao problematizar a transgressão da heterossexualidade hegemônica, essa autora questiona e dá visibilidade ao principal dispositivo que, cristalizado no imaginário social e cultural, atua como um repressor da alteridade.

É a teórica Judith Butler que, em seu livro *Problemas de gênero*, busca redefinir o conceito de gênero no qual está baseada toda a teoria feminista, a partir da ideia da sua matriz de inteligibilidade. De acordo com a autora, “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 2003, p. 37). Por isso, na estrutura compreendida como a matriz de inteligibilidade de gênero, os “gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido,

instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.” (BUTLER, 2003, p. 38). Ou seja, para a filósofa, as nossas práticas são reguladas por um sistema que instituiu a necessidade de haver coerência entre sexo, gênero e prática/desejo sexual, obrigatoriamente heterossexuais.

Resumidamente, para Butler, gênero é “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser.” (BUTLER, 2003, p. 59). Esses atos repetidos são reconhecíveis em razão da matriz de inteligibilidade de gênero, cuja marca seria o desejo heterossexual compulsório, compreendido como um regime de poder/discurso. Assim, como o desejo heterossexual compulsório é considerado a marca da matriz de inteligibilidade de gênero, a homossexualidade feminina, por exemplo, estaria associada a formas de ininteligibilidade, e no caso do lesbianismo, à dessexualização do corpo feminino. No caso da personagem do conto, a homossexualidade de Marilina representa uma subversão ao sistema de heterossexualidade compulsória, já que, ao romper com uma ordem estabelecida, vivencia a sua sexualidade fora da matriz de inteligibilidade de gênero.

Obviamente que Cíntia Moscovich não é a primeira escritora da literatura de autoria feminina a representar em suas narrativas o desejo lesbiano e a tentativa de subversão do sistema de heterossexualidade compulsória. Em seu artigo “O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas”, Cristina Ferreira-Pinto Bailey afirma que “no Brasil, o desejo lesbiano aparece na literatura escrita por mulheres desde, pelo menos, as primeiras décadas do século XX” (BAILEY, 1999, p. 405), destacando, por exemplo, o nome de Lygia Fagundes Telles, que, ainda que não tenha abordado de modo central, tratou do tema de modo mais aberto já na publicação do seu primeiro romance *Ciranda de Pedra*, em 1954.

Nesse contexto, Cristina Ferreira-Pinto Bailey ainda afirma que o fato de as relações homossexuais continuarem sendo tratadas com certa resistência por grande parte da sociedade é o que dificulta a existência de uma tradição lesbiana na literatura de autoria feminina. Segundo Cristina Ferreira-Pinto Bailey, a representação da sexualidade lesbiana²⁰ tem sido um problema para as escritoras porque rompe com as relações dominantes de gênero “ao

²⁰ Cristina Ferreira Pinto-Bailey também explica em seu trabalho que (1999, p. 405), “A causa [...] para o não reconhecimento, ou desconhecimento, da presença do sujeito e do desejo lesbianos em obras das escritoras latino-americanas jaz na mesma atitude ideológica que faz com que a mulher lésbica torne-se invisível aos olhos da sociedade. O sujeito lesbiano foge à definição aceita de “feminino”, rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos.”

excluir a figura do homem e colocar a mulher em uma posição de sujeito atuante, em vez do papel tradicional de objeto do desejo masculino.” (BAILEY, 1999, p. 407). Ou seja, a representação do desejo lesbiano na literatura de autoria feminina serve para problematizar e questionar o controle social sobre a sexualidade e os corpos femininos. Portanto, representar de modo central as sexualidades não hegemônicas implica questionar e romper com a matriz de inteligibilidade de gênero, marcada pelo sistema da heterossexualidade compulsória.

Nessa perspectiva é que a tessitura da narrativa de Cíntia Moscovich começa a apontar novos horizontes para a representação de uma temática que, ao longo do tempo, vem se dando por meio de lutas políticas empreendidas, principalmente, pelos feminismos. Como salienta Virgínia Maria Vasconcelos Leal, no texto em que analisa a personagem Clara, do romance *Duas iguais*, também no caso específico de Marilina, protagonista do conto em análise, “ao assumir o desejo e o amor por outra mulher, ela consegue, durante certo momento, sair da matriz de inteligibilidade de gênero, nos termos de Judith Butler.” (LEAL, 2008, p. 193).

Marilina e a moça, assim como Clara, são personagens que “são nascidas no sexo biológico feminino, são ‘engendradas’ como mulheres, mas direcionam a sua sexualidade (no momento da narrativa) e seu desejo para uma pessoa do mesmo sexo.” (LEAL, 2008, p. 193), ou seja, nos termos da crítica, essas personagens colocam em cena a possibilidade de redirecionamento da matriz de gênero. Ainda com relação à tessitura dessa narrativa, Virgínia Maria Vasconcelos Leal salienta que “de certa forma, a autora reelabora o mito do amor trágico e romântico, marcado pela fatalidade, em um viés homossexual que denota, finalmente, a sua expressão até então sufocada.” (LEAL, 2011, p. 252)

Cíntia Moscovich imagina uma mulher de meia-idade em uma viagem com o marido em Paris. Durante a viagem, a sucessão de fatos desperta na protagonista uma paixão que se consuma em um acontecimento significativo: Marilina se apaixona e vive um romance com uma outra mulher. Essa paixão provoca uma profunda mudança interior e uma vontade de dar novos rumos à própria vida que, se não fosse pelo amor à outra, a personagem jamais cogitaria. A vivência do desejo e do amor homossexual traz novas perspectivas para a mulher que, desde a infância, “havia arranjado a sua vida de maneira quieta e mansa, sem nenhum exagero” (MOSCOVICH, 1996, p. 101).

No entanto, tomada por um pressentimento, Marilina incumbe a melhor amiga Berta, a quem confia a sua história de amor, a tarefa de contatar a outra, caso algo de ruim lhe acontecesse. A melhor amiga, então, se vê em um grande dilema quando o pior acontece e ela sente-se dividida entre cumprir a promessa que fizera à moribunda e poupar aquela família da

dor, que, sobretudo para o marido, representaria uma dupla traição:

Berta sentou-se numa das cadeiras da sala de espera. Esperar o quê? [...] E se Marilina se fosse sem ver nem ouvir - se era que ela via ou ouvia - a moça? [...] Como conhecer o que prende à vida? A paixão de Marilina, a carne chamuscada do amor feito com outra mulher, a alma em brasa. Sim, sim, era um amor esquisito, como é que as duas faziam? Nunca tivera coragem de perguntar. [...] Chamar a moça? Prometera, senhor Deus dos desgraçados, prometera. Chamar a moça, dizer que se ia Marilina, cumprir a promessa. O marido nunca soube, a filha nunca soube; o escolhido e o sangue do sangue, nenhum deles sabia. [...] Por que, com que direito, deveria aumentar a dor da filha e do marido? A mãe devotada, a esposa dedicada, tudo o que ela construía na economia do quieto-manso iria ruir, e às custas de muito mais dor. (MOSCOVICH, 1996, p.104-105)

Berta, diante da esperança de que o amor trouxesse a amiga de volta à vida, decide entrar em contato com a “moça” que, ao saber da tragédia, não hesita em ir despedir-se do “amor da sua vida”, sentença que encerra o conto ampliando o efeito dessa revelação:

Então, a moça afastou o lençol e a bata. O corpo lacerado apareceu. Mas a moça, ali parada, contendo na sua a mão da que se ia, olhou para o corpo [...] que era seu no direito e no fato, o corpo que se havia moldado à intimidade e que se entregara no alvoroço da alma, que não era o mesmo corpo, aquele de uma mulher de meia-idade, nem era o mesmo corpo, aquele que agora estava maculado de vergões profundos e de flores roxas. Todos viram. E a moça falou:
– Amor da minha vida. (MOSCOVICH, 1996. 106-107)

Nessa narrativa, mesmo que seja dada visibilidade a um tipo de orientação sexual não hegemônica, ainda não é possível afirmar que esse movimento transgressor esteja totalmente desvinculado da reprodução de determinados valores hegemônicos. Se, por um lado, a própria representação da homossexualidade pode ser considerada um movimento contra-hegemônico, por outro, impossibilitar, por meio de uma tragédia, a personagem viver plenamente a sua paixão pode ser entendido como a censura, imposta pelo padrão de representação literária hegemônico, que, nos termos de Cristina Ferreira-Pinto Bailey, impede a expressão plena dos amores entre mulheres na literatura contemporânea. Nesse sentido, com relação às produções literárias de Cíntia Moscovich que tratam da temática homossexual, Virgínia Maria Vasconcelos Leal argumenta que “se, por um lado, as suas narrativas subvertem a matriz de gênero, por outro lado, seu componente trágico também assinala, do ponto de vista da autora, a impossibilidade de subversão total da matriz.” (LEAL, 2011, p. 259)

Como aqui, desde a análise dos primeiros contos, o casamento heterossexual é entendido como “o *locus* onde as relações de gênero, e portanto a ideologia de gênero, são reproduzidas na vida diária.” (HOLLWAY apud LAURETIS, 1994, p. 226), nessa narrativa,

mais uma vez é evidenciado como a instituição do casamento, em particular, e da heterossexualidade obrigatória, em geral, faz com que as mulheres sejam coagidas pelas ideologias do gênero. A transgressão, representada pelo adultério consumado na vivência de uma relação homossexual, acaba sendo fissurada pelo destino trágico da personagem que acaba sendo impossibilitada de viver plenamente o seu amor com a outra.

Portanto, embora Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles tenham apresentado diferentes perspectivas de diferentes experiências femininas, e não perspectivas diferentes de uma experiência universalizada, para desnudar os dispositivos discursivos do patriarcado que, de modo mais ou menos marcado, ainda operam na contemporaneidade, é a partir das narrativas de Cíntia Moscovich que, no que se refere à conjugalidade, começam a ser centralizadas temáticas que, na esteira das reivindicações dos movimentos feministas, da crítica literária feminista e dos estudos de gênero, garantem ao sujeito feminino uma representação social simbólica e contra hegemônica. Nesse sentido, a literatura de autoria feminina, mesmo diante de impasses no tocante à representação de orientações sexuais não hegemônicas, funciona como um espaço outro — heterotópico — de colaboração para a construção de uma cultura outra que, ao contrário da cultura patriarcal, esteja fundada no respeito às diferenças e na igualdade de gênero.

3.3 Ninguém é obrigada a permanecer casada

ela era uma mulher casada e deveria cuidar do marido (Moscovich, 2012, p. 92)

A última narrativa de Cíntia Moscovich escolhida para compor esse *corpus* intitula-se “Aos sessenta e quatro” e está compilada na coletânea *Essa coisa brilhante que é a chuva*, publicada em 2012. Esse conto traz como personagem principal Neide, representada como uma mulher idosa que, após ser diagnosticada com uma grave doença, começa a questionar alguns valores que regem a sua conduta pessoal e que estão atrelados, principalmente, aos motivos que ainda a leva a manter-se em uma relação conjugal fracassada.

Neide, assim como Kori, do conto “Você não acha esfriou?”, pode ser analisada como uma representação de personagem feminina inscrita nos paradigmas regidos pela tradição patriarcal. Casou-se jovem, gerou filhos e, como esposa resignada, manteve-se por mais de trinta anos fiel a um marido acomodado e desinteressante. Entretanto, em um dia banal,

assistindo televisão, sente-se provocada pelo comentário de uma apresentadora que diz que “ninguém é obrigado a parecer velho” (MOSCOVICH, 2012, p. 81).

Pela virada do enredo, as reflexões que levam-na à consciência de ter chegado à velhice ao lado de um marido que havia muito tempo deixara de amar, atrelada a um diagnóstico grave e inesperado, configura-se como força necessária para desafiar a acomodação que permeia sua vida. Juntamente com a certeza de que o tempo estava passando veio a doença que poderia representar um fim, mas que, no caso de Neide, aparece acompanhada da possibilidade de recomeço. Os laços matrimoniais que ainda resistiam devido à resignação são rompidos e ela decide viver a própria vida.

Nesse conto são problematizadas questões que envolvem a velhice, o corpo, a saúde e o divórcio na terceira idade. Como estratégia literária presente em várias narrativas, nesta também, a doença representa o momento de crise que leva a personagem à beira da morte se interpelar a respeito das próprias escolhas e do silenciamento ao qual se submete em relação às suas insatisfações, sobretudo as conjugais. Neide começa a pensar em sua própria vida depois de descobrir que a velhice começa aos trinta e seis anos. Então, ela se dá conta de que nessa idade já era casada havia mais de dez anos, já tinha os dois filhos e sustentava a casa e o marido desempregado.

A virada no enredo da narrativa ocorre após a personagem descobrir que está doente e precisa ser operada. Depois de passar a noite elaborando o diagnóstico que recebe em uma consulta médica, ela liga para os filhos e pede para que eles busquem o pai, já que ela não queria mais viver ao lado de João Carlos. A mudança de postura denota que o conflito que a personagem vivenciava estava atrelado muito mais ao fato de manter um casamento desgastado, uma relação deserotizada, sustentada somente por uma convenção social, do que lidar com a idade e com a doença.

Assim como as demais personagens analisadas nessa dissertação, Neide também tem a sua vivência marcada pelas limitações impostas pelas ideologias de gênero; no entanto, nessa narrativa, ela é engendrada como uma mulher capaz de gerir a sua própria autonomia, já que, diferentemente, por exemplo, de Marilina, Neide consegue efetivamente assumir outro comportamento e mudar o rumo de sua vida. Em “Aos sessenta e quatro”, o casamento não é mais representado como uma instituição sagrada e indissolúvel.

Nesse contexto, a separação é compreendida como um mecanismo que possibilita às mulheres aspirarem interesses mais individuais e constituírem-se sujeitos independentes, ou seja, tornarem-se mulheres livres do controle masculino, real ou simbólico, e das “obrigações”

impostas pelo casamento e os seus encargos. Na narrativa, embora os filhos argumentem que é obrigação da personagem cuidar do marido, Neide se mantém firme em seu propósito de não querer mais sustentar aquele relacionamento conjugal.

–Você sabe que seu pai não discute. Levem João Carlos para Goiânia.

O rapaz se desesperava, tanta coisa acontecendo, ela era uma mulher casada e deveria cuidar do marido, eles nem sabiam como cuidar do pai. Neide se irritou:

– Garanto que cuidar do pai de vocês é o mesmo que lidar com titica de galinha.

E bateu o telefone.

(MOSCOVICH, 2012, p. 92)

A personagem, enquadrada em moldes patriarcais, ousa questionar os parâmetros que sempre orientaram sua conduta pessoal. Primeiro vem o casamento, necessidade de adequação a um padrão. Depois a maternidade, objetivo precípua da conjugalidade e da sexualidade, segundo a tradição religiosa e patriarcal. Ela só muda de atitude depois que se dá conta de que pode morrer, então decide romper com o silenciamento e livrar-se das suas decepções conjugais separando-se de João Carlos. Ao longo da narrativa, os conflitos que culminaram no drama vivenciado pela personagem vão ficando cada vez mais visíveis.

Após a separação, a personagem submete-se à cirurgia e, pela condução do enredo, a única pessoa que sabe e acompanha o procedimento é um amigo chamado Alcindo. A narrativa sugere também um possível envolvimento amoroso entre os dois, já que para os médicos ele é o marido de Neide.

– O médico mandou dizer que tudo correu bem. Seu marido já foi avisado, Descanse.

Um grande alívio lhe ocorreu, e ela pensou que morrer era tão fácil e agradeceu a Deus muito e muito, ainda mais porque, ao fechar uma porta, Ele lhe abriu uma janela. Pensou também que ninguém é obrigado a parecer velho e que pior que envelhecer era morrer. Pensou que a doença era da vida e que os gêmeos ficariam preocupados assim que Alcindo lhes avisasse da cirurgia e da mudança das coisas. Pensou, pensou, pensou. Entregou-se ao torpor com quase felicidade. (MOSCOVICH, 2012, p.95)

Embora esse possível envolvimento entre Neide e Alcindo possa sugerir a reprodução da ideia da necessidade de a mulher estar sempre acompanhada de um homem para sentir-se feliz e realizada — e com relação a esse problema, Carole Pateman ainda salienta que a ideia de que “‘o pessoal é político’ tem chamado a atenção das mulheres para a maneira com que somos incentivadas a ver a vida social em termos pessoais, como uma questão de capacidade individual ou sorte para encontrar um homem decente com quem se casar” (PATEMAN, 2013, p. 55) —, é importante ressaltar que, ao representar determinados valores, como a atitude da personagem em romper os laços matrimoniais que resistiam em detrimento da satisfação

peçoal, a autora Cíntia Moscovich já denota em seu conto as mudanças significativas que vêm ocorrendo nas estruturas sociais no que concerne às relações de gênero e que estão afetando também a representação literária, que ao menos vem se mostrando resistente à reprodução de determinados padrões.

Nesse sentido, é importante ratificar, mais uma vez, o papel da crítica literária e da literatura enquanto mecanismo que pensa as margens e os processos sociais e políticos que privilegiam as relações de dominação masculina tanto na esfera privada, por meio de instâncias de manutenção de poder e controle das mulheres, como o casamento, quanto na esfera pública, por meio do controle do campo literário, como o alijamento de mulheres escritoras do cânone nacional. Como a literatura, por meio da representação, cria condições, nos termos de Rita Terezinha Schmidt, para a produção de uma nova forma de pensar a cultura e o próprio fazer literário à luz de intersecções de classe social, raça e gênero, faz-se necessário salientar que a representação das minorias, por meio da literatura produzida pelas próprias minorias, como no caso das literaturas de autoria feminina, já começa a trabalhar e romper com os valores que sustentam as relações de domínio na sociedade.

Na narrativa em questão, Neide contraria a lógica patriarcal ao se divorciar do esposo e decidir viver uma vida independente, sobretudo do fardo que era o casamento. Esse aspecto é relevante para essa discussão porque muitas mulheres, a despeito da independência financeira, continuam excessivamente dependentes emocionalmente de seus maridos e companheiros, e muitas vezes preferem viver a insatisfação na vida conjugal do que abrir mão da união. Ou, ainda, temem a solidão e o estigma que ainda sobrevive em alguns meios em relação à condição de divorciadas, por isso preferem sustentar uma relação afetiva ou conjugal, mesmo em condições de degradação moral, do que se separarem dos parceiros. Nessa dissertação, a ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal foi o dispositivo discursivo problematizado, explícita ou implicitamente, em quase todas as narrativas do *corpus*.

Nesse contexto, entendo que a recorrência na problematização desse dispositivo discursivo deveu-se ao fato de o modelo de família nuclear, monogâmica, heterossexual e indissolúvel, constituída por meio do casamento legal, ainda ser defendido como um único modelo inteligível de família tanto por meio de discursos conservadores proferidos por lideranças políticas e religiosas quanto por meio de discursos proferidos pelo senso comum. Em seu artigo “Divorciados, na forma da lei: discursos jurídicos nas ações judiciais de divórcio em Florianópolis (1977 a 1985)”, as pesquisadoras Marlene de Fáveri e Teresa

Adami Tanaka (2010) afirmam que aqui, no Brasil, a discussão sobre a necessidade de revisão do texto constitucional que, entre outras restrições, proibia o divórcio, contou com a resistência de instituições como, por exemplo, a igreja católica, que se opôs veemente ao processo divorcista. No entanto, ainda de acordo com as pesquisadoras, a resistência das instâncias mais conservadoras do escopo social não impediu a aprovação da Emenda Constitucional n.º 9, de 28 de junho 1977, e da Lei n.º 6.515, de 26 de dezembro de 1977, que instituiu o divórcio no Brasil.

A aprovação da Lei do Divórcio permitiu, juridicamente, que as mulheres começassem a escapar ao controle masculino e às armadilhas do casamento. Nessa narrativa, por exemplo, o casamento não é mais representado como uma instituição sagrada e indissolúvel. No conto em questão, a separação e/ou o divórcio são representados como mecanismos de empoderamento feminino, já que, ao se separar, a personagem sente-se livre das obrigações impostas pelo contrato matrimonial. Neide foi a única personagem engendrada nesse *corpus* como capaz de matar o Anjo do Lar e elaborar a crise em que se encontrava submetida. Diferentemente de todas as outras personagens, o seu destino não foi marcado pela ruína e/ou pela falta de saída.

Por fim, no discurso vigente em minha infância, quando os adultos se deparavam com uma situação problemática, difícil de aceitar, o conselho das pessoas mais velhas costumava vir por meio do seguinte ditado: “Isso não é casamento, vai passar!”. No entanto, ao longo do tempo, também testemunhei essas pessoas mais velhas utilizando esse mesmo ditado com uma ressalva: “Isso não é casamento! E nem o casamento hoje é para a vida toda.” Se, por um lado, o enunciado, com *status* de sentença, denota a força da ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal como um dispositivo do sistema patriarcal limitador dos desejos e das potencialidades, sobretudo, das mulheres, por outro lado, a sentença remendada também denota que esse mesmo dispositivo, entre todos aqueles discutidos nessa dissertação, talvez seja o dispositivo discursivo do sistema representacional do patriarcado que mais se encontra, nos termos de Lúcia Helena, em processo de corrosão. Afinal, hoje ninguém mais é obrigada a permanecer casada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da conjugalidade tradicional brasileira na literatura de autoria feminina foi da resistência a um movimento que oscila entre a transgressão e a adequação aos papéis hegemônicos. Considerando-se a diversidade de escritoras de literatura de autoria feminina que problematizam essa temática, a partir da perspectiva feminina, aqui, é importante salientar, mais uma vez, que, no que se refere ao processo de seleção das escritoras para compor o *corpus* da pesquisa, a escolha de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich ²¹deveu-se à posição que essas autoras ocupam no campo literário brasileiro — por exemplo, as três são publicadas por grandes editoras — bem como ao fato de todas também possuírem uma produção contística relevante. O gênero literário em questão foi considerado adequado para o recorte da problemática das relações conjugais.

Nessa perspectiva, na esteira das reflexões de Cíntia Schwantes — tecidas em seu artigo “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino” —, de que “a literatura nos fornece sinais indiretos, muito mais do que diretos, sobre a sociedade no qual circulou, ou circula” (SCHWANTES, 2003, p. 391) bem como entendendo ainda que a “literatura não nos diz como somos, mas sim, como pensamos que somos, como desejamos ser e, no limite, como não somos.” (SCHWANTES, 2003, p. 391), é que propus, a partir de um diálogo entre literatura e sociedade, observar, por meio dessa pesquisa, sob quais valores e padrões estão sendo delineadas as personagens femininas casadas bem como analisar se essa literatura contemporânea produzida por mulheres, em uma sociedade que ainda é extremamente conservadora, vem atuando como uma instância de renovação e ruptura de padrões.

Nesse percurso, me deparei com três autoras que, ao engendrar as suas personagens, problematizaram experiências múltiplas a partir de mecanismos e dispositivos múltiplos. Partindo da premissa de que “a literatura é, muito evidentemente, 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) é que, nas narrativas, observei as personagens sendo engendradas como mulheres inquietas, angustiadas e conscientes de que estavam, de modo mais ou menos marcado, sendo

²¹ Como salientado na introdução dessa dissertação, no caso de Cíntia Moscovich, embora a sua produção literária ainda não seja considerada central no campo, os seus textos estão sendo validados pelos agentes, como as grandes editoras, que legitimam a produção de uma autora/o no meio literário.

interpeladas pelas ideologias dominantes de gênero. A representação do estado de dependência e submissão feminina nas relações conjugais, preconizado pelo ideal coletivo de família burguesa “cultivado de diversas formas em inúmeras narrativas, inclusive em pesquisas contemporâneas acerca do mundo social.” (OLIVEIRA, 2004, p. 53), não se modificou significativamente ao longo dos últimos cinquenta anos (recorte temporal histórico coberto pelos contos analisados), de modo que todas as personagens foram representadas, cada uma com a sua experiência, como mulheres casadas em crise em relação ao lugar que ocupam na sociedade.

Com base na análise das narrativas, ficou evidente como tendência recorrente nos contos das três autoras a representação de personagens que, embora deem visibilidade a diversos dispositivos do sistema representacional do patriarcado — dispositivo da escolha, ideal de amor romântico, sentidos sociais atrelados à maternidade, ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal, injusta distribuição de trabalho doméstico entre os sexos, sistema da heterossexualidade compulsória — que foram instituídos para coagir as mulheres e mantê-las silenciadas e dependentes, sobretudo emocionalmente, nas relações conjugais — são engendradas como mulheres que não conseguem, exceto nas duas últimas narrativas, romper com as limitações decorrentes da força desses dispositivos discursivos no imaginário social.

Ou seja, nas representações de todas essas personagens identificou-se um movimento que oscila entre a resistência e a adequação aos papéis hegemônicos. Na maioria das narrativas, ainda persiste, por exemplo, a ideia cultivada durante o processo de institucionalização da conjugalidade moderna de que a felicidade das mulheres está condicionada, principalmente, ao *status* de mãe e esposa. Destaca-se, nesse contexto, a ausência de *status* público da maioria das personagens, já que quase todas são representadas como mulheres que não conseguem sair efetivamente dos limites da casa e das convenções impostas pela ordem patriarcal.

Por outro lado, são também as limitações, representadas pelas situações em que impera a necessidade de adequação aos papéis hegemônicos, que movimentam as personagens das três autoras e as fazem simbolicamente questionar os padrões dominantes da hierarquização entre os gêneros, responsáveis por tornar o casamento um lugar de opressão e anulação do sujeito feminino. Assim, conforme salienta Lúcia Helena acerca das narrativas de Clarice Lispector, mas que considero uma observação pertinente também a essas narrativas de Lygia Fagundes Telles e de Cíntia Moscovich, “se, por um lado, o círculo vicioso da oposição de *gender* e dos binarismos próprios da estrutura patriarcal não são destruídos, por outro eles são

submetidos a um permanente processo de corrosão.” (HELENA, 1997, p. 44).

Assim, considerando-se que, ao longo do tempo, a forma como a mulher foi representada na literatura, tanto por homens quanto pelas próprias mulheres, na maioria das vezes, colaborou na sustentação das relações de dominação estabelecidas pela sociedade patriarcal, é possível afirmar, a partir dessas análises realizadas sobre a condição das personagens femininas casadas representadas pelas autoras Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich, que seus contos atuam na construção e na desconstrução das ideologias de gênero, como práticas artísticas, nos termos de Teresa de Lauretis. Essas produções — que também se relacionam com uma sociedade ainda extremamente conservadora e resistente a modelos não hegemônicos — vêm atuando, embora timidamente, como uma instância de renovação e ruptura de padrões.

BIBLIOGRAFIA

Obras literárias

- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009
- _____. “A imitação da rosa”. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. “Os obedientes”. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 1ª edição.
- MOSCOVICH, Cíntia. “Tristes trópicos”. In: *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. “À memória das coisas afastadas”. In: *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. “Aos sessenta e quatro”. In: *Essa coisa brilhante que é a chuva*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Lua Crescente em Amsterdã”. In: *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. “Noturno Amarelo”. In: *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. “Você não acha que esfriou?”. In: *A Noite Escura e Mais Eu: Contos* / Lygia Fagundes Telles; posfácio de Fábio Lucas. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Obras teóricas

- BARSTED, Leila. GARCEZ, Elizabeth. “A Legislação Civil sobre Família no Brasil”. In: *As mulheres e os direitos civis*. Rio de Janeiro: 1999.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. “O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Núm. 187, Abril-Junio 1999; 405-421. Site: revista-iberoamericana.pitt.edu, Acesso em 4 de março de 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CORTÁZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Albertina. “Felizes, contentes e feministas”. In: *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*/ Gustavo Venturini e Tatau Godinho (orgs.); prefácio Eleonora Menicucci. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013, 504 p.

DALCASTAGNÉ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, p. 13-71.

DIAS, Maria Berenice. *A mulher no Código Civil*. Disponível em: <<http://www.mariaberenicedias.com.br>> Acesso em 27 de abril de 2014.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. DEL PRIORE, Mary. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). In: *História das Mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DINIZ, Débora. “Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista”. In: *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas* [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso”. DUARTE, E. (org.). In: *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção Mulher & Literatura. Vol. I. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras – Estudos Literários: UFMG, 2002.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa273714/cintia-moscovich>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2015, às 21:10.

FÁVERI, Marlene de; TANAKA, Teresa Adami. “Divorciados, na forma da lei: discursos jurídicos nas ações judiciais de divórcio em Florianópolis (1977 a 1985)”. In: *Revista Estudos Feministas*. vol.18 n°.2 Florianópolis maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2015.

FRANCO JR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. BONNIC, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana(Orgs.). In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos & Escritos*. vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – 1ª ed. – São Paulo, Paz e Terra, 2014. Do original francês: *Histoire de la Sexualité I: La volonté de savoir*.

_____. *A Microfísica do poder*. 12ª edição. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FUNCK, Susana. “Desafios atuais dos feminismos”. In: *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas* [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista./ Anthony Giddens; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan [1979]. “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria.” In: *A louca no sótão: a escritora e a imaginação literária do século XIX*. 2ª. ed. 2000.

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

HEILBORN, Maria Luiza. “Amor, conjugalidade e família: traição e violência têm vez?”. In: *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*/ Gustavo Venturini e Tatau Godinho (orgs.); prefácio Eleonora Menicucci. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013, 504 p.

HOMEM, Maria Lúcia. “A Imitação da Rosa — Encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta”. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector* / organização Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Trad. de Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo Literário brasileiro: uma relação de gênero*. Tese de doutorado — Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

_____. “Deslocar-se para recolocar-se: amores entre mulheres em narrativas de autoria feminina”. In: *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*/ Regina Dalcastagné e Paulo C. Thomaz (organizadores). – Vinhedo, Editora Horizonte, 2011

_____. “Espaço e mascaramento de gênero em contos de Cíntia Moscovich”. In: *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas* [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

LISPECTOR, Clarice. “Vida”. Disponível em: < <http://claricelispectorims.com.br/Home>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

_____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*/ Guacira Lopes Louro. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LUCAS, Fábio. *O conto no Brasil moderno: 1922-1982*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317>> Acesso em 15 de dez. de 2014.

MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais, 1890-1948/ Cláudia de Jesus Maia*. - Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. “Nas amarras da matriz: a falência do contrato heterossexual em Os obedientes, de Clarice Lispector e Os sobreviventes, de Caio Fernando Abreu”. In: *Anais da II Jornada de Gênero e Literatura*. Disponível em: <www.gelbc.com.br/anais_jornada_genero.html>. Acesso em 10 de jun. de 2014.

MOSCOVICH, Cíntia. “Biografia”. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com>>. Acesso em 22 mar. 2014.

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

PAES, José Paulo. “Ao encontro dos desencontros”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

PATEMAN, Carole. “Críticas feministas à dicotomia público/privado”. In: *Teoria política feminista: textos centrais*. Luis Felipe Miguel e Flávia Birole (organização) – Vinhedo, Editora Horizonte, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

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

PISCITELLI, Adriana. “Reflexões em torno de gênero e feminismo”. In: *Poéticas e políticas feministas / organizado por Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schimdt*. Florianópolis: ED. Mulheres, 2004.

RÉGIS, Sônia. “A densidade do aparente”. SALLES, Walter Moreira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Cânone/ Contra - Cânone: Nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”. Rita Terezinha e CARVALHAL, Tânia (orgs.) In: *O discurso crítico na América Latina*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.

_____. “Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira”. In: *Revista Estudos Feministas* v.14, nº 3. Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, pp.765-99.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SCHWANTES, Cíntia. “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”. Em BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2003.

SWAIN, Tânia Navarro. “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In: *Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares/* organizadora Cristina Stevens. – Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. “A disciplina do amor”. Depoimento a *Cadernos de Literatura Brasileira* n ° 5, São Paulo, 1998.

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas e escrituras”. DEL PRIORE, Mary. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos) In: *História das Mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. / Virgínia Woolf; tradução de Denise Bottmann. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

YOUNG, Iris Marion. “O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um coletivo social”. Trad. de Laura Fonseca e Marinela Freitas. In: *Revista Ex Aequo*, n. 8. Oeiras, Portugal, p. 113-139, jan. 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Literatura de Autoria Feminina”. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3 ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009a.

_____. “Crítica Feminista”. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3 ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009b.

_____. “A construção de identidades femininas em ‘O jardim selvagem’, de Lygia Fagundes Telles”. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br>>. Acesso em 12 de dez. 2014.