

2. O FEMININO EM QUESTÃO: A ESCRITA, A CRÍTICA E O OLHAR

Ele estava com um livro na mão mas não lia, olhava em frente, quieto. Perguntei o que ele estava olhando. “Estou olhando aqui dentro de mim mesmo” – ele respondeu. E o eu você está vendo é bonito? - eu quis saber e seus grandes olhos esverdeados estavam úmidos e neles, como num espelho, vi refletido seu interior. Fui saindo na ponta dos pés.

Lygia Fagundes Telles

Por muito tempo, a mulher escritora não foi analisada a partir de sua escrita. É que, mesmo quando ela enfoca uma perspectiva feminina e insere um olhar feminino sobre a realidade, isso ou passa despercebido ou é negligenciado pela crítica tradicional. Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Adélia Prado, Lya Luft, entre outras escritoras, são colocadas no cânone literário, mas não pelo que existe de especificamente feminino em suas obras. No entanto, os temas e questões, a perspectiva da realidade e a própria superfície dos textos mostram que essas autoras refletem sobre a condição da mulher. E mais: *sob* esta condição. Trata-se de uma dupla reflexão, já que a autora é ao mesmo tempo sujeito e objeto da sua escrita. É a partir dessa ótica peculiar, dessa maneira feminina de ver o mundo, que transparece na escritura feminina, que pretendo conduzir este trabalho, investigando mais profundamente a obra de Lygia Fagundes Telles.

O conceito *escritura feminina* é controverso. Elaborado pela crítica feminista francesa nos anos 70, refere-se a uma literatura de vanguarda, feita tanto por homens quanto por mulheres. Se, por um lado, caracterizar uma escrita como feminina pode reduzi-la a uma conotação sexual ou biológica, por outro corre-se o risco de procurar, através do texto, revelar aspectos de uma psicologia ou fisiologia do autor. Ou seja, há o grande perigo de que esses tipos de interpretação esbarrem nos estereótipos culturais que impregnam a noção de feminino, tais como “etérea”,

“lacrimejante”, ou num outro pólo, “desvairada” ou “histérica”. Enfim, na sociedade falocêntrica, a representação da mulher ou a coloca como inferior e submissa ou como a encarnação do Mal.

Por uma questão de método, pretendo falar em *escrita feminina* ligando esse conceito à idéia de vanguarda, de uma escrita literária transgressora, portanto modificadora de certos padrões de comportamento e do imaginário feminino. O que importa é a realidade representada do ponto de vista da mulher, da forma como ela a experimenta, e como uma escritora traduz essa diferença na sua obra. No contexto brasileiro, o feminino é sempre a expressão do que tem sido subjugado.

À medida que as escritoras se afirmam, sua inserção cultural aparece na linguagem, na própria superfície do texto, ou seja, no uso das palavras, num ritmo e dicção próprios que caracterizam esse olhar feminino. A mudança de perspectiva acarreta uma mudança de linguagem, mesmo que seja uma linguagem simbólica, como a literária. A *escrita feminina* não é apenas a escrita da mulher, mas um lugar onde se instaura uma outra lógica, e onde masculino e feminino são construções do sujeito, que não se reduzem ao corpo nem ao sexo. Há textos femininos que podem ser escritos tanto por homens quanto por mulheres.

A psicanálise, especialmente a partir de Lacan, ajudou a fazer a leitura desta escrita não linear, no fluxo de um tempo / espaço apenas perceptível, expressa em forma de balbúcio, de sussurros e com uma nova sintaxe, que por isso mesmo atinge a forma poética. Este tipo de leitura é feita por Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão.

Ao ocupar este lugar do feminino, este lugar de uma outra lógica, homens e mulheres podem produzir textos no registro da escrita feminina. Neste lugar, que é sempre o do descentramento com relação ao que se pode chamar de literatura oficial, outra voz se fará ouvir: a voz do feminino.¹

Dentro dessa perspectiva, *Grande Sertão: Veredas*, onde a palavra atinge grande potência, ao materializar o significante, contém passagens exemplares de escrita feminina. E em James Joyce também podemos identificar essa voz feminina, quando no seu texto emerge algo de muito perturbador, denso, poético.

¹ CASTELO BRANCO, L. & SILVIANO BRANDÃO, R., 1989, p.188

2.1. A escrita feminina de Guimarães Rosa e James Joyce

Indo buscar em exaustivas pesquisas a recriação do mundo através das palavras, Rosa tanto usou o seu grande conhecimento de vários idiomas, quanto mitos gregos e medievais. Mas, sobretudo, a matriz da sua obra foi a fala dos sertanejos do Centro –Norte de Minas Gerais. Em seu ensaio *O Mundo Misturado*, Davi Arrigucci Jr. escreve:

Ninguém encontrará decerto nessa região a fala de Riobaldo (...).Ali se pode encontrar apenas o material bruto ou a fonte principal de que partiu o escritor(...)” Mas não convém subestimar nunca sua capacidade, igualmente incomum, de transfigurar o dado factual, seja de que espécie for.²

Artista que trabalha com a potência das palavras, Rosa ressalta o lado concreto do signo, o significante, e com isso ele potencializa o significado. Em seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*, não é mais possível separar prosa e poesia. A força dos signos pode ser percebida em todo o romance, mesmo quando ele narra episódios épicos e até quando descreve uma metáfora do inferno, que foi a travessia do Liso do Sussuarão:

O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder fazer. Como fomos: dali do Vespê, tocamos, descendo esbarrancados e escorregador. Depois subimos. Aparte de mais árvores, dos cerrados, cresce no se caminhar para as cabeceiras. Boi brabeza pode surgir no caatingal, tresfuriado com o que de gente nunca soube – vem feio pior que onça. Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado.³

Na passagem em que Riobaldo chora a morte de Diadorim, o trágico atinge sua forma grandiosa:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a

² ARRIGUCCI JR., D., 199, p.12

³ ROSA, G., 1970, p.37

toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos, cabelos que cortou com uma tesoura de prata...Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura...E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei, me doendo:
_”Meu amor!...”⁴

Mas é na descoberta (ou redescoberta) do mundo, através dos olhos verdes de Diadorim, que são escritas as mais belas páginas do romance, como no trecho em que Reinaldo-Diadorim chama a atenção dele para um pássaro muito especial: o manuelzinho-da-crôa:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama manuelzinho-da-crôa. Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeito, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: - “É formoso próprio...” - ele me ensinou. Do outro lado tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. - “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. _ “É aquele lá, lindo! “Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal (...) De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.”⁵

Para Lúcia Castelo Branco, é principalmente em *Tutaméia*, “quando o autor parece ter-se dedicado à exploração exaustiva das possibilidades (e impossibilidades) da linguagem, que essa escrita feminina se permite ouvir em sua diferença, em sua alteridade”. Aí, “o som das palavras, a textura da voz, os contornos do ritmo, os movimentos respiratórios do texto” importam mais que o enredo, como nesta passagem do conto *Lá, nas campinas*.

Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo(...) Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. – “Lá, nas campinas...” – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicando o tom – o narrador imaginário.⁶

⁴ ROSA, G., 1968, p. 454

⁵ Ibid., p.111

⁶ Ibid., p.84

Outro exemplo de escrita feminina encontra-se no conto *Os Mortos*, de James Joyce. Durante uma festa, o protagonista Gabriel percebe que sua mulher mudara inexplicavelmente de comportamento. Isso parecia associado a uma música que ambos ouviram. Ao inquirir a mulher, ele ouve a confissão de que ela havia amado outro homem, na juventude, Michael Furey, e a música que haviam ouvido na festa era a mesma que ele costumava cantar. Ao ser rejeitado por ela, Michael acabou morrendo.

Então, Gabriel se dá conta de que ele vivera anos com uma mulher que não conhecia, e que seu casamento era insignificante se comparado à trágica história de amor de Gretta. É um momento de epifania, onde o tempo perde a linearidade, passado, presente e futuro se confundem, e ele já nem consegue mais ver Gretta na sua totalidade, mas apenas partes dela. A narrativa, que representava com sutil ironia os relacionamentos sociais de uma época, num determinado lugar, transfigura-se. Torna-se poética, elítica, nada mais há a dizer, é o momento do indizível, do inexplicável, é o domínio do imponderável. A neve é o próprio símbolo de um mundo que se dilui. Descobre-se que é ela a narradora, a pulsão que paira acima dos personagens. Termina o conto.

Gabriel debruçou-se na cômoda e contemplou sem ressentimentos os seus cabelos emaranhados, a boca entreaberta, ouvindo-lhe a profunda respiração. Então havia esse romance em sua vida: um homem morrera por ela. Quase já não o magoava pensar no pouco que ele, marido, representava em sua vida. Observa-a, enquanto dormia, como se nunca houvessem vivido juntos...Não ousava dizer nem para si mesmo, que seu rosto já não era belo, embora soubesse que já não era o rosto pelo qual Michael Furey afrontara a morte.

(...)

Pobre tia Júlia! Ela também logo seria uma sombra junto às sombras de Patrick Morkan e seu cavalo. Surpreendera esse lúgubre presságio em sua face, quando ela cantava. Muito em breve, talvez, estaria sentado no mesmo salão, vestido de preto, o chapéu de seda sobre os joelhos. Os reposteiros estariam cerrados e tia Kate, sentada a seu lado, chorando e assoando o nariz, contar-lhe-ia como tia Júlia morrera. Revolveria o cérebro em busca de palavras que pudessem consolá-la e só diria frases fúteis e vãs. Sim, isso logo iria acontecer.

(...)

Pranto generoso invadiu-lhe os olhos. Nunca se sentira assim por uma mulher, mas sabia que isso era amor. As lágrimas cresceram nos olhos e ele imaginou ver na penumbra do quarto um jovem parado sob uma árvore encharcada. Outras formas pairavam ali. Sua alma acercava-se da região habitada pela vasta legião dos mortos. Pressentia, mas não podia apreender suas existências vacilantes e incertas. Ele próprio dissolvia-se num mundo cinzento e incorpóreo. O mundo real, sólido, em que os mortos tinham vivido e edificado, desagregava-se.

(...)

Sim, os jornais estavam certos, a neve cobria toda a Irlanda. Caía em todas as partes da sombria planície central, nas montanhas sem árvores, tombando mansa sobre o Bog of Allen e, mais para o oeste, nas ondas escuras do cemitério abandonado onde jazia Michael Furey. Amontoava-se nas cruces tortas e nas lápides, nas hastes do pequeno portão, nos espinhos estéreis. Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouvia a neve cair suave através do universo, cair brandamente, como se lhes descesse a hora final, sobre todos os vivos e todos os mortos.⁷

Este momento mágico, “a stream of consciousness” - o fluxo de sensações e sentimentos, que remetem a narrativa para fora do tempo linear - é talvez o prenúncio do que o escritor realizará na sua última e revolucionária obra, *Finnegans Wake*, onde tudo se passa num espaço – tempo total. De acordo com Augusto e Haroldo de Campos, em *Finnegans Wake*, onde cada unidade verbal é palavra-montagem, palavra-ideograma, palavra-metáfora, instaura - se “a era da textualidade, a literatura do significante ou do signo em sua materialidade mesma”. E com isso instiga uma semiologia da literatura.⁸

A ênfase no signo, no poder contestatório da palavra e do enunciado marcam uma nova consciência literária. E Clarice Lispector, desde o início, foi comparada a James Joyce, numa demonstração de que, mesmo sem falar em escrita feminina, os críticos já detectavam a instauração de uma nova linguagem.

2. 2. A escrita não-feminina de Rachel de Queiroz e Patrícia Melo

Quanto à dicção, a escrita de Rachel de Queiroz não é feminina, como podemos verificar na leitura de seu primeiro romance, *O Quinze*. A linguagem, a forma, o estilo, nada têm da voz do indizível, do poético, do ilógico, do outro discurso que não é o masculino, mas o feminino, e que no entanto pode ser

⁷ JOYCE, J. 1999, ps.216,217

⁸ CAMPOS, A & CAMPOS, H. , 1986, ps.18,21

produzido tanto por homens quanto por mulheres. Apesar da pungência de certas passagens que narram o drama de retirantes nordestinos, seu estilo é direto, objetivo.

Considerado um romance de testemunho, *O Quinze*, como quer Adonias Filho, “é o documentário nordestino, enxuto e realista, nascendo para espelhar uma região de sofrimento.”⁹ Ele ressalta ainda “o poder de observação, a linguagem direta e a percepção objetiva”. Conforme Alfredo Bosi, nesta obra, “os períodos são em geral menos “literários”, breves, colados à transcrição dos atos e dos acontecimentos”¹⁰ Mas esse estilo **seco** (o grifo é meu) de Rachel de Queiroz nem por isso deixa de ser tocante, como na passagem em que o pequeno Josias, faminto, durante a caminhada de retirada da seca, agoniza depois de comer uma raiz venenosa:

Deitado numa cama de trapos, arquejando penosamente, estava um dos meninos de Chico Bento, o Josias .

O ventre lhe inchara como um balão. O rosto, intumescera, os lábios arroxeados e entreabertos deixavam passar um sopro cansado e angustioso.

A mãe ia e vinha, arranjava-lhe um pano debaixo da cabeça, mexia no fogo feito a um canto, lastimava-se, praguejava, atordoava-se.

(...) E enquanto fazia o chá, gritava, num pranto, para o marido, que mais longe trocava algumas palavras com um passante:

- Chico! Chico! Valha-me Nossa Senhora! O Josias se envenenou!

(...)

A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso.

(...)

Chico Bento se encostara à vara da prensa, sem chapéu, a cabeça pendida, fitando dolorosamente a agonia do filho.

E a criança, com o cirro mais forte e mais rouco, ia-se acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espoucar porque encheu demais.¹¹

Mas não há dúvidas de que se trata de uma escritora feminista, se enfocarmos os temas de seus romances, desde *O Quinze* (1930) até o último, *Memorial de Maria Moura* (1992). A trajetória das personagens femininas revela uma busca de afirmação de identidade, rejeitando alguns padrões sociais.

⁹ FILHO, A. , 1969, p.84

¹⁰ BOSI, A. , 1979, p.444

¹¹ QUEIROZ, R., 1988, ps.38,39,40

Enquanto Conceição não aceita o casamento como destino da mulher, Maria Moura sai de casa, depois de botar fogo na propriedade, demonstrando, ostensivamente, uma ruptura com o passado opressor. Mesmo sem se realizar existencialmente, já que ambas têm de fazer uma escolha entre a vida afetiva e a fidelidade aos seus ideais, elas realizam a passagem da casa para a rua, como ressalta Elódia Xavier:

Assumindo os padrões comportamentais masculinos, corta o cabelo, modifica seu visual e dá início a uma existência de aventuras, de marginalidade e de crimes. Desta forma, Maria Moura recusa o destino imposto à mulher pela sociedade e representado por Marinalva, sua prima, que traz no nome a pureza ideal.¹²

Rachel de Queiroz representa o primeiro momento do feminismo, em que as mulheres clamam por igualdade de direitos em relação aos homens. O atendimento de seus anseios passa não apenas pelas reivindicações políticas e econômicas, mas manifesta-se também no corpo e na psique.

Maria Moura, ao se apaixonar por Cirino, põe em risco o poder conquistado; e, como seu lema, desde o início, foi “ou é ele, ou sou eu”, depois de uma dolorosa luta interior manda matá-lo...A garrucha, símbolo fálico, lhe dá a firmeza necessária para superar sua carência afetiva e realizar o projeto de morte.¹³

No entanto, constatamos que, ao lado do ideário feminista, a ideologia patriarcal dominante continua presente em sua obra. A própria reivindicação pela igualdade de direitos revela um desejo de se inserir na ordem social falocêntrica e não de buscar alternativas para inaugurar uma nova ordem. Em *O Quinze*, mesmo com uma prosa mais enxuta, nota-se a influência do tema regionalista iniciado com *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado um ano antes. Num trecho do romance, o olhar masculino adquire conotações racistas. Quando a protagonista de *O Quinze*, Conceição, fica enciumada de Vicente, temos os seguintes diálogos:

Conceição estranhou a história e não se pôde conter:
- E ele tem alguma coisa com ela?

¹² XAVIER, E., 1988, p.39

¹³ Ibid., p.41

A mulata encolheu os ombros:

- O povo ignora muito...Se tiver, pior para ela...Que moço branco não é pra bico de cabra que nem nós...

(...)

A moça exaltou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça:

- Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?

- Mas, minha filha, isso acontece com todos...Homem branco, no sertão - sempre saem essas histórias...Além disso não é uma negra; é uma caboclinha clara...

- Pois eu acho uma falta de vergonha! E o Vicente, todo santinho, é pior que os outros! A gente é morrendo e aprendendo!¹⁴

Talvez, em 1930, Rachel de Queiroz não tivesse consciência do cunho racista da fala de sua personagem, nem se apercebesse que estava reproduzindo o estereótipo do negro sensual e da sexualidade ligada a um prazer abominável. Conceição estava reproduzindo a rivalidade da mulher-sinhá com a mulher-escrava. Sobre a suposta superioridade do homem branco em relação ao negro, diz Juan Comas:

A teoria de Darwin, da sobrevivência dos mais capazes, foi entusiasticamente saudada pelos brancos como um argumento a favor de sua política de expansão às custas da agressão aos povos inferiores...É injusto atribuir a Darwin a paternidade dessa odiosa e desumana teoria...A verdade é que com as sociedades de cor se tornando competidoras potenciais no mercado de trabalho e clamando por vantagens sociais consideradas como heranças exclusivas dos brancos, eles tinham necessidade de uma desculpa para negar aos povos "inferiores" participação nos privilégios que eles desfrutavam... Os brancos se apoderaram das terras das populações de cor e reduziram estas a escravos.¹⁵

Os resquícios de uma sociedade escravocrata, que existiam na década de 30 e sobrevivem ainda hoje, valorizam a descendência dos escravos negros apenas como mão de obra para o mercado de trabalho. No magnífico conto *Pai Contra Mãe*, Machado de Assis conta a história da captura de uma escrava negra grávida, que frustra o senhor, quando, em consequência da violência que sofrera, acaba abortando. Sobre o relacionamento sexual entre senhores e escravos, Gilberto Freyre ressaltou:

¹⁴ QUEIROZ, R. , 1988, ps. 41,44

¹⁵ COMAS, J. 1970, p.16

Joaquim Nabuco colheu num manifesto escravocrata de fazendeiros, as seguintes palavras, tão ricas de significação: “a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador”.

Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os primitivos em geral é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus.

Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos de família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava. Onde não se realizou pela africana, realizou-se através da escrava índia.¹⁶

Afinal, o que marca mesmo o profundo abismo que separa Conceição de Vicente é a diferença tanto de formação quanto de instrução e de projeto existencial:

Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um “é” distraído por detrás do jornal...Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença...

Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que os separava.

Já agora, o caso da Zefinha lhe parecia mesquinho e sem importância.

Qualquer coisa maior se cavava entre os dois.

E, cansada, foi fechando os olhos e confundindo as idéias, que aumentavam como sombras de pesadelo, e dormiu, num sono fatigado e triste, sob uma estranha impressão de estar sozinha no mundo.¹⁷

Inserida na chamada geração 90 de escritores, Patrícia Melo é um exemplo pós-moderno de escrita não-feminina. Por pós-moderno entende-se aqui o universo cultural vinculado a uma ordem econômica globalizada e também a uma transnacionalização cultural, onde, em alguns casos, perdeu-se a busca de um projeto coerente na prática artística. Flora Süssekind aponta o

desconforto narrativo que parece acompanhar por vezes a prática dessas ficções em torno de uma insegurança endêmica, de uma criminalização sistemática das questões sociais, como é o caso de romances policiais de grande sucesso comercial, como os de Rubem Fonseca e Patrícia Melo.¹⁸

¹⁶ FREYRE, G., 1950, ps. 538, 539

¹⁷ QUEIROZ, R., ps. 58,59

¹⁸ SUSSEKIND, F., 2000 – Caderno Mais! Folha de São Paulo

Já Ângela Maria Dias fala de uma “bricolage transcultural”:

A definitiva ascensão da cultura audiovisual e a progressiva afirmação do paradigma informático instituem – depois de uma insuficiente tradição de cultura letrada – o que denominamos de “bricolage transcultural” – entendida, simultaneamente, como disseminada forma de conhecimento e impositiva moldura de criação...Com a transnacionalização econômica e cultural, nossas relações de dependência internacionalizam-se e o ultratemporâneo passa a frequentar todas as imagens urbanas, descartando, decididamente, o histórico prestígio do valor literário e o missionarismo do intelectual atualizador e projetivo.¹⁹

O terceiro romance de Patrícia Melo, *Inferno*, com frases curtas e diálogos que buscam reproduzir a fala dos moradores da favela, traz mais uma vez à cena o tema da criminalização na sociedade contemporânea. Toda a comunidade da favela parece ser tragada pela violência imposta no morro pelos traficantes. É o lugar da total desesperança, onde as pessoas parecem submersas num fatalismo quase genético. No entanto, se por um lado a realidade das favelas cariocas está tristemente marcada por criminosos ligados ao tráfico de drogas que lá se instalaram, por outro são palco da vida cotidiana de pessoas trabalhadoras, que constroem um universo rico culturalmente, como é testemunho a criação artística de músicos, poetas e bailarinos originários dessas comunidades. Paulo Lins, entre restrições e reconhecimento pelo romance neo-naturalista, *Cidade de Deus*, concebeu a favela como um lugar onde há muita violência, mas onde também há lugar para o lirismo e onde as pessoas lutam para sobreviver num ambiente inóspito.

Para Patrícia Melo, ao contrário, ninguém escapa à brutalidade. A favela parece apenas o meio encontrado para que ela manifeste sua concepção de uma humanidade corroída pela vileza. A autora afirma que sua narrativa enfoca o lado “vil e obscuro da alma humana”:

Quando rotulada de romancista policial, refuta enfaticamente: “utilizo o crime como pretexto para trabalhar o lado mais obscuro e vil da alma humana. Sou uma historiadora da alma humana. Escrevo sobre coisas que me atormentam e incomodam”...O crime usado como pretexto para indagações existenciais da moderna escola americana de literatura, ou o que os espanhóis chamam de “literatura negra”, seria mais adequado para identificar sua obra.²⁰

¹⁹ DIAS, A. M., 2002, p.47

²⁰ IPERANDIO, I., 1996, p.20

Nesse universo, não há distinção de gêneros, as personagens femininas resvalam na mesma fatalidade trágica que as masculinas. Enquanto a história de Reizinho é uma espécie de “bildungsroman”, ou romance de formação às avessas, em que o herói cumpre uma trajetória que só o levará ao aniquilamento, as personagens femininas também são vitimadas pela crescente violência e falta de valores que as levarão ao fracasso final. Todas são estereótipos. Alzira, mãe de Reizinho, é a empregada doméstica servil, que acaba paraplégica, e arruinada financeiramente pela filha, Carolaine, que furta dinheiro da mãe, porque não quer trabalhar e tem que sustentar sozinha os filhos de diferentes pais; Rosa Maria, a bela mulata que casa com um alemão e vai morar na Alemanha, acaba traída por uma amiga que ela levava para morar com o casal e volta para a vida de prostituta, na favela; Marta, a sensual frequentadora dos bailes funk, sempre mascando chiclete, é a namorada de Reizinho e filha do traficante Miltão, que comanda o tráfico. Ela acaba assassinada, da mesma forma que o pai

A crítica, no exterior, (e esse termo exterior tem duplo sentido, ou seja, de fora do país e de fora da favela) aplaude o romance pela desmistificação da “cidade maravilhosa” dos cartões postais:

Comme le laisse supposer le titre du roman, nous sommes bien loin ici d'une vision touristique de Rio, ses plages, son pain du sucre, ses footballeurs et ses beautés fatales. Patricia Mel nous entraîne dans le monde d'une favela, semblable à des dizaines d'autres, contrôlée par une bande et son chef qui vivent du trafic de la drogue et sont en guerre incessante avec les bandes des autres favelas, chacun essayant d'étendre son territoire de vente. Un monde violent, sale, bruyant, mais qui sait aussi être chaleureux, et qui par dessus tout est plein d'une vitalité explosive. Dans ce monde impitoyable, frénétique et sensuel, Patricia Melo nous fait suivre l'ascension irrésistible et la chute brutale du Petit Roi, un des multiples gamins échappés de l'école, au service du Big Milton, l'homme qui contrôle tout.²¹

Numa perspectiva radicalmente diferente, Ferréz, o autor de *Capão Pecado*, título homônimo de um bairro da periferia de São Paulo, repudia os escritores da classe média que usam a miséria como tema: “A Patrícia Melo é a pior. Deixa transparecer o nojo que

²¹ LAHERRÈRE, J. M. , 2003

a classe média tem pela gente. Mata personagens como por brincadeira, é cruel e sem essência.”²²

Esse olhar de alguém de fora da favela, que a vê como um sub-produto midiático, fica explícito desde o primeiro parágrafo de *Inferno*:

Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluindo Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela.²³

2.3. A crítica literária , a “ginocrítica” e a questão de gênero

Quando a mulher escreve, ela se torna sujeito e não apenas objeto da escrita. A escritura feminina é libertária, porque dá voz ao que sempre foi silenciado. Mas ela também está inserida num contexto sócio-cultural e não apenas numa representação diferente. Nesse, contexto, a escrita feminina torna-se ambígua: a escritora é sujeito, mas também reflete um contexto masculino, no qual sua voz emerge sem excluir o sujeito masculino.

Essa dupla representação é o que Elaine Showalter chama “a double - voiced discourse” – um discurso de duas vozes. No ensaio *A Crítica Feminista no Território Selvagem*, ela cria o conceito de “zona selvagem”, que é o lugar de onde a escritora fala, fora dos limites da ideologia patriarcal dominante. Há portanto uma duplicidade na literatura feminina: ela está ligada ao conceito tradicional de literatura e ao mesmo tempo introduz novos elementos. Dessa forma, a literatura feminina subverte conceitos e valores.

²² FERRÉZ, P., 2002, p.40

²³ MELO, P., 2000, p.9

Por outro lado, segundo Showalter, a própria obsessão em revisar ou atacar a crítica masculina mantém a crítica feminista presa a ela. O conceito de crítica masculina abrange uma abordagem de história e interpretação literária baseadas na experiência masculina e apresentada como universal. No entanto, os modelos androcêntricos não dão conta da experiência de história feminina. Quando os movimentos feministas surgiram na Europa, no século XIX, todas as mulheres que não se enquadrassem numa definição que privilegiasse o poder masculino eram chamadas de histéricas, desviantes.

À medida que as mulheres começaram a procurar oportunidades para o desenvolvimento pessoal fora do casamento, a medicina e a ciência passaram a fazer advertências no sentido de que ambições dessa natureza resultariam em doença, comportamento aberrante, esterilidade e degeneração racial...A nova mulher era também a mulher nervosa. Os médicos associavam o que consideravam uma epidemia de distúrbios nervosos, incluindo-se a anorexia, a neurastenia e a histeria, às mudanças nas aspirações femininas.²⁴

Essa ideologia dominante também aparece na literatura. O imaginário, enquanto constituinte do real, traz fantasias e projeções de uma época. Afinal, o encontro com o passado só é possível através de narrativas, sejam elas ficcionais ou pertencentes à chamada “realidade objetiva”, como queria o positivismo. Todos os discursos são construções. Em *História Como Literatura*, Roberto Corrêa dos Santos escreve:

O pensar a história como literatura situa-se no projeto, também histórico, de se desconstruir as garantias e as certezas dos métodos de análise dirigidos pela força da tradição... A distinção entre história e literatura já não mais se pode dar pelo valor e privilégio de estar com a verdade, pois esta, ensinava Foucault, não está localizada em um ponto tal que se possa segurá-la...Para a história, assim como para a literatura, o mesmo significante designa o objeto de estudo e o tipo de olhar que sobre ele se lança. Pois ambos, objeto e olho, são saberes: produções interpretantes.²⁵

No Brasil, no início do século passado, autores como José de Alencar, Aluísio Azevedo, Jorge Amado e até os modernistas Oswald de Andrade e Menotti del Picchia apresentavam personagens femininas estereotipadas, submissas, enfim, uma visão negativa do feminino. Em seu ensaio *Mulher e Preconceito(s) no Romance Brasileiro*, Eduardo de Assis Duarte mostra que Iracema, mesmo metaforizada em belas imagens

²⁴ SHOWALTER, E. , 1993, ps. 62,63

²⁵ SANTOS, R. C. , 1999, ps. 130,131

como “colibri”, “cabelos mais negros que as asas da graúna”, etc, era o modelo da índia submissa ao branco europeu colonizador. Numa representação mais crua, Rita Bahiana é a grande vilã de *O Cortiço*. “Sobre ela parece recair tudo quanto de baixo e vil já se afirmou a respeito da mulher brasileira de origem humilde.”²⁶

Já Gabriela, ao repetir o estereótipo da “mulata assanhada”, que prefere o quartinho dos fundos e o trabalho de cozinheira, “deixa escapar o resquício determinista que mancha a representação da mulher do povo...É a representação da empregada ideal, segundo os padrões do macho brasileiro”.²⁷

Margareth Rago fala de dois modelos de mulher representada, no início do século: a mulher fatal e a prostituta, ambas dotadas de “enorme capacidade de destruição pela sedução”.

São vários os momentos em que a literatura paulista dos anos 1920, a figura da prostituta aparece entretecida pelas representações da femme fatale e da ninfomaníaca, reforçando toda uma mitologia em torno da identidade feminina...Laís, personagem do romance homônimo de Menotti del Picchia, encarna a meretriz ousada, cheia de artifícios, decidida a vencer a qualquer preço...Neste romance Menotti constrói o estereótipo da prostituta devoradora, que leva o amante irresistivelmente à queda.²⁸

Já a prostituta Alma, criada por Oswald de Andrade em *Trilogia do Exílio*, situa-se entre a mulher fatal e a mulher vitimizada pelo acaso. Misto de vítima de um meio dilacerado e de alienação, a prostituta atola-se na falta de sentido da própria vida, sem conseguir explicar o motivo da sua decadência. Outro exemplo negativo é *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo, em que a personagem feminina é devorada pela máquina poderosa da mídia nascente, com o surgimento do rádio como veículo de massa. No romance, há um julgamento moralista da personagem, que abre mão de todos os valores para alcançar a fama e acaba tendo um final trágico. Por outro lado, escritoras como Lúcia Miguel Pereira e Rachel de Queiroz já apresentavam uma visão diferente das personagens femininas.

Ao fazer um estudo dessas duas escritoras dentro do conceito de “bildungsroman” feminino, ou romance de formação feminino, Cristina Ferreira Pinto mostra como elas

²⁶ DUARTE, E. A. 1990, p. 196

²⁷ Ibid., p.199

²⁸ RAGO, M. 1992, p.74

construíram personagens que fizeram uma trajetória em direção a uma nova mentalidade feminina, rejeitando os valores patriarcais e buscando um destino diferente do casamento e da maternidade. Mesmo que as personagens dos dois romances estudados, *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, e *As Três Marias*, de Raquel de Queiroz, não tenham obtido êxito nos seus projetos de uma vida fora dos padrões convencionais, elas têm o mérito de trazer elementos inovadores: o tema, a subjetividade e a trajetória feminina. Dessa forma, as duas se colocam na mesma linhagem de escritoras que Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles.

Amanhecer e *As Três Marias* colocam-se na linha de discussão feminista que se iniciou no Brasil na segunda metade do século XIX, refletindo as lutas femininas e as mudanças que se operaram na sociedade brasileira no tocante à mulher.²⁹

Ferreira Pinto afirma que existe um “caráter feminino” na literatura escrita por mulheres, que se manifesta através de temas e questões levantadas:

A produção narrativa de Queiroz e Lispector são bastante distintas, assim como seus estilos – um considerado mais “tradicional”, o outro mais “lírico” e representativo da “écriture féminine”. Entretanto, existe esse “caráter feminino” comum à obra das duas escritoras, o qual se revela através de determinados temas e questões levantadas, de certas perspectivas da realidade, as quais por sua vez, denotam uma reflexão sobre a condição da mulher e uma preocupação em situá-la, em registrar sua presença na realidade como Sujeito e não como objeto de outro (do Outro).³⁰

Dessa forma, o feminino é o que tem sido sempre subjugado, silenciado, colocado em posição secundária em termos culturais. Essa constatação permite que a crítica aproxime Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, que em 1960 publicou *Quarto de Despejo*, um relato sobre sua vida de favelada: “Nesse sentido, Lispector e Carolina Maria de Jesus são expressões de um mesmo problema, mas são, no entanto, expressões bastante distintas de realidades femininas muito diversas.”³¹

Diferentemente da leitura realizada por Ferreira Pinto, ao se referir a Rachel de Queiroz, a crítica masculina a elogiou pelo seu “estilo viril”:

²⁹ PINTO, C. F. , 1990, p. 44

³⁰ Ibid., p.20

³¹ Ibid., p. 26

Vamos ser positivos. A literatura de ficção, de autoria feminina, entre nós, tem sido sempre fraquinha. Sentimental e pueril. E quando ela parece com uns estremeceamentos maiores de emoção, no fundo é histerismo. A exaltação não é da imaginação: é do desejo. São autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura...O traço que a distingue (Rachel de Queiroz) ao contrário, é o de uma personalidade viril...É que na verdade se fosse possível dar um sexo à idéia, este sexo seria o masculino.³²

A crítica masculina rejeita os novos elementos introduzidos pela *escrita feminina*: o tom confessional, o falar a mais ou a menos, a dicção própria. Sobre *Perto do Coração Selvagem* e *O Lustre*, Alvaro Lins escreveu:

Romance, porém, não se faz somente com um personagem, e pedaços de romance, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarisse Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo de arte de ficção...há no estilo da Sra. Clarisse Lispector uma excessiva exuberância verbal, com uma inflação de adjetivos na frente e nas costas dos substantivos, com o gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo.³³

É claro que há exceções na crítica masculina em relação às escritoras, como os belos ensaios de Antonio Candido, *No Raiar de Clarice Lispector e Uma Tentativa de Renovação*³⁴ ou em Silviano Santiago, ao escrever *Entre Trilhos Paralelos: A Ficção de Lygia Fagundes Telles*, nos Cadernos de Literatura Brasileira, onde ele destaca a escritura híbrida da autora e a situa no “melhor da literatura brasileira modernista”.³⁵

Num interessante ensaio, Constância Lima Duarte fala que a crítica literária, até meados do século 20, foi “um reduto exclusivamente masculino”. E cita José Veríssimo, que chegou a lamentar que em português não houvesse uma mesma palavra, sem distinção de gênero, para autor e escritor, como em francês, o que desobrigava aqueles críticos das cortesias convencionais em relação à mulher. Em *O Empalhador de Passarinho*, Mário de Andrade acusou Rachel de Queiroz de “fraqueza vingativa ao analisar os homens”, ao comentar *As Três Marias*.

Segundo Constância, o reconhecimento dos textos literários mesmo não – canônicos, como por exemplo, os diários, é outra importante conquista da crítica feminina.

³² MONTENEGRO, O. , 1938, p.176

³³ LINS, A. , 1963, ps.192,193

³⁴ CANDIDO, A. . , 1992

³⁵ SANTIAGO, S. , 2000, p.100

Também o tal “discurso de dona de casa” ou “estilo doméstico”, que tanto desdém sofreu, precisa ser revisto e melhor analisado. Não que um texto vá deixar de ser medíocre só por ter sido escrito por uma mulher. Não é isso. Mas também não vamos antecipadamente rotulá-lo de medíocre porque alguém, sabe-se lá em que circunstâncias, assim o considerou.³⁶

A crítica feminista surgiu nos anos 60, 70 e 80 quando se destacaram as correntes inglesa, francesa e americana. Ao fazerem uma investigação da literatura feita por mulheres, surgiu o estudo de tópicos como estilo, temas, gêneros e estruturas dos escritos de mulheres, a psicodinâmica da criatividade feminina, etc. Trata-se, então, da questão da diferença. A esse discurso crítico Showalter chama de “ginocrítica”. Para Showalter, Patrícia Spacks foi a primeira crítica literária a perceber a mudança de uma crítica androcêntrica para uma ginocêntrica.

O extenso estudo de Patrícia Spacks (que no seu livro *The Female Imagination* fala sobre uma imaginação feminina) inaugurou um novo período da história e crítica literária feministas que questionavam, frequentemente, de que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes; como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina³⁷

Já o conceito de “écriture féminine”, a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, criados pela crítica feminista, apesar de classificados por Showalter como “utópicos” por serem de difícil comprovação, são considerados por ela como parte de uma crítica ginocêntrica.

Não obstante, o conceito de “écriture féminine” possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença.³⁸

De acordo com a professora de Literatura Portuguesa e escritora Lucia Castello Branco, no seu ensaio *Para Além do Sexo da Escrita, escrita feminina* não significa unicamente “autoria da mulher”.

³⁶ DUARTE, C. L., 1990, p.77

³⁷ SHOWALTER, E., 1994, p.30

³⁸ Ibid., p.31

Ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo que algo de relativo às mulheres se passe por aí, embora esse relativo às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres.³⁹

Em seu ensaio, ela conta que, ao fazer uma pesquisa sobre poetisas brasileiras, descobriu que havia uma enunciação feminina, ou seja, textos com um tom, uma dicção, um ritmo e uma respiração próprios. É quando o signo se torna a própria coisa e não a sua representação, que se caracteriza a escrita feminina. Ao trazer a coisa representada para a cena do texto, a escrita feminina realiza uma *apresentação* em lugar de uma representação. Ela ressalta que isso não tem a ver com os temas eleitos pelas autoras, ou com as profundezas dos textos, mas com as suas superfícies.

Mas o que me interessava, já de início, residia não tanto nas profundezas dos textos produzidos pelas mulheres, mas em sua superfície: na inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita. E essas características – cedo eu admitiria – não se restringiam aos textos produzidos por mulheres: Marcel Proust também possuía essa enunciação, algum Guimarães Rosa em certos momentos “falava” nessa dicção e mesmo James Joyce, quando completamente tomado pela magia e pelo excesso da linguagem, fazia-se ouvir assim, femininamente.⁴⁰

Já Ruth Silviano Brandão refere-se à *escrita feminina* como “a tentativa de dizer o indizível”, ou seja, essa escrita é a expressão de uma voz que sempre foi calada, silenciada, reprimida. E fala de uma “oralidade” característica dessa escrita.

A tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e atingir o além do signo....Nesse processo de “dessimbolização” da linguagem, onde outro registro se insinua, o corpo feminino ocupa lugar privilegiado, a palavra busca afirmar-se não apenas como coisa, mas como uma coisa que é o corpo do narrador, desafiando o corpo anônimo do leitor a também ingressar neste projeto delirante... E talvez por isso essa escrita busque se afirmar como fala, já que, em sua modalidade oral, a linguagem verbal conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo.⁴¹

A maneira peculiar de perceber o mundo, baseada numa visão feminista e fenomenológica da existência aparece na escrita que Hélène Cixous chama de “écriture

³⁹ CASTELLO BRANCO, L.1991, p.211

⁴⁰ Ibid., p.213

⁴¹ BRANDÃO, R. S. , 1989, p.113

fêminine”. A relação com a realidade e com a maneira de tratar o objeto não é uma relação de dominação, mas de cuidado, de caráter libidinal. É uma escritura que “cerca” a realidade, que a envolve. Há um verdadeiro cerco feito pelo corpo, que não somente vê, mas toca, cheira, ouve, sente e ao mesmo tempo pede ao leitor que leia dessa forma, com todos os sentidos.

No cerne da noção de escritura feminina, está a idéia de apagar a diferença entre o sujeito masculino e o sujeito feminino. O que se pretende é dar voz ao que sempre foi silenciado. O discurso feminino, feito sobre a contradição, a ausência, o elipse, encontra-se tanto na obra de Virginia Woolf, quanto em James Joyce.

O que acontece é que a crítica feminista busca uma terminologia que, de uma forma ou de outra, tem o mesmo objetivo de resgatar o feminino dos estereótipos e da inferioridade. Se Elaine Showalter fala de uma cultura feminina, enquanto experiência coletiva, o feminismo francês busca uma possível subjetividade. A escrita em Luce Irigaray, Julia Kristeva e Hélène Cixous coloca a noção de feminino como o lugar do silêncio, da falta e procura recapturar a unidade perdida, enquanto as investigações anglo-saxônicas são consideradas temáticas.

Partindo dos quatro modelos de diferença das teorias da escrita das mulheres, biológico, linguístico, psicanalítico e cultural, Showalter considera que eles são sequenciais, pois cada um incorpora o outro. Assim, na escrita biológica, o corpo da mulher se insere na sua escrita, como mais adiante veremos um exemplo da crítica brasileira sobre isso. *A Doença como Metáfora*, de Susan Sontag, é um exemplo desse tipo de crítica. Mas a expressão do corpo é sempre mediada pelas estruturas linguística, social e literária.

Já as teorias linguísticas e textuais querem saber se a fala, a leitura e a escrita são marcadas por gênero. Assim, a tomada de consciência é sempre uma tomada da palavra. Em *As Mil e Uma Noites*, é exatamente pelo poder da palavra que Sherazade se salva e salva suas companheiras. Na literatura de mitos antigos, destaca-se Heródoto, que contava que as amazonas eram hábeis linguistas. Elas dominavam facilmente as línguas de seus adversários machos, mas os homens não conseguiam aprender a língua delas.

Em *O Feminino e o Sagrado*, Hélène Cixous fala de comunidades africanas onde os gritos das mulheres eram interpretados como histeria, mas na verdade eram

manifestações religiosas. O sagrado, nesta concepção, é a passagem da ordem do comunicável para o interdito, entendido não apenas como o proibido, mas como aquilo que não pode ser comunicado a não ser pelo signo delirante. As bruxas, por serem suspeitas de conhecimentos esotéricos, e possuírem o discurso, eram queimadas, como em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, onde o protagonista não consegue se comunicar com a moça por quem se apaixona e que acaba sendo queimada como bruxa. Ela possuía uma linguagem própria, que os homens não conseguiam entender.

O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que lhes foi negada a totalidade dos recursos da língua. e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio. Quando Adélia Prado frisa os palavrões ou as palavras escalafobéticas, ela está querendo usar a língua na sua integralidade (assim como ela quer ser espiritualmente inteira). Ao concluir que “a literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida”, Showalter afirma que a linguagem não é a marca da diferença. O terceiro modelo relaciona a escrita da mulher com a psique do autor e com a relação do gênero na criação. Assim, incorpora os modelos biológico e linguístico, numa teoria do eu feminino, moldada pelo corpo, desenvolvimento da linguagem e socialização do papel sexual.

Lacan fala da mulher como um ser definido pela falta, uma metáfora da castração freudiana, que se estenderia para uma desvantagem literária. Mas a partir de seu seminário *Deus e o Gozo da Mulher*, ele articula a falta e o excesso. Para ele, o gozo “a mais” da mulher acontece exatamente em decorrência da falta; ela não se inscreve na função fálica e por isso mesmo tem um gozo além do fálico. Por outro lado, ele afirma que não existe o “ato de amor”, já que o homem aborda não a mulher, mas a causa do seu desejo. Embora a leitura psicanalítica ofereça aspectos interessantes, alguns críticos ressaltam que ela não pode explicar os componentes históricos, étnicos e culturais das diferenças entre gêneros.

Numa abordagem histórico-fenomenológica, no ensaio *A propósito da donzela guerreira*, Walnice Nogueira Galvão fala de uma “assimetria incontornável” entre os gêneros e recorre aos mitos gregos, religiosos e a Diadorim para concluir que as mulheres

sempre desejaram desempenhar papéis masculinos, ao contrário dos homens que quando o fazem é por “deboche”, como por exemplo, durante o Carnaval.

Do que fala uma tal assimetria? Fala que o feminino jamais deixou de ser relegado a uma esfera inferior: basta pensar que o trunfo em disputa é o poder, de que os homens detêm o monopólio. Ainda mais: que as mulheres ou recalçaram ou reprimiram, ou dissentiram, ou se ressentiram, mas não se resignaram. Tanto é que nunca deixaram de transgredir, tanto na ordem do histórico quanto do imaginário, os limites que lhes impuseram.⁴²

Mais adiante questiona o conceito freudiano de “inveja do pênis”, o que segundo ela condenou as mulheres a seres incompletos, “mutilados”. E acrescenta que Freud não foi capaz de perceber que os homens também poderiam invejar a capacidade das mulheres de gerar vidas.

É até de estranhar que não lhe tenha ocorrido, apesar de sua acuidade e perspicácia, a existência de outros motivos de inveja provocados pela assimetria entre os gêneros: a só um deles cabe a gestação de novas vidas. E, em matéria de poder, o que pode ser maior do que esse? A tal ponto que, se quisermos, podemos ver na noção freudiana uma inversão do princípio de inveja da gestação.⁴³

Já Showalter lança a idéia de uma “cultura das mulheres”, uma experiência coletiva no tempo e espaço, ligando as escritoras. É a chamada “zona selvagem”. Nesse lugar, que ao mesmo tempo se inscreve na cultura dominante, extrapola e cria uma cultura própria, cabem todas as críticas feministas. Seria um lugar de passagem, da autenticidade feminina, mas também relacionado com a estrutura dominante. É o discurso de duas vozes. A crítica ginocêntrica abrange as variáveis da cultura literária, com relações entre produção e distribuição, relações autor-público, arte de elite e popular e hierarquias de gênero, oferecendo outra perspectiva da história literária. A ficção de mulheres pode ser um discurso contendo duas vozes, uma história dominante e uma silenciada. Deve ser lida como um palimpsesto.

O conceito da autora desconsidera que classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão importantes quanto gênero. De tão abrangente, a “zona selvagem” chega a ser abstrata e até utópica. A própria Showalter reconhece que “pode

⁴² GALVÃO, W. N. , 2003, p. 144

⁴³ Ibid., p. 145

ser que nunca alcancemos a terra prometida”.⁴⁴ De qualquer forma, o conceito tem o mérito de demarcar um “território da diferença”.

Silvia Molloy, em seu estudo sobre escritoras latino-americanas, fala de um “deslocamento para ser”.

...a dislocation in order to be - that could be the main impulse behind their writing. One is (and one writes) elsewhere, in a different place, a place where the female subject chooses to relocate in order to represent itself anew.⁴⁵

De acordo com a autora, a questão é: o que os textos femininos expressam quando falam “Eu”? E que representação de mulher esses textos colocam e que formas culturais comandam essa representação? Ela adverte que não se trata de uma representação essencialista, da qual discorda. Seu objetivo é verificar como o deslocamento aparece no texto como uma resposta necessária e uma correção de estereótipos culturais.

Dessa forma, falar de mulheres escritoras seria uma antinomia: um sujeito tradicionalmente percebido como privado e destituído de autoridade aparece dotado de poder intelectual na esfera pública. Como escreveu Rose Maria Muraro:

A lei do domínio público é a competitividade; a do privado é a realização pessoal, ou melhor, a partilha, a cooperação, o cuidado, a felicidade...E, na medida em que a mulher se integra numa profissão, esta profissão vai se feminilizando, vai se tornando cada vez mais mal paga e menos valorizada socialmente, embora quase sempre sejam funções essenciais, isto é, que possuem valor mais alto para a preservação da vida. Entre estas profissões estão a de professora, enfermeira e vários setores da área médica, psicóloga, advogada, etc.⁴⁶

Portanto, a questão de gênero refere-se a um “constructo”, ou seja, não é a diferenciação biológica homem/mulher que determina o gênero, e sim a socialização dos papéis sexuais. No patriarcado, ele é construído a partir dessa ideologia dominante. O feminismo, deslocando o olhar da visão falocêntrica, faz uma leitura subversiva da realidade e suas representações. Em *Declínio do Patriarcado*, Elódia Xavier escreve:

⁴⁴ SHOWALTER, E. , 1994, p. 54

⁴⁵ MOLLOY, S. , 1991, p.107

⁴⁶ MURARO, R.M. , 1991, ps. 72,74

A ótica feminista, deslocada do centro, percebe o que o olhar anestesiado pela cultura patriarcal ignora. O feminismo, enquanto modo peculiar de ler o mundo, entende a realidade como um constructo; dentro desta concepção, o sexo (fato biológico) não predetermina o gênero (fato construído). Além disso, com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um gênero sobre o outro.⁴⁷

Para Simone de Beauvoir, sempre citada a partir de sua célebre frase, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, é o próprio **fazer** (o grifo é meu) que define o ser humano:

Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? ...O fato é que ela se veria bastante embaraçada em decidir quem ela é; a pergunta não comporta resposta; mas não porque a verdade recôndita seja demasiado móvel para se deixar aprisionar: é porque nesse terreno não há verdade. Um existente não é senão o que faz; o possível não supera o real, a essência não precede a existência: em sua pura subjetividade, o ser humano não é nada. Medem-no pelos seus atos⁴⁸

E acrescenta:

Nenhum destino biológico, psíquico , econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização eu elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.⁴⁹

No século XIX, só se concedia às mulheres serem poetas líricas ou professoras. Lirismo sentimental e literatura didática, ambas formas de repetição não-crítica, uma estética, outra ética, foram os principais meios de expressão feminina. A poesia feminina era uma “fala camuflada”, “um discurso de recalque do desejo, do erotismo e da sexualidade”, como observa Sylvia Perlingeiro Paixão em *A Fala-a –Menos – A repressão do desejo na poesia feminina do final do século XIX e início do século XX, no Brasil*.⁵⁰

É durante a primeira República que a mulher conquista o espaço público, usando a imprensa. Através de cartas, poesias e crônicas publicadas em jornais e revistas a mulher entra no território público, expressando sua fala intimista, uma das características do discurso feminino. Nesse contexto, insere-se a poesia de Narcísia Amália, que, de acordo

⁴⁷ XAVIER, E., 1998, ps.64,65

⁴⁸ BEAUVOIR, S. , 1970, p.303

⁴⁹ Ibid., p.13 (Esta reflexão encontra-se no segundo volume da obra.)

⁵⁰ PAIXÃO, S. P., 1990, p. 136

com Sylvia Paixão, é uma “fala-a-menos”, ou balbucio, como a própria poeta a definiu. Contrastando com ela, Gilka Machado manifestou o desejo de libertação feminino, no erotismo de seus poemas.

No entanto, a especificidade da estética feminina parece constituir-se mais de dúvidas - e alguma polêmica – do que de certezas. Desde Virgínia Woolf até nossos dias, há grande dificuldade em explicar a *escrita feminina*. Algumas críticas rejeitam essa expressão, preferindo falar de “literatura de autoria feminina”, como Elódia Xavier, que privilegia os temas recorrentes na literatura feminina. Em *Declínio do Patriarcado – A família no imaginário feminino*, ela observa:

A família, vista pela ótica de várias escritoras do início do século até hoje, se apresenta multifacetada.... O que nos parece mais gratificante – porque mais útil, neste tipo de estudo - é, ao nos debruçarmos sobre a temática da família tratada por diferentes escritoras, a leitura desconstrutora das relações de gênero.⁵¹

Mais adiante, ela acrescenta: “Todo e qualquer texto, de autoria feminina ou não, que analise e desconstrua as noções patriarcais de gênero, faz uma leitura feminista”.⁵²

2.4. Depoimentos de escritoras

Essa de que aí falam, sou realmente eu?
Lya Luft

Quem é que eu sou? Ah, essa é a grande charada!
Lewis Carrol

Se por um lado a crítica feminista perscruta uma terminologia e um método adequados para definir a escrita feminina, da sua parte as escritoras parecem enfasiadas

⁵¹ XAVIER, E. 1998, p. 14

⁵² Ibid., p. 65

ou incomodadas diante de perguntas sobre o seu ofício. Ao se inscreverem no cânone literário, as escritoras ao mesmo tempo que não querem ser classificadas como femininas, para não se identificarem com estereótipos de mulheres que são enquadradas como sentimentais, sem profundidade, criam um tipo de literatura de vanguarda, que preenche lacunas e coloca o imaginário da mulher numa posição de destaque.

Num interessante artigo sobre esse tema, Marina Colasanti expressa sua indignação ao responder à pergunta, que segundo ela lhe fazem há décadas: “Existe uma escrita feminina?”

Repito aquilo tudo que a gente sabe, da dificuldade de acesso à educação, do controle da nossa linguagem, da crítica exclusivamente masculina estabelecendo os padrões, e da nossa força para conseguir vencer isso...Há anos, em todos os níveis, estamos respondendo. Mas, embora clara e justa, a resposta tem se mostrado ineficiente. Não consegue eliminar a pergunta. Não consegue sequer modificá-la...Eu que a partir da escrita estou empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina, declaro-me ofendida com a pergunta.⁵³

Para a autora, o fato de a mesma pergunta ser repetida tantas vezes revela que ela não é feita para obter resposta, ou melhor, que a pergunta já traz em si a negação do que está perguntando, pois sua reincidência implica numa dúvida, numa não aceitação de qualquer argumento. Recorre então a relatos científicos falando sobre as diferenças biológicas entre homens e mulheres: as mulheres falam mais cedo, têm maior facilidade para aprender a escrever, etc. Portanto, a pergunta deveria mudar, mas se isso não acontece é porque não é uma pessoa que faz a pergunta, mas a própria sociedade, que não quer saber se existe uma literatura feminina, mas sim “colocar em dúvida a sua existência”.

Segundo Marina Colasanti, a literatura das mulheres parece situar-se num espaço intermediário entre o cânone e uma escrita “menor”.

Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente colocado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino...Recentemente, um professor de literatura me perguntava, em boa fé, se diante de vários textos, masculinos e femininos, ele poderia saber, só pelo texto, quais eram os das mulheres. A idéia de que pudesse chegar a isso por eliminação, identificando os textos masculinos, mais próximos da sua sensibilidade, sequer lhe ocorreu. E não lhe ocorreu porque, embora as mulheres

⁵³ COLASANTI, M. , 1995, ps.34,35

estejam escrevendo firmemente desde o século passado, a literatura continua sendo considerada um fenômeno masculino no qual, se alguma distinção tiver que ser feita, não será nunca devido à força intrínseca de ambos os gêneros e a seu reconhecimento, mas graças a um esforço de diferenciação puramente estilístico das mulheres.⁵⁴

A escritora frisa ainda que existe uma luta pelo poder, o poder literário (as mulheres são o público que mais lê e mais compra livros escritos por mulheres e esse avanço feminino no universo literário levaria os homens a recuar) e o poder da palavra, que sempre foi negado às mulheres. E mais, ao reconhecer a literatura feminina, a sociedade seria forçada a reconhecer e legitimar a transgressão embutida nessa manifestação de individualidade. E acaba falando de uma “essência de mulher”.

E o que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, vívido, é que eu a procuro dentro de mim, através da minha própria, mais profunda essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher.⁵⁵

Essa procura talvez tenha começado há muito tempo, quando a escritora começou a escrever seus diários, “movida por sofrimentos e por um intenso sentimento de solidão”. Ela diz que quando estava alegre não escrevia, fugindo de “um encontro, recorrendo a ele só quando a pressão, de dentro para fora, me empurrava”.

Escrever exige, mesmo de forma não deliberada, uma avaliação dos fatos e dos sentimentos. E quando os fatos e sentimentos são importantes, ocupando nossa escrita seguidas vezes, é forçoso aprofundar-se neles, penetrá-los com outro olhar...E depois que assumi uma relação profissional em relação à escrita, minha relação com o diário ameaçou dar uma entortada, exigindo-me pensares e um posicionamento firme⁵⁶

Ao finalizar o ensaio, Marina Colasanti diz que não cedeu a vários apelos para que publicasse esses diários; neles estavam contidas parte da sua vida, dúvidas existenciais, além de relatos de seus relacionamentos e debates com outros escritores. Preferiu resguardá-los de uma versão pública, que implicaria modificá-los, preocupando-se com estilo, técnica, etc. Optou por mantê-los secretos e intactos, depositários da sua

⁵⁴ COLASANTI, M., 1995, p.37

⁵⁵ Ibid., p.40

⁵⁶ Ibid.,1980, p.62

“sinceridade”. Para a escritora, portanto, existe uma oposição entre a escrita intimista e a escrita pública, e o privado é o lugar do indevassável, o que demonstra uma atitude conservadora, já que a leitura que a crítica feminina vem fazendo da obra literária de mulheres busca exatamente reavaliar a relação público/privado. É exatamente o deslocamento do que sempre foi tido como privado para o espaço público que permite esse movimento transgressor e libertário.

Os diários foram a primeira forma de manifestação da escrita feminina, quando as mulheres ainda não tinham voz e escreviam escondido. Sylvia Paixão afirma que em meio aos segredos, cochichos e murmúrios, começam a se desenvolver as primeiras manifestações literárias femininas, os diários:

O diário é um solilóquio, uma narrativa feita em primeira pessoa, dirigida a um receptor ausente. Escrevendo para si mesma, trancada no quarto, a mulher podia mostrar seus sentimentos pessoais, refletindo e assimilando criticamente uma realidade por vezes incompreensível porque proibida de ser falada publicamente. Talvez seja esse o motivo porque encontramos na literatura feminina sempre uma atmosfera de interiorização, intimista mesmo: uma forma de escrever voltada para dentro.⁵⁷

Confrontando-se os dois enunciados, temos um paradoxo: se por um lado a escritora quer preservar sua intimidade, a escrita “sincera” dos diários, por outro, faz uma veemente defesa da *escrita feminina*, que tem como uma das suas características a exposição dessa interiorização. E o próprio ato de escrever, ao utilizar uma linguagem socializada, já é uma representação do “eu”, de uma identidade forjada. Sylvia Molloy indaga “o que os textos das mulheres pretendem quando dizem “eu”:

The question is in fact twofold: What do Women's texts do when they say I? And, as a necessary sequel: What representation of woman do these texts posit and what cultural forms govern that representation?⁵⁸

De acordo com essa perspectiva, não existe, portanto, uma “essência” feminina, mas construções culturais e literárias.

Revirando os “sótãos e porões” da existência humana, ou o que se esconde nos subterrâneos da mente, trazendo desejos e medos à superfície para dali extrair a pulsão que animará seus personagens, Lya Luft olha o mundo de uma maneira inquietante. Em

⁵⁷ PAIXÃO, S. , 1991, p.25

⁵⁸ MOLLOY, S. , 1991, p. 107

O Rio do Meio (1996), um livro em que fala da condição feminina e do ato de escrever, mas que não se quer autobiográfico, “Nem sempre quando eu falar em primeira pessoa estarei relatando coisas minhas; não estarei sendo objetiva todas as vezes em que usar da terceira pessoa.”, a palavra que mais se repete é “jogo”.⁵⁹ E é dessa maneira lúdica que a autora aborda várias questões relativas à sua escrita. Todas as citações da autora são tiradas desse livro.

Uma das perguntas mais frequentes feitas à escritora é : por quê fala tanto de mulheres?

Mas falo mais de mulheres que de homens. Talvez por ser mais fácil para mim; o escritor é e não é seus personagens, reveste-se deles, encarna-os. Sabe tudo a seu respeito: o que sentem, pensam, temem ou desejam...Meus livros são meu jeito de vasculhar corredores e armários da nossa casa interior, com o olho que nos vigia a mostrar que a vida é solene.⁶⁰

E é assim que uma pacata dona de casa pode transformar-se na mulher insatisfeita com seu destino, com um universo diabólico pronto para ser exteriorizado.

Há um duelo permanente entre duas personalidades que habitam, talvez, todo mundo: uma, a convencional, que faz tudo ‘direito’; outra, a estranha, agachada no porão da alma ou num sótão penumbroso; que é louca, assustadora, quer rasgar as tábuas da lei, transgredir, voar com as bruxas, romper com o cotidiano. E interfere naquela “boazinha”, que todos pensam conhecer tão bem.⁶¹

Para Lya Luft, as relações de gênero continuam delimitadas pelo poder.

Em reuniões importantes, muitas vezes olho em torno e sou forçada a reconhecer: o mundo, esse mundo exteriorizado, o dos negócios, das decisões coletivas, das enormes somas de dinheiro e poder, ainda é um mundo de homens. Quanto tempo levará, quanta emoção custará, e valerá todo o empenho dividir esse universo igualmente em dois?⁶²

Mas a mulher, para escapar à sua destinação, não deve tornar-se uma “caricatura de homem”:

⁵⁹ LUFT, L. , 1996, p.16

⁶⁰ Ibid., ps. 45, 46

⁶¹ Ibid., p.51

⁶² Ibid., p.55

É preciso uma boa escuta para ouvir, coragem para liberar, e bom senso para não inventar com esse potencial uma nova farsa, a da caricatura de homem que às vezes se julga ser uma “mulher moderna”.⁶³

Sobre sua posição em relação ao feminismo, ela argumenta que não é possível escapar aos condicionamentos sociais, e por isso, mesmo sem desfraldar bandeiras, o artista é engajado, existe um missionarismo do artista:

Por mais alienado que possa parecer a certos movimentos, o artista é sempre um combatente. Fala, escreve, canta, dança, pinta os sonhos de muitos, quando parece retratar apenas os seus próprios...Se escrevo sobre a vida com seus encontros e desencontros, também falo de homens e mulheres... Vivemos mergulhados no mistério, mas também condicionados pela sociedade – essa abstração assustadora por ser imponderável e impessoal, sempre previsível. Reivindicar é necessário. Mas a postura individual, sobretudo das mulheres, nem vítimas ressentidas nem agressoras amarguradas, vai gerar a verdadeira mudança.⁶⁴

Quanto a uma escrita específica das mulheres, a escritora diz que é preciso “explorar os caminhos de uma livre manifestação” para libertar a linguagem da masculinização. E coloca uma questão instigante: se não se pergunta se nas artes plásticas ou na música há diferença de gêneros, é porque é exatamente na escrita feminina que se identifica a marca transgressora.

Porque língua é liberdade, uma linguagem de mulheres – seja lá pelo que for que ela se diferencie – marca a transgressão do limite entre sua zona de recolhimento e o grande mundo dos homens que fizeram quase sozinhos toda a poesia e ficção até poucas décadas passadas... A maior parte das mulheres marcantes na ficção foi inventada e escrita por homens.; agora nós tentamos descobrir e expor o nosso perfil. Aos poucos, o mundo transfigurado e transportado pela arte talvez comece a revelar-se mais completo.⁶⁵

Numa de suas crônicas jornalísticas, publicadas pelo Jornal do Brasil, entre 1967 a 1973 e reunidas no livro *A Descoberta do Mundo*, Clarice Lispector, ao se referir ao início da sua atividade de escritora, ainda adolescente, diz que “quando tomei posse da

⁶³LUFT, L., 1996, p.79

⁶⁴Ibid., ps.100,101

⁶⁵ Ibid., ps.90,91

vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo”⁶⁶. Sempre buscando, na aparente leveza dos textos jornalísticos, um diálogo com o leitor, feito quase sempre na primeira pessoa, Clarice faz dessa atividade uma nova maneira de se perguntar sobre a realidade e sobre a relação escritor-leitor.

...a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo...Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do eu o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo.⁶⁷

Pela característica intimista de suas crônicas, elas podem ser lidas como depoimentos. Em várias delas, a autora insiste no questionamento sobre o ato de escrever, que também aparece em seus livros, especialmente na prosa-poema *Água Viva*. Em *A Hora da Estrela*, num jogo sutil, ela quer se fazer passar por um escritor homem, talvez para falar sem piedade de sua personagem. Para Clarice, escrever é uma experiência solitária e sofrida, mas há sempre uma fina ironia entrelaçando seus textos. Escrever é um destino, uma vocação.

Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade... E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha...Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.⁶⁸

O “destino” de escritora confronta-se com outro, supostamente “natural”, do casamento e maternidade. Clarice foi as três coisas, mãe, esposa e escritora Mas, coerente com sua feminilidade, que se inscreve nos seus textos, uma vez respondeu a uma pergunta sobre o que era mais importante: ser mãe ou escritora, afirmando que o mais importante era ser mãe.

⁶⁶ LISPECTOR, C, 1999, p.286

⁶⁷ Ibid., p. 421

⁶⁸ Ibid., p.286

Aliás uma pergunta que me fez: o que mais me importava – se a maternidade ou a literatura. O modo imediato de saber a resposta foi eu me perguntar: se tivesse que escolher uma delas, que escolheria? A resposta era simples: eu desistiria da literatura. Nem tem dúvida que como mãe sou mais importante que como escritora.⁶⁹

Talvez a escritora estivesse ela mesma se questionando sobre isso. A resposta soava, dentro da atmosfera relatada da entrevista, antes como uma dúvida que como uma certeza. A repórter, nessa crônica, é transformada em uma personagem. E ao mesmo tempo, o texto de Clarice é mais uma oportunidade para ela refletir criticamente sobre o exercício de escrever para jornal.

Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constroem, custo a responder, e, ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente as minhas palavras...O engraçado é que a moça veio tão preparada para a entrevista que sabia mais sobre mim que eu própria...Mas não sei porque, depois que li a entrevista, saí tão vulgar. Não me parece que eu seja vulgar. E nem tenho olhos azuis.⁷⁰

Noutro trecho da entrevista, ela nega que exista diferença entre gêneros, ao escrever:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro.⁷¹

Com certeza, essa afirmação é uma forma da escritora escapar da discriminação que envolve a literatura feminina, quando identificada com algo menor, inferior à literatura masculina. Isso fica expresso em outra crônica em que Clarice fala sobre um convite para que ela escrevesse para o público feminino.

Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que feminino é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias humildes mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte e de certo modo segregada.⁷²

⁶⁹ LISPECTOR, C., 1991, p.60

⁷⁰ Ibid., p.64

⁷¹ Ibid., p.59

⁷² Id., 1999, p.108

Escrever é “a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima”.⁷³ Mas, também pode ser perigoso:

Pode vir o aviso de uma destruição, de uma auto-destruição por meio das palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador.⁷⁴

E essa escrita em parte intimista como é a crônica, acaba por remeter a um outro tipo de escrita, os diários, como na bela crônica-conto, *A Inspiração*, que desde a primeira frase narra o conflito entre a sensualidade feminina e a contenção imposta pelas convenções sociais: “O busto grande, quadris largos, olhos castos, castanhos e sonhadores”. Essa personagem, “escondida de si mesma, teve uma inspiração e anotou no caderno de despesas algumas frases sobre a beleza do Pão de Açúcar”. Mais tarde, procurou o caderno e não o encontrou mais. Já nem se lembrava do que escrevera, só sabia que havia escrito “alguma coisa sobre alguma coisa”.

Mas sua vida ordenada era exposta, tinha poucos esconderijos, era limpa. O único esconderijo era a sua alma que uma vez se manifestara no caderno de despesas. Mas que felicidade ter móveis, caixas onde encontrar por acaso.

Uma vez ou outra procurava de novo. De vez em quando se lembrava do caderno de despesas num sobressalto de esperança. Até que, depois de alguns anos, um dia ela disse, modesta:

-Quando eu era mais moça, eu escrevia.⁷⁵

Se em Clarice Lispector o escrever é a grande questão da sua narrativa, em Lygia Fagundes Telles problematiza-se a tecedura da trama. As personagens têm uma linguagem característica e é a partir dessa linguagem que a trama se desenvolve. É dessa forma que o leitor é convidado a **sentir com** (o grifo é meu) as personagens. E a impressão que fica é que a autora também, ou primeiramente, foi capaz de **sentir com**

⁷³ LISPECTOR, C. 1999, p. 278

⁷⁴ Ibid., p. 183

⁷⁵ Ibid., ps. 286, 287

suas personagens. Enquanto as personagens dos romances separam-se do real por uma linha tênue, as dos contos já nascem marcadas pela efemeridade. Diz Lygia:

Os personagens de um romance exigem muito. A certa altura, eu chego a confundí-los com seres da vida real. Nesse ponto, eu e as personagens já formamos uma só matéria. Isso continua a ser um mistério para mim. Quando terminei *As Meninas*, comecei a chorar – é que tinha acabado ali uma convivência encantadora, que me fazia feliz. Ao terminar o livro, me senti solitária. As personagens dos contos têm que viver aquele instante com toda força e vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo...Eu preciso ser rápida, infalível. O conto é portanto uma forma arrebatadora de sedução.⁷⁶

O relacionamento criador-criatura aparece na superfície, enquanto estruturação semântica.

Comecei a escrever estes fragmentos: fiquei sendo a narradora que me focaliza e me analisa, mas sempre através de uma intermediária que seria o terceiro lado deste triângulo. Fica simples: somos três. Perfeito o convívio entre nós porque a intermediária é discreta, tipo leva-e-trás, mas sem interpretações.⁷⁷

Na escrita híbrida de Lygia, que oscila entre memória e literatura, o “lugar entre”, como quer Silviano Santiago, sua linguagem ocupa o lugar intermediário:

Escrevo primeiro tudo na cabeça. Não sou de ficar tomando notas. Eu escrevo na cabeça e deixo a coisa lá, amadurecendo. Quando vou para o papel já tenho o trabalho pronto. Não tenho facilidade com a crônica. Logo começo a por elementos de ficção, de repente vira um conto. Nunca tive um diário. Já escrevi um livro, *A disciplina do amor*, que parece um diário, mas é tudo invenção. Eu sempre fui um pouco rebelde para manter um diário. Acho eu se eu tivesse um, iria inventar tudo. Tenho lido ultimamente a respeito disso e dentro da minha natureza mais profunda estou convencida de que memória é invenção.⁷⁸

Escrever é uma vocação, um chamado, e também um jogo:

Acredito em vocação e que vem a ser simplesmente a liberdade de cumprir essa vontade que vem das profundezas, lá das cavernas. Em latim vocare, o chamado. Atender a chamado, assumir o ofício que se aceita com alegria porque é o ofício do prazer. O ofício da paixão... na vocação não precisa estar incluído o sucesso, são

⁷⁶ TELLES, L.F., Entrevista concedida a Cadernos de Literatura Brasileira, IMS, 2000, p.29

⁷⁷ Ibid., ps. 108,109

⁷⁸ Ibid., p.30

tantas as verdadeiras vocações cumpridas na maior obscuridade. No silêncio...O importante seria apenas seguir impulso porque o risco do jogo já está presente na própria partida.⁷⁹

Falar sobre o ofício pode significar “entrar numa zona vaga”:

Por que escrevo? Ah, que difícil responder a essa pergunta...sei que já estou entrando assim numa zona imprecisa. Vaga. O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe? Um mundo perdido...E se nessas personagens que procura desembrulhar ele não estiver tentando, na realidade, desembrulhar a si mesmo? ...eu jogo com as palavras, aposto nas palavras, um jogo perigoso? Não sei, sei que é fascinante.⁸⁰

Sobre a condição da mulher escritora, Lygia afirma:

Sou escritora e sou mulher – ofício e condição humana duplamente difíceis de contornar, principalmente quando me lembro como o país (a mentalidade) interferiu negativamente no meu processo de crescimento com profissional. Eu era reprimida mas disfarçava bem a minha timidez em meio a imensa carga de convenções cristalizadas na época. ..Penso hoje que a minha libertação foi facilitada durante as extraordinárias alterações pelas quais passou o Brasil desde a minha adolescência até os dias atuais.⁸¹

Em *Mulher, Mulheres*, Lygia tece considerações sobre a questão do feminino. Ela usa a expressão “mulher-goiabada”, com que definiu a sua própria mãe, inteligente, mas presa aos afazeres domésticos, presa à goiaba, à goiabada (e ao bicho da goiaba). E lembra como as mulheres passaram a assumir atividades públicas:

Apesar da desonfiaça. Apesar do preconceito, indisfarçável preconceito mais visível nos países do Terceiro Mundo embora também no mundo rico continuasse ecoando – e com que ênfase! – a famosa pergunta de Freud com aquela irônica perplexidade, Mas afinal, o que querem as mulheres?!...Da minha parte eu quero apenas entrar para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, respondi ao meu pai. Lembrei ainda que poderia trabalhar para pagar esses estudos. Quanto aos tais contos que já começava a esboçar, desses me ocuparia nas horas vagas.⁸²

⁷⁹ TELLES, L.F., 2002, p.85

⁸⁰ Ibid., ps. 153,154

⁸¹ Ibid., p. 156

⁸² Id., 2000, p.55

Ao fazer da própria vida uma obra de arte, no sentido de que sempre houve uma coerência entre o escrever e o viver, Lygia Fagundes Telles reverteu a condição de mulher-goiabada, criou um universo tanto linguístico quanto existencial próprio e rico, como fica manifesto em suas entrevistas e na idéia que ela tem sobre o estar - no - mundo. Uma vida onde se misturam, ao ato de escrever, sentimentos raros como solidariedade, amor aos animais, compaixão.

Fazer dois cursos superiores, era uma forma de me garantir. Se não conseguisse me estabelecer numa profissão, teria outra. Foi um cálculo de futuro! Eu sabia que nunca poderia viver só de literatura. Então precisava de uma , se possível duas profissões que me rendessem o bastante para viver às minhas custas, sem depender de ninguém – inclusive de marido⁸³

⁸³ TELLES,L.,2000, p.40