

## 4. A DIFERENÇA COMO MARCA DA ESCRITA E DA CULTURA FEMININAS

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é a voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.  
Manoel de Barros

Se, para uma parte da crítica literária a escrita feminina está relacionada à questão de gênero, para outra, muito mais do que uma questão de gênero, esta escrita está se buscando e se fazendo no desamparo de uma diferença que aspira à indiferenciação. Como vimos no primeiro capítulo, segundo algumas correntes trata-se de uma escrita que pode ser de autoria tanto de mulheres quanto de homens. É uma linguagem limítrofe, que pretende dizer o indizível, e é também um contradiscurso que se opõe à lógica falocêntrica.

Se as noções de “cultura feminina”, como quer Showalter, ou de escrita feminina convergem para uma busca da identidade feminina, por outro lado é importante ressaltar que essa reavaliação do “outro” não esbarre na lógica patriarcal. Se a mulher é “o outro”, isso pode reforçar a idéia da identidade hegemônica do mesmo.

Mas, tanto a linha temática e cultural defendida por Elaine Showalter quanto a abordagem psicanalítica de Hélène Cixous, referindo-se ao caráter libidinal da escrita feminina; ou Luce Irigaray, que descobriu nessa escrita uma “vacância”, um vazio e Julia Kristeva, que fala de uma psicolinguagem e do feminino como contestação social, todas as críticas apontam para o lugar da alteridade e da diferença como sendo o lugar da escrita feminina.

Os estudos da linguagem feminina desenvolveram-se a partir da metafísica de Derrida, expressos em *Gramatologia*, onde ele se refere criticamente ao falocentrismo, o primado do falo para conferir identidade ao sujeito e ao logocentrismo, o primado da lógica. Ele rechaça o pensamento binário, remetendo-se à mitologia grega para dali retirar a ambiguidade da palavra “pharmakon”, que significa ao mesmo tempo remédio e veneno, colocando-se assim o conceito de “indecidibilidade”. Essa ambiguidade está inscrita na diferença, ou “différance”, como quer Derrida, desconstruindo a lógica binária. Em *A Escritura e a Diferença*, através do conceito de “écriture” mostrou que a materialidade da escrita não é a mesma da fala. Ao criar a noção de escritura, ele revela que ela tem regras próprias. A escritura contém a tensão do indecível.

Em *O Grau Zero da Escrita* (2000), Roland Barthes expõe o impasse a que a literatura chegou, a que chamou de “grau falado da escrita”. Nessa linguagem limítrofe, é a própria escrita, ao articular uma ordem léxica e sintática, que contém toda a significação de uma obra. E essa especificidade da escrita literária é uma marca dos textos femininos.

A morte do sujeito cartesiano, precipitada pela descoberta do inconsciente, por Freud, permite que sejam forjadas novas identidades. Já Foucault, ao refletir sobre a relação entre saber e poder, como na *História da Sexualidade* e na *História da Loucura*, mostra como pressupostos e preconceitos delimitam o pensamento. Na introdução de *As Palavras e as Coisas*, ele expõe a crise da representação, a partir de um conto de Borges. Por outro lado, estudos antropológicos, como os de Lévi-Strauss e Margaret Mead, corrompem as noções de etnocentrismo e evolucionismo.

Em *Feminismo em Tempos Pós-Modernos*, Heloísa Buarque de Holanda ressalta a importância que o feminismo atingiu nos países do chamado Terceiro Mundo, tanto para a releitura de textos literários quanto para denunciar a exclusão de grupos sociais, o racismo, o colonialismo e as diferenças de classes:

O recente impulso dos estudos sobre os processos de construção da subjetividade feminina nos países “periféricos”, entre os quais está o exame

dos discursos nacionalistas no Brasil e na América Latina, pode ser visto como uma abertura possível para a revitalização das teorias críticas feministas contemporâneas. Pode-se mesmo dizer que o investimento, extremamente oportuno, destes estudos na multiplicidade e na heterogeneidade das demandas femininas, bem com nas próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas, é o grande responsável pela inclusão dos temas racismo, anti-semitismo, imperialismo, colonialismo e a ênfase nas diferenças de classe no debate feminista mais recente.<sup>1</sup>

Já Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998), ao abordar a relação entre realidade e ficção, demonstra como o pós-feminismo traz para a literatura um deslocamento onde se insere uma nova ética. Ele fala da arte como reveladora daquilo que foi calado em determinados momentos históricos. E cita o romance *Amada*, de Toni Morrison, que narra um caso de infanticídio, em que uma escrava mata a própria filha para livrá-la da escravidão. O romance situa-se no século XIX, quando o infanticídio era uma das formas de resistência dos escravos, assim como a mutilação e o suicídio. Esses atos eram vistos como rebeliões contra a propriedade do senhor, e existiam tanto no imaginário quanto na realidade das sociedades escravagistas. A identidade da escrava é resgatada quando ela sente no próprio corpo a volta da filha morta. É a libertação através da morte: morta, a criança retorna para devolver a identidade à sua mãe e o amor, ódio e liberdade para a comunidade.

Portanto, tanto as críticas feministas quanto os filósofos pós-modernos apontam para o descentramento do sujeito, que é o lugar onde se insere a escrita feminina. Uma escrita que não é reflexo do social, mas parte dele, no sentido em que a literatura dialoga com o real e a partir de sua potência reveladora remete a uma atitude crítica diante desse real. E é dentro dessa perspectiva que situamos os textos de Hilda Hilst, Lya Luft, Clarice Lispector e Adélia Prado, assim como os de Lygia, objeto do segundo capítulo.

#### 4.1. Hilda Hilst – o balbucio e a ironia

---

<sup>1</sup> HOLANDA, H.B., 1994, p.16

Uma escritora que desafia interpretações, dona de um estilo perturbador, em Hilda Hilst também encontram-se marcas da escrita feminina. Como em *Fluxo*, o texto que dedicou à sua amiga de décadas, Lygia Fagundes Telles, que conheceu quando ambas cursavam a Faculdade de Direito, em São Paulo. Publicada originalmente em 1970, a narrativa faz parte de *Fluxo-Floema*, o primeiro livro em prosa da autora.

O texto é de difícil classificação, já que não há uma narrativa mas um fluir de pensamentos, de palavras, de sensações. O fluxo de Hilda não é o fluxo de consciência conhecido, mas fragmentos que proliferam. Como o define Alcir Pécora, nele as personagens “apossam-se sucessivamente do discurso”, para “ocupar precariamente o lugar da narração”.

Parece-me que a multidão que habita o presente da enunciação em todos os textos de *Fluxo-Floema* existe como uma espécie de ensaio de cerimônia litúrgica, ritualística, quase tão estranha à narrativa ficcional quanto à informação factual.(...) Fala-se então o que não se entende (muito menos os leitores impacientes): um “balbucio” que em sua versão mais direta refere o sentimento da procura de Deus. Mas trata-se aqui de um Deus que se manifesta numa página que diz verdades que são “breus”.<sup>2</sup>

As características da escrita de Hilda carregam as marcas da escrita feminina: é uma fala além (ou aquém) da lógica falocêntrica, há uma sensualidade, a palavra expressa sua potência no significante, o tempo é outro, articula-se o grotesco ao sublime. A busca de Deus, do “incognoscível”, passa pela palavra, mas passa também por uma liturgia que lembra a volta ao estado uterino. Em *Fluxo*, o personagem-narrador Ruisca quer se amalgamar com Deus, num ritual onde o corpo se dissolve em água:

Seria bom se eu pudesse participar agora de uma cerimônia litúrgica muito solene, levantar a hóstia, não, não, levantar a hóstia seria contemplar o incognoscível? Seria? Bem, isso é pouco, o bom é adentrar-se no incognoscível, confundir-se com ele, mas de qualquer jeito eu vou fazer uma cerimônia litúrgica a meu modo (...) é mais bonito ser tudo isso, ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos (...) <sup>3</sup>

<sup>2</sup> PÉCORA, A., 2001, ps.11,12

<sup>3</sup> HILST, H., 2001, p.27

A palavra se “encosta” ao objeto, ou seja, o signo não é símbolo mas a própria coisa, como neste trecho:

Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para... para, bem, para. (...) A palavra, anão, vê bem, se eu digo amor, o que é que sentes? Uma coisa no peito, um quente. E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é amor o que sentes? Ora, Ruiska, não, vão dizer, espera um pouco, diz para mim essa coisa que no fundo me obrigaste a dizer. Anão, sinto no peito uma coisa no peito, um quente. Então te digo, Ruiska, estás mal, talvez adoentado, e olha que deu certo porque...não é doença o amor? Não, é coisa grande que nasce contigo e depois vai morrendo. Por quê? Coexistes, vives ao lado dos, das.<sup>4</sup>

Ser e dizer confundem-se, ou seja ser a coisa é o mesmo que dizer essa coisa. Nota-se aí a influência de Wittgenstein, o mesmo filósofo cuja importância Lygia destacou. Ele afirma que a filosofia está presa à gramática. Hilda estendeu esse aprisionamento ao ato de escrever. A palavra não é mais um símbolo, mas confunde-se com a realidade. E é com humor que ela escreve sobre a metalinguagem:

Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise.<sup>5</sup>

A narrativa decorre do jogo de significantes, como o filho de Ruiska que morreu enquanto o personagem envolvia-se num embate com as palavras. Um ser vazio, que não deveria existir, “sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos”, Rukah é construído e destruído a partir da implosão da linguagem:

---

<sup>4</sup> HILST, H., 2001, p.69

<sup>5</sup> Ibid., p.25

Ela diz: Ruiska, o nosso filho morreu. Morreu? Tão depressa? Ela diz: você usou a mesóclise, não foi? Sim. Ela diz: bati na porta feito louca, disquei para o telefone interno. (...) Como ele era? Assim: quando eu não fechava a minha porta de aço, ele entrava e comia os meus papéis.(...) Mas de início, ele picava miudinho os meus papéis, depois fazia uma bolinha, passava cola e açúcar. Depois engolia. (...) As últimas bolinhas faziam parte de um trabalho de cem anos. Eu havia estudado o homem.<sup>6</sup>

A ironia, que em Lygia é usada para contestar a ideologia dominante, em Hilda serve para desconstruir a própria linguagem. Corpo e palavra confundem-se; para não morrer, Rukah deveria ingerir palavras “de fácil digestão: ...ele morreu de encefalite, acho que sim, como convém a uma criancinha que faz bolinhas com os papéis do seu pobre pai.” Depois de morto, o filho se transfigura num anão. E é para esse personagem que Ruiska conta que ele, a mulher e o filho são um só. O fora e o dentro mesclam-se, e já não há necessidade de definir o anão, a instância secreta, subterrânea, que habita em todos, o inconsciente. É quando um outro tempo se instaura:

O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntam aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada, entende, anão? (...) Preferiria calar, mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo, vão ver que é fácilimo ter uma clarabóia e um poço, que as coisas de dentro e as coisas de fora ficam transitáveis.<sup>7</sup>

A angústia de escrever que domina o texto clariceano também habita a linguagem de Hilda, como na reflexão sobre o papel do escritor no trecho que narra o confronto entre jovens ativistas políticos e o escritor Ruiska. Note-se que essa obra foi escrita quando o país estava obscurecido por uma ditadura militar violenta (apesar de incipiente se comparada com a voracidade do neoliberalismo atual). É uma passagem memorável, de grande teatralidade:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, debes te preparar para esse fim-comoço, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha

<sup>6</sup> HILST,H., p.30

<sup>7</sup>Ibid.,p.38

voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também e só, entende? (...) Um escrito, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, que nós estamos aqui, mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século...<sup>8</sup>

Mas é a partir do próprio corpo que vai surgir o discurso primal, que vai revelar um novo ser e que também inaugura uma nova linguagem:

Tira uma lasca da minha perna, tira um pouco da pele. Por quê? Pronto, tiro eu. Deixa a pele aí perto do rio, aí entre as pedras, deixa que a água chegue perto, melhor viver na água, sabes, esse pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu. Dessa lasca de pele que tiraste há de se fazer um Ruiska outro inteirinho, tanto assim queres viver? Um construto de águas, um outro feito de mim mas todo nu, despojado de tudo, nu de corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio...<sup>9</sup>

E quando a personagem se reconhece, se desnuda, ela pode encontrar Deus. Ele está nos astros que adquirem inesperadamente um movimento inusitado, no rio e também no corpo, no abjeto e na palavra:

Ruiska, o que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? No teu caminhar de louco? No silêncio da tua vaidade? Sim, no teu caminhar de louco, em ti todo fragmentado, abjeto. Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares (...) Ele se fará enorme porque e somente agora que te mostras (...) Ele está aí mesmo no teu sangue, na tua natureza de porco, nesse chão escuro por onde correm os teus humores...<sup>10</sup>

Hilda acabou se tornando conhecida não apenas como a grande poeta que é, mas ainda pela trilogia erótica *O Caderno de Lory Lamby*, *Contos de Escárnio*, ambos de 1990 e *Cartas de Um Sedutor* (1991) para tentar atingir o grande público.<sup>11</sup> No entanto, o erotismo também é uma marca transgressora da sua escrita, já que a literatura erótica sempre foi primazia da escrita masculina.

<sup>8</sup> HILST, H., 2001, p.66

<sup>9</sup> Ibid., p.68

<sup>10</sup> Ibid., p.71

<sup>11</sup> Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, em 1999, Hilda declarou: “Eu queria fazer uma coisa que de repente eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilima na literatura pornográfica.”(p.30)

Em *Fluxo*, o narrador-personagem, um escritor às voltas com seu fracasso literário, buscando agradar o editor, ouve a história grotesca e pornográfica contada pelo anão:

Velho Ruika...encontrei a serpente...era de prata esverdeada...e boa essa goiaba. E...enrabou-me. Hein? Pois foi. Fiquei preso no covil e o rabo de prata entrava na minha víscera, estufava, olha, cheguei a dar dez gritos de prazer, dormi, acordei, e o rabo não saía nem por nada.<sup>12</sup>

Como Lygia, Hilda também fala da trágica condição humana, resumida na parábola que dá início ao texto, do menino destinado a colher crisântemos, destes que sempre estão à espera de serem colhidos e do bicho medonho, que existe para devorar meninos que vão colher crisântemos:

Calma, calma, também tudo não é escuridão e morte. Calma. Não é assim? (...) Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De se devorado. Oi ai. Não há salvação.<sup>13</sup>

Mesmo que não haja salvação, ela acrescenta: “Calma, vai chupando o teu pirulito “ E é com a metáfora do peixe que está sendo frito assim como quem o come que Hilda conclui a narrativa: “come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes”.

#### 4.2. Clarice Lispector: a escrita com o corpo

Ao fazerem uma leitura psicanalítica das obras de Clarice Lispector, Hilda Hilst, Ana Cristina César, Lya Luft, entre outras, as críticas feministas Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco identificaram as marcas da escrita feminina e as diferenças (e aproximações) entre as escritas masculina e

<sup>12</sup> HILST, H., 2001, p.60

<sup>13</sup> Ibid., ps.19,20



feminina. Diferenciando-a daquela por um discurso não-lógico, que remete ao inconsciente e à relação primeira com a mãe (no sentido de que antes do discurso verbal existe um outro, que se realiza através de balbucios, toques, cheiros, sensações), elas vislumbraram as características de uma escrita diferenciada, feminina. Assim, a escrita feminina não é apenas uma “representação”, mas uma “presentação”, no sentido que não pretende retratar uma realidade, mas criar uma outra instância de realidade.

No entanto, nem sempre a escrita feminina é o oposto da masculina, às vezes elas se tocam, mesmo não sendo semelhantes. Ou seja, há uma diferença que só é parcialmente visível quando olhada a partir do modelo.

Podemos pensar que a escrita feminina, embora diferente da masculina, do paradigma, às vezes tangencia o paradigma, às vezes se confunde com ele, e às vezes – o que é mais frequente – se ofusca, não se permite ver claramente sob as luzes do paradigma.<sup>14</sup>

Como vemos, a própria crítica afirma que trata-se de um assunto inquietante, às vezes nebuloso. Mas é a partir dessas nebulosas que podemos delinear uma nova escrita, que está se fazendo à medida que o próprio ser mulher se constrói. Ruth Silviano fala de “uma linguagem feminina que não se codifica nos moldes da masculina”:

Anterior à Lei do Pai, a linguagem feminina configuraria um universo pré-discursivo, em que a voz, o corpo e o toque da mãe funcionam como significante, imprimindo um significado em contato com o corpo da criança. Nesse sentido, a escrita feminina consistiria de fato num projeto impossível, enquanto registro verbal de processo averbal.<sup>15</sup>

A autora se refere ainda a um tempo cíclico na escrita feminina:

A quase ausência de pontuação, a proliferação de significantes e a redundância das imagens sugerem essa condução simultaneamente lenta e precipitada do tempo, dando origem a uma narrativa que, sob uma ótica masculina, é comumente interpretada como prolixa.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> BRANCO.L.C., 1991, p.218

<sup>15</sup> BRANDÃO.R.S., 1991,p.114

<sup>16</sup>Ibid., p.112

Em *Água Viva*, Clarice escreve com o corpo, desarticulando o significante e convidando a leitora a ler dessa mesma forma:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor–a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.<sup>17</sup>

*Água Viva* explicita o “tempo feminino” a que se refere Silviano Brandão:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os vagalumes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.<sup>18</sup>

Lucia Castello Branco fala da “vacuidade da linguagem”.

A escrita feminina é uma escrita limítrofe, que “pretende o absurdo de dizer o indizível”: Este o paradoxo maior do texto feminino: falar em excesso, na pura tagarelice, na máxima capacidade da minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo.<sup>19</sup>

E esse indizível que em Adélia é o êxtase místico, em Hilda é o inatingível incognoscível, a angústia de escrever, em Lygia é o “contar mentiroso” que a faz desviar do discurso logocêntrico, em Clarice é o júbilo, é ir além de si mesma, é a escrita fugidia.

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. (...) Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma

<sup>17</sup> LISPECTOR,C., 1978, p.10

<sup>18</sup> Ibid., p.16

<sup>19</sup> BRANCO,L.C., 1991, p.95

coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.<sup>20</sup>

Se Clarice pede ao leitor que a ouça da mesma forma como ela escreve, ”com o corpo inteiro”, Hélène Cixous, criadora da expressão *escrita com o corpo*, é uma de suas mais fervorosas leitoras. Para ela, Clarice escreve para as mulheres, “nestes tempos frágeis e esquecidos, em que estamos longe das coisas, tão longe umas das outras, tão longe de nós mesmas”.

...eu escutava meus ouvidos se abrindo, se dilatando, se esticando, a alma chamejante de confiança, de espera(...)Porque Clarice nos pressupõe: a potência Clarice, seu espaço animado, cheio de frescores, de calores, pressupõe as mulheres, nos pressupõe vivas, primitivas, completas, antes de qualquer tradução.<sup>21</sup>

Escrever para mulheres é também questionar o modelo patriarcal de família, como no conto *Amor*. O conto é o grande exemplo da família onde a mulher é submetida ao domínio do privado, enquanto o domínio público cabe ao homem. Ao entrar em contato com a própria natureza (o momento epifânico acontece na passagem pelo Jardim Botânico), ela vê um cego mascando chiclete. A metáfora é perfeita para se referir à mulher que repete mecânicamente os gestos e comportamentos convencionais. O jardim mítico é o lugar onde se instaura uma outra lógica:

A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias régias boiavam monstruosas. (..) O Jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno.<sup>22</sup>

Outro esplêndido exemplo do diálogo cultura-literatura é o conto *Uma Galinha*, metáfora do destino da mulher. Enquanto quieta, era deixada indiferentemente num canto da cozinha. Mas assim que voa, os homens da família correm para capturá-la, pois “por mais ínfima que fosse a presa o grito de

<sup>20</sup> LISPECTOR,C., 1978, ps.21,22

<sup>21</sup> CIXOUS,H.1999,ps.43,45

<sup>22</sup> LISPECTOR,C. , 1995, ps.36,37

conquista havia soado”.<sup>23</sup> A sacralização da gravidez é metaforizada na galinha que bota um ovo e torna-se “a rainha da casa”. No entanto, isso também acaba sendo esquecido e fiel à sua destinação, “era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos”, acaba sendo morta e comida.

Ao mesmo tempo em que contesta o discurso convencional, a escrita clariceana cria um contradiscurso, como em *A Língua do “P”*. Cidinha era uma professora que morava em Minas e encontrava-se num trem para o Rio. No trem, onde viajava sozinha, dois homens a olhavam insistentemente. Os homens falavam uma linguagem que não entendia, mas lhe pareceu familiar. Era a língua do “p”, onde as palavras são intercaladas com essa consoante para se tornarem incompreensíveis. Ela então usa os subterfúgios femininos para se salvar: “Cidinha fingiu não entender. Entender seria perigosos para ela. A linguagem era aquela que usava, quando criança, para se defender dos adultos”.<sup>24</sup>

Ao ouvir que pretendiam currá-la, resolveu fingir que era uma prostituta, pois sabia que eles não gostavam de vagabundas. Acabou sendo entregue à polícia pelo maquinista do trem. Presa e humilhada, não sabia contar à polícia o que acontecera, pois a língua do “p” não tinha explicação. Ao sair da prisão, leu num jornal que uma moça havia sido currada e assassinada no trem.

Cidinha salvou-se porque conhecia a língua do “p”, a linguagem masculina da violência, que não pode ser explicada. A outra moça que tomou o trem depois dela não conhecia essa linguagem e sucumbiu. Portanto aí está a metáfora da escritora que, para sobreviver, tem que usar a língua oficial e aniquiladora. Mas há um paradoxo: ao sair da prisão, Cidinha pensou que sentira vontade de ser currada, Portanto, o discurso feminino sofre esta ambiguidade: está impregnado pela linguagem dominante. Ao se fingir de prostituta, ela reproduziu a linguagem masculina. Ela adquiriu identidade através da língua dominante e portanto foi contaminada pelos estereótipos dessa linguagem, como o de classificar de “puta” a mulher que tem desejo sexual. A “revelação” se dá na

---

<sup>23</sup> LISPECTOR, C., 1998, p.44

<sup>24</sup> Ibid., p.68

língua do “p”: “Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa.”<sup>25</sup>

Pela sua plasticidade e beleza poética, o fragmento *As Águas do Mar*, é um dos mais tocantes momentos da literatura clariceana. E fala ainda da condição da escritora: na nossa cultura a mulher é identificada com o mistério, e Clarice incorpora a idéia de atribuir à mulher essa aura de ser misterioso (como quer o discurso masculino). No entanto, com sua capacidade de seduzir (outra atribuição supostamente feminina), a escritora ilumina quem for capaz de ouvir suas palavras e realiza o ideal de indiferenciação. Tão insondável quanto o mar é o ser humano, seja ele masculino ou feminino, como fica explícito nesta passagem:

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar.(...)Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto, prosseguir. É fatal não se conhecer e não se conhecer exige coragem.<sup>26</sup>

O simbolismo da água e do batismo, que aparece em Lygia, em Adélia, e em Hilda Hilst, também é tema da prosa-poema clariceana:

Avançando, ela abre o mar pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. (...) Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe em goles grandes bons.<sup>27</sup>

Ao se banhar e beber a água do mar, a personagem realiza um ritual sensual de aproximação e diluição no mistério. Os sentidos são a ligação entre o ser humano e o mistério secular. Mas para atingir esse momento mágico é preciso coragem, é preciso saber naufragar para depois emergir, como os passageiros da barca do conto de Lygia, *Natal na Barca*, que atravessam a noite escura para ver surgir a aurora. É esse o batismo de Clarice, a água do mar lhe dá a altivez para não precisar dar explicação, ou seja, ela é livre, o batismo a libera das convenções

<sup>25</sup> LISPECTOR, C., 1999, p.70

<sup>26</sup> Ibid., p. 470

<sup>27</sup> Ibid., p. 471

sociais, ela já não precisa se definir, nem se justificar, ela simplesmente é. Foi um ritual de encontro com sua identidade.

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água e sal e sol. Mesmo que o esqueça daqui a uns minutos, nunca poderá perder tudo isso. E sabe de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe - sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo como o ser humano.<sup>28</sup>

É a revelação que acontece ao diluir-se na água, ela não é capaz de caminhar sobre as águas, como narra a passagem bíblica, mas caminha “dentro” da água e é assim que a personagem sente despertar “sonhos seculares” e ela pode então avançar até pisar na areia e brilhar “de água, e sal e sol.” Esse texto guarda uma intertextualidade com *A Paixão Segundo G.H.*(1964), em que a personagem narra a experiência da saída do mundo burguês para entrar no mundo não civilizado. A epifania se dá com o contato e a degustação de uma barata, que em comum com o mar tem as condições de ancestralidade e mistério. Essa experiência de degustar a “vida pré-humana divina” a leva a sentir “o gosto do nada (...) como o leite materno que só tem gosto para boca de criança”.

E nesse estado anterior à lei da civilização, em que a personagem se sentia “batizada pelo mundo”, é possível refletir sobre a própria linguagem, ou sobre a não-linguagem, sobre o estado averbal: “Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.”<sup>29</sup>

#### **4.3.Lya Luft: o poder da palavra e o jogo de espelhos**

Como a mulher sempre esteve confinada ao privado, as escritoras femininas, ou por terem experimentado esse aprisionamento ou por serem depositárias desse legado, são as mais capazes de exercer seu poder de crítica

---

<sup>28</sup>LISPECTOR,C.,1998, p.471

<sup>29</sup>Ibid., p.176

sobre a família. Assim como Lygia em *Ciranda de Pedra e Verão no Aquário* revela os conflitos familiares e a busca da identidade feminina, Clarice Lispector em *Feliz Aniversário*, entre vários outros contos também questiona a família. Nélida Pinon no magnífico *I Love My Husband* usa o ofício de escrever como meio de desconstruir as relações familiares.

*Reunião de Família*, terceiro romance de Lya Luft, compõe com os anteriores, uma trilogia que mostra de maneira contundente a desagregação da família patriarcal. Um prosaico fim de semana com a família leva a personagem-narradora, Alice, a se deparar com situações dramáticas e reveladoras dos conflitos que se escondem por trás das falsas aparências. Evelyn, irmã de Alice, perdeu o único filho num acidente com o carro dirigido por ela e a culpa a tira da realidade. Ela substitui o filho por um boneco, um palhaço de pano que traz sempre ao colo. Bruno, seu marido, participa da loucura da mulher, fingindo acreditar que o boneco é o filho do casal, “realidade é uma coisa que ela agora não aguenta mais”.

Renato, irmão de Alice, tímido e retraído, é casado com Aretusa, personagem híbrida, é mulher e é homem (homossexual) e é emancipada, bonita, sedutora e trabalha fora, ao contrário de Alice, uma pacata dona de casa, que cuida com zelo do marido e dos filhos, descuidando da própria aparência. Berta, a empregada, é fria e nunca pôde substituir a mãe de Alice, que morreu cedo. E pairando sobre a família, os fantasmas de Cristiano, o filho de Evelyn morto, Corália, que teve um caso de amor com Aretusa e suicidou-se, e a mãe, morta prematuramente.

*Reunião de Família* é um romance que fala do poder da palavra. Foi através da palavra que Renato encontrou a grande arma para fazer ruir a autoridade paterna:

Acho que o senhor nos odeia – continua. Odeia seus próprios filhos. Não sei como isso é possível, mas é verdade. O senhor nunca foi pai: foi carrasco. (...) Nem da nossa mãe o senhor gostava, ela morreu de tristeza, essa é a verdade.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> LUFT, L.1998, ps. 82,83

Num típico caso de parricídio, Renato quando criança havia fabricado uma réplica de revólver, feita com lata, e contara a Alice que a arma seria para matar o pai. Ao final do dramático embate verbal entre pai e filho, a voz da narradora-protagonista emerge: “Agora, Renato encontrou uma arma muito melhor do que aquela que um dia fabricou nos fundos da casa.”<sup>31</sup>

Em contraponto ao discurso do desespero de Renato, o pai “solta palavras como se disparasse lascas de gelo que se enfiam na alma da gente. Palavras como olhares: lâminas”. Ao final da contenda, o pai é uma figura grotesca, que tem “o traseiro magro metido em calças largas demais”, que são comparadas às de um palhaço. Destituída da palavra autoritária, a voz paterna é um grito infantil de dor:

Então, solta um grande grito. Não pronuncia palavra alguma, apenas deixa fugir do peito a dor represada. Ou foi “mãe” que ele gritou? Chamou pela que morreu tão cedo, sem dar sustento ao seu coração, sem lhe deixar a certeza de ter sido amado? Sim talvez ele tenha dito “mãe”.<sup>32</sup>

É ainda através da palavra que as máscaras caem. Aretusa lembra a Alice a relação homossexual que tiveram quando jovens, diz que Alice teve um amante depois de casada e a acusa de estar casada apenas por ter medo da solidão:

Não queira se a palmatória do mundo, Alice, você tem obsessão de julgar os outros, já notou? Você não ama os outros, nunca amou; nem o marido e os filhos você ama de verdade. Faz tudo por eles, banca a escrava deles, apenas porque tem medo da solidão. Você não ama ninguém!<sup>33</sup>

Quando as palavras atingem o máximo da dramaticidade, surgem o silêncio, a náusea, o sangue.

Não consigo falar, estou nauseada, tenho a impressão de que, se abrir a boca, vou vomitar uma golfada de sangue na cara de todos. Estou acossada, um bicho acuado na toca, não podendo mais respirar ou emitir som.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> LUFT, L. 1998, p. 87

<sup>32</sup> Ibid., p. 88

<sup>33</sup> Ibid., p. 105

<sup>34</sup> Ibid., p. 109



Através da potência da palavra, Alice denuncia a fantasia de Evelyn de fingir que o boneco era seu filho. Nesse momento, Alice reproduz o poder autoritário e cruel do pai. Os gestos também ajudam a compor a cena. Evelyn joga o boneco na cara de Alice, que o esmaga com o pé, da mesma forma que o pai delas havia esmagado o porquinho da índia que Alice tinha quando criança. E finalmente, a voz do desnudamento da família se faz ouvir. A “vida subterrânea” chega à superfície, as máscaras caem, os papéis interpretados de acordo com as convenções sociais deixam de existir:

Nesse instante todos ouvimos uma grande voz. Que voz é essa? Fora de casa, um rumor como de ramos poderosos inunda o pátio, derrama-se pela janela, um sopro que revolve nossos cabelos. A essa respiração fantástica mistura-se o fervilhar da vida subterrânea, as raízes imortais que expelem sua seiva das profundezas.<sup>35</sup>

Ou por falar demais, ou pelo silêncio, a família desagregou-se. As palavras são tão devastadoras quanto os insetos imaginários que povoam os ouvidos do patriarca envelhecido. Quando os discursos são totalmente antagônicos, não há comunicação. *Reunião de Família* tem uma intertextualidade com o discurso psicanalítico. Tanto na literatura quanto na psicanálise a palavra tem grande poder. A terapia se dá através da palavra, assim como os sintomas da doença só podem ser conhecidos através do discurso do paciente. Nesse romance, há vários temas psicanalíticos: o parricídio, a loucura, os traumas de infância, e as verdades subterrâneas, que vêm à tona quando as máscaras caem. As personagens se desnudam, dramatizam suas vidas, como numa sessão psicanalítica.

Assim como no conto *A Caçada*, de Lygia, o protagonista, projetado no interior da cena de caça que vê retratada num tapete, acaba por sucumbir, ao se identificar com a caça, *Reunião de Família* fala também da condição trágica do ser humano, que só consegue se ver através de sua representação. E esse drama está metaforizado nos espelhos que perpassam o romance, revelando uma outra Alice, muito mais “verdadeira” que a “real”. Ou refletindo uma família estilhaçada, como no espelho da sala de jantar. Como escreveu Maria Osana de Medeiros Costa, “As imagens refletidas no espelho vão revelar a “mentira” das

---

<sup>35</sup>LUFT,L,1998, p.119

relações familiares e a “verdade” da ficção.“<sup>36</sup> É uma família fantasmática, uma farsa, que se vislumbra:

Que grande farsa representamos diante do espelho. (...) Estamos decadentes, estamos podres. Novamente tenho vontade de chorar. Apenas a família do espelho, em sua existência de sombras, não liga para essas coisas.<sup>37</sup>

No “jogo de reflexos” do espelho, a auto-imagem da Alice-criança, que a princípio era grotesca, acaba se transformando numa imagem agradável, transportada para um “mundo de lampejos dourados” :

Muitas vezes, sozinha ou de castigo, se havia um espelho perto avaliava minha imagem: uma menina sem graça, roliça, pesadona. Mas tudo mudava no jogo de reflexos: a gente sentava diante da outra e olhava...intensamente, com tamanho fervor, olhava e dizia: você é má, é louca, é suja, você mente...por isso está sempre de castigo, por isso leva esses tapas, por isso ninguém gosta de você. Aos poucos ela se transformava, espantoso como se transformava: arqueava de outro modo o sorriso, o olhar destilava malícia e ousadia, o rosto assumia beleza, era um desafio. Eu era ela. Era a outra, que irresistivelmente me puxava para seu mundo de lampejos dourados.<sup>38</sup>

Era a mesma metamorfose que acontecia quando ela lia; nos livros encontrava a liberdade, o poder, “a assustadora e deliciosa passagem de uma realidade a outra. (...) Meu lado avesso, esconjurado, começava a ser legítimo.” A Alice adulta, “acomodada e cotidiana, de mãos ásperas e corpo envelhecido” também anseia por encontrar no seu reverso a “outra, que flutua, livre e eterna, em seu labirinto de cristal”. Mais uma vez está diante do espelho, que agora está rachado, e já não é capaz de responder suas perguntas, de revelar a verdade do seu “eu”.

Você teve mesmo um amante? Pergunto à do espelho.(...) Ela não responde. Talvez dissesse: não faz diferença.(...) Há tantos anos não experimento o antigo jogo: aquela mulher alada ainda existirá?<sup>39</sup>

<sup>36</sup> COSTA, M.O .M., 1993, p.125

<sup>37</sup> LUFT,L., 1998, p.56

<sup>38</sup> Ibid., p.37

<sup>39</sup> Ibid., p.122

O próprio núcleo familiar de Alice, ela o marido e os filhos eram uma realidade que a aprisionava e embrutecia, por isso o desejo de colocar um grande espelho na sala - onde ela pudesse descobrir a verdadeira Alice. E o mesmo anseio de ver novamente essa “outra” realiza-se finalmente. O seu espelho são os olhos de Aretusa, a representação da mulher forte, sexualmente liberada, que remete à mitológica Medusa e também à imagem materna, como se percebe na metáfora daquela “que despeja o leite na xícara”:

- Numa hora em que meu marido estiver de bom humor vou pedir para colocamos um espelho grande na sala. Dizem que dá impressão de mais espaço. O que você acha?  
Ela sacode para trás o cabelo de Medusa; despeja o leite na xícara. Sorrindo, volta para mim os olhos dourados – que refletem duas pequenas Alices.<sup>40</sup>

Da mesma forma que *As Horas Nuas, Reunião de Família* também é um romance de transformação. Ela passa por uma transformação durante o fim de semana que passa com a família, quando as máscaras caem e ela própria se desnuda e questiona. Para descobrir a própria identidade, Alice tem que fazer ruir a ditadura patriarcal, buscar o leite materno - o bom seio de que fala Melanie Klein<sup>41</sup> - para chegar à sua identidade de mulher livre, poderosa, “alada”.

#### 4.4. Adélia Prado: o místico e o feminino

A leitura da obra de Adélia Prado situa-se nesse lugar onde é possível reinventar um universo onde se mesclam realidade e ficção, vida e morte, o sagrado e o profano. Para ler essa autora é preciso estar presente com o nosso próprio corpo, nossa própria capacidade de reinventar suas narrativas de um

<sup>40</sup> LUFT, L., p.125

<sup>41</sup> Em *Amor, Ódio e Reparação* (1975), Melanie Klein refere-se ao bom seio, expressão criada por ela, para se referir aos desejos do bebê. Para ele, a mãe torna-se uma extensão do seio que o alimenta, o bom seio. Quando sente fome ou desconforto, a mãe torna-se o seio mau.

ponto de vista feminino, onde possa haver uma cumplicidade de olhar para então imaginar de que mulher ela fala, que linguagem é essa que transcende a lógica racional e binária e se insere num outro tempo, num lugar que ainda está sendo construído, o lugar do feminino na escrita, ou da escrita do feminino.

Adélia, Lygia, Clarice (e também Hilda Hilst e Lya Luft, em algumas narrativas) têm em comum uma dicção feminina, que se expressa na oralidade, na elipse, na inserção do corpo na escrita, numa sensualidade que emerge do texto, na maneira de tratar as personagens femininas e ainda nos próprios temas abordados. Mas o místico permeia toda a obra adeliana. As personagens femininas de Adélia, assim como as protagonistas, alter-ego da autora, aparecem sob nomes diferentes em seus textos, trazendo contudo uma problemática que as identifica.

Depois da estréia em prosa com a escrita fragmentada, verborrágica e poética de *Solte os Cachorros*, narrado na primeira pessoa, surgem a Maria da Glória de *Cacos Para Um Vitral* e a Violeta de *Os Componentes da Banda*, ambas professoras, moradoras de cidade do interior, com marido e filhos para cuidar, mas sobretudo ligadas pela de busca de um aprofundamento interior que passa pelo corpo, pela fé, pela religião, pela procura de Deus e da palavra. A escrita de Adélia está ligada a uma experiência mística. Maria Clara Bingemer chega a afirmar que “Deus é personagem principal em sua obra. Ele está em tudo. Não apenas Ele, mas a fé católica, a reza, a lida cristã.”<sup>42</sup> A procura adeliana de Deus é também a busca da identidade. Para Gisela Simões Campos, a experiência do êxtase em Adélia assemelha-se à idéia de Bataille de uma procura interior.

Como já foi dito aqui, a experiência adeliana tem muito da prática cristã e muitas vezes objetiva a visão divina. Mas, majoritariamente, é o sentido de “bliss” que comanda a tudo. É o desejo de experimentar uma nova realidade, de lançar-se ao desconhecido que provoca a busca pela experiência.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> BINGEMER, M.C., 2003, p.1

<sup>43</sup> CAMPOS, G.S., 1995, p.50

Simões Campos chama as manifestações de êxtase na escrita de “bliss”, definido como momentos em que as personagens experimentam “felicidade inédita e arrebatadora”. Esse estado de súbita revelação, de intensa alegria mística é uma das marcas do feminino na literatura que pode ser encontrado tanto em Adélia quanto em Clarice Lispector e em Katherine Mansfield, de cujo conto *Êxtase* a palavra “bliss” foi extraída.

Em *Cacos Para Um Vitral*, ao percorrer o caminho das trevas para a luz, a personagem-narradora fala sobre sua condição humana e o ofício de escrever neste trecho que pode ser classificado de “bliss”.

Sou miserável, mas quando escrevo 'sou miserável', a miséria diminui um pouco. Aquilo que não é eu, ou melhor, aquilo que eu não sou, este aquilo me salva e o seu nome é GRAÇA. Pousada em minha carcaça, fazemos, carniça e ave um até formoso conjunto. Se o livro for bom, não tem jeito de parecer tão feio quanto a vida, pois é o amor quem sustenta a bela narração do horrível. O poeta vê a tarde melancólica sobre Santo Antônio do Monte e escreve: paira no ar uma saudade triste... Nas tetas da suposta tristeza, todos vêm mamar alegria. O que está suposto na arte é amor divino, pois isto é que é incansável, eterna, perene alegria. Artista nenhum gera sua própria luz, disto sei, e quem me contou não foi o sangue nem a carne, mas o Santo Espírito do Senhor.<sup>44</sup>

A epifania mística de Adélia é uma marca de *diferença* porque se opõe à lógica falocêntrica, desorganizando um discurso centrado na razão. Se por um lado a *diferença* pode representar uma desigualdade, um rebaixamento da condição feminina frente à ideologia masculina predominante, por outro lado, pode significar uma especificidade. Para Rosiska Darcy de Oliveira, “para além da igualdade como mimetismo, as mulheres estão hoje buscando a diferença como identidade”.<sup>45</sup> E a literatura é mais do que uma transgressão de leis escritas, é um acesso ao interdito, ao que sempre foi negado às mulheres, é a emergência de uma voz silenciada.

Adélia atinge o êxtase não por levitar, mas por subitamente ser iluminada. Seu objetivo não é a compreensão do discurso, é a iluminação, como nessa magnífica passagem, que não há como lê-la sem nos remetermos à

<sup>44</sup> PRADO, A., 1999, p.166

<sup>45</sup> OLIVEIRA, R.D., 1991, p.12

*Máquina do Mundo*, a obra-prima de Carlos Drummond de Andrade. Mas enquanto nele “a fê se abrandara, e mesmo o anseio, / a esperança mais mínima – esse anelo/ de ver desvanecida a treva espessa” e “desdenhando colher a coisa oferta... seguia vagaroso, de mãos pensas”<sup>46</sup> em Adélia, ao contrário, o momento da revelação é pleno de júbilo:

No dia em que as coisas consertaram, eu vinha da roça com Pedro, o poente pejado de nuvens cinza-azulado que ocultavam o sol. No meio delas, uma cavidade abria-se em forma de coração de intenso e luminoso amarelo, um coração divino dardejando. Tive certeza naquela hora: o Senhor nos ouve, nem um só gemido nosso Lhe escapa. Começava a ser doce estar na cruz, alguma coisa em mim desatava-se, viciosos nós amoleciam, tocar Pedro era tocar em Deus, o tempo todo dentro de nós e eu sem perceber. Por isso Ismália diz resoluta: o seu desejo é o desejo de Deus. Eu estava crescendo como borboleta dentro da lagarta, compreendia palavras que toda vida ouvira, repetira e mesmo ensinara, só agora vindo no céu uma cavidade entre nuvens em forma de intenso e luminosos amarelo. O Criador dizia à criatura: amo-te. Não tive medo da morte e respondi: eis-me.”<sup>47</sup>

O corpo inserido no texto, mais uma marca da escrita feminina, em Adélia alicerça a experiência mística. Somente aceitando a condição de simples ser humano, com suas limitações fisiológicas, sua sexualidade e até o que há de há de repugnante na carne, é possível alcançar a elevação espiritual.

Entro no banheiro, do qual se serviu um dos meus, o cheiro me desgosta, me desorganiza. Minhas fezes, que abomino, continuam a meus olhos melhores que as dos outros, pela única razão de que são minhas? Minhas fezes, opróbrio. Tal pensamento empesta meu cristianismo, me torna má e desagradável como a diretora que pariu estas regras depois da greve: de hoje em diante o café será servido na sala de aula.<sup>48</sup>

Só depois de exorcizar o pensamento que abomina é que ela chega à aceitação do corpo.

Cu de galinha é abençoado. Tenho de falar porque senão não tem fim e não aguento mais. Ninguém aguenta. Portanto, digo: cu de galinha é abençoado. De gente também... FOI DEUS QUEM FEZ. Ai! Pronto! Falei! Não aconteceu nada! ... Deus não me fez até a cintura pro diabo fazer o resto. Ou tudo é bento ou nada é bento...O dia em que eu não me importar mais com a

<sup>46</sup> DRUMMOND, C.D., 1962, p.223

<sup>47</sup> PRADO, A., 1999, p.252

<sup>48</sup> Ibid., p.185

minha condição anal e nem tiver mas necessidade desse eufemismo estúpido para designar aquela parte do corpo, aí sim os zombadores verão o que é atravessar enxame de marimbondos , caminhar sobre brasas e outros milagrezinhos.<sup>49</sup>

Mas é no cotidiano que o feminino se manifesta como diferença. De acordo com Valéria Ribeiro Guerra, “Mais que um país do terceiro mundo, emoldura a ficção de Adélia o interior de Minas”. Para a autora, duas perspectivas distintas do feminino, uma conservadora, ou neo-conservadora, e outra, da sua especificidade, se “digladiam” no texto adeliانو.

De um lado, temos o tratamento humorístico dado pelas narradoras/protagonistas aos elementos da província, em uma cosmovisão lúdica, típica do universo adeliانو. O outro lado do cômico é o drama e um importante elemento que o origina: o conflito produzido pela assunção da autora real por detrás da suposta narradora e ou/protagonista ou dito de outro modo, o fenômeno da refração autoral do plano da enunciação no plano do enunciado.<sup>50</sup>

E é assim que, usando um recurso estilístico, Adélia traz à cena a fala interiorana para falar da condição da mulher:

Nomeou eu não, nomeou foi professor homem. Enfarei de cortesia, porque eu quero brigar, quero dizer, discutir com idéias fortes e o que acontece é que me abrem alas e me deixam passar brandindo e humilhada. Vá se queixar ao bispo, eu sei bem o que é. Ser mulher ainda dificulta muito as coisas. Muita gente boa ainda pensa, em pleno século quase vinte e um, que mulher é só seu oco. Fosse só assim, a gente não tinha coração nem cabeça, precisava nem ser batizada. Mas digo que tem e igulazinha à dos homens, boa e ruim.(...) Também sou filha de Deus, uai.<sup>51</sup>

Ao explorar os vários recursos da língua, Adélia ao mesmo tempo em que empreende uma busca ontológica, cria uma linguagem nova, fundadora de uma escrita feminina. Da mesma forma que ela fala da gestação do poema, ela fala dos filhos de um “ovulo cariado”.

O que eu sinto na gestação do poema? Aponta o lápis que já te digo: que bom se não desse diabetes na minha família, se a doença de Chagas parasse

<sup>49</sup>PRADO.A., 1999, ps.199, 240

<sup>50</sup> GUERRA, V.R., 1992, p.110

<sup>51</sup>PRADO,A., op.cit., p.26

de matar meu povo...Meu óvulo cariado transmite em precisão a doença ancestral. Os nossos filhos iam ser perfeitos. De asséptico amálgama antecipamos seus cabelos de seda. Reveladores do seu puro sangue iam ser os seus dentes. Que houve então? ...Mais que o medo, a palavra cruel que ainda vão aprender... A ovelha pronta para o sacrifício, ela sabe balir, ela sabe falar, ela escreve, vai parir o poema, começar tudo outra vez<sup>52</sup>

Mesmo que em sua prosa a poesia continue manifesta, como nesse magnífico verso em meio aos fragmentos de *Solte os cachorros*, “Dos poentes que eu vi, jamais me curarei” é nestes versos no poema *O alfabeto no parque* que encontra-se explícita a escrita feminina.

Eu sei escrever. / Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras /composição escolar narrando o belo passeio/ à fazenda de vovó que nunca existiu/ porque ela era pobre como Jó. / Mas escrevo também coisas inexplicáveis: / Quero ser feliz: isto é amarelo./ E não consigo: isto é dor. / (...) Com perdão da palavra, quero cair na vida./ Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde.../ Assim escrevo: tarde/ Não a palavra./ a coisa.<sup>53</sup>

Adélia não se proclama feminista, ao contrário, ironiza um certo feminismo no qual o discurso das mulheres tornou-se tão autoritário quanto o discurso dominante:

Corsária tomou raiva de mim, me insulta porque não me vê ansiosa como ela para salvar o mundo, ‘conscientizar as mulheres de sua degradante posição na sociedade’, degradante mesmo se nem no *Avante Mulheres* temos lugar. Enchemos a sala à primeira convocação, receptivas, pacíficas, porque íamos, segundo ela, discutir nossa condição de espoliadas, e o que se viu? Corsária tomou a palavra e nos dividiu em grupos, Cezinha gritava palavras de ordem como se fôssemos um gado, ora, queríamos falar do que nos machuca o coração, como fazer para que nossos meninos também arrumem a cozinha e estendam suas camas como as meninas, sobre maridos como o de Toninha, que obriga ela a segurar em fio elétrico, a enfiar a mão numa lata cheia de ratos, ‘pra largar de ser mole’.<sup>54</sup>

No entanto, constrói uma escrita diferenciada, transgressora, sensual, redentora. Ao colocar a condição da mulher no seu texto, falando de suas mesquinhas, de seu cotidiano, de sua miséria interiorana, ela traz à cena tudo o que inferioriza o feminino e assim transgride uma ordem de suposta delicadeza

<sup>52</sup>PRADO,A.,1999, ps.51,52,53

<sup>53</sup>Ibid., ps.43,44

<sup>54</sup> Ibid., p.215



no discurso das mulheres. Afinal, “mulher é desdobrável” e quando ela nasceu não foi um anjo torto, mas “esbelto” que lhe anunciou “vai carregar bandeira”. A sua ligação com Deus também é transgressora, pois sensual e erótica, e é com a escrita que ela realiza a passagem do interdito - tido aqui como aquilo que é não apenas proibido, mas também reprimido, silenciado - para o libertário, o manifesto, o grito insurreto, como o que emerge no belo poema *Limites* (a insubordinação começa pelo próprio título, que é uma ironia, pois o poema trata exatamente da falta de limites e da busca de uma identidade liberta das amarras convencionais).

Uma noite me dei conta de que possuía uma história, /contínua, desde o meu nascimento indelgável de mim./E que era monótona, com sua fieira de lábios, narizes,/modos de voz e gesto repetindo-se./ Até os dons, um certo comum apelo ao religioso/ e que tudo pesava. E desejei ser outro./ Minha mãe não tinha letras./ Meu pai frequentou um ginásio por três dias/ de proveitoso retiro espiritual./ Tive um mundo grandíssimo a explorar:/ “demagogia, o que é mesmo que essa palavra é ?”/ Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes: / “Tota pulchra est Maria”/ Só quadros religiosos nas paredes. / Só um lugar aonde ir/ - E já existiam Nova Iorque, Roma! - / Tanta coisa eu julguei inventar, / minha vida e paixão, minha própria morte, / essa tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes, / observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar./ A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas. / Tenho tanta saudade dos meus mortos! Estou tão feliz! À beira do ridículo/ arde meu peito em brasas de paixão./ Vinte anos de menos, só seria mais jovem./ Nunca, mais amorável. / Já desejei ser outro. / Não desejo mais não.<sup>55</sup>

#### 4.5. O Feminino na Cultura

Em *O Rosto Feminino de Deus*, Leonardo Boff exalta as qualidades femininas como o cuidado e a maternagem como pressupostos de um mundo mais justo, sem violência, sem autoritarismo, enfim, sem a predominância de uma cultura patriarcal e racional que acabou subordinada à ditadura tecnológica e seus mitos, correndo o risco da auto-destruição. A face

---

<sup>55</sup> PRADO, A., 1986, p.45

feminina de Deus quer refletir um mundo onde a delicadeza seja mais forte que a violência.

A era patriarcal, na qual todo valor era capitalizado pelo masculino, nos permite entender a concentração das imagens Pai, Filho e outras aplicadas a Deus. Elas não são meras atribuições culturais; dizem algo de real e verdadeiro, (de forma analógica) de Deus, mas também ocultam. Quiçá é chegado hoje o tempo em que a outra face de Deus, feminina, materna, tenha encontrado condições históricas de se revelar. Os movimentos feministas, a reflexão e as práticas da fé, atentas a esta virada do eixo da história, seriam os veículos desta revelação divina. Ao descobrirmos o feminino em Deus e ao invocá-lo como Mãe, não estaríamos vinculados a dados sexuais, mas a qualidades femininas e maternas que se realizam absolutamente em Deus.<sup>56</sup>

Já Angela Arruda, no ensaio *A Diferença Não É Mais Aquela*, fala de grupos ecofeministas que contribuem para a formação de uma “nova sensibilidade”. Esses grupos pregam uma inclusão dos seres humanos no mundo natural, em contraposição à ideologia da lógica binária que opõe natureza e cultura. As mulheres, que culturalmente carregam valores que lhes são atribuídos como a maternagem e o cuidado, seriam as mais aptas a levantar essa bandeira de inclusão na natureza. Arruda argumenta que é a diferença que se quer apagar. No seu início, o movimento feminista criou uma indiferenciação entre os vários grupos de mulheres (a negra, a indígena, as pertencentes a classes sociais diferentes) e isso foi criticado por se originar numa concepção egocêntrica.

Teresa de Lauretis combate a idéia de diferença enquanto uma diferença em relação ao homem. Para ela, não há “a mulher”, mas “as mulheres”.<sup>57</sup> Há ainda o perigo de, ao negar a ditadura falocêntrica, ou seja, criticar o “mesmo” sem admitir que ele também existe no “outro”, as mulheres tornarem-se tão autoritárias quanto os adeptos da ideologia masculina.

<sup>56</sup> BOFF, L., 2000, p.96

<sup>57</sup> No ensaio *A Tecnologia do Gênero*(1994), Teresa de Lauretis argumenta que a limitação do conceito de diferença é que ele confina o pensamento a uma oposição de sexo, o que impede articular a diferença entre as mulheres, e isso leva à idéia de essência, da qual discordamos.

Em contrapartida, Arruda argumenta que é a partir da crise ecológica que o conceito de diferença adquire nova dimensão:

O tratamento da diferença se modifica, efetivamente, na semente da nova mentalidade que a crise ecológica estimula. A angústia que essa provoca, já amplamente constatada, também promove uma remodelagem em certas formas de pensar. Se - ou quando incorporada pela humanidade, representará uma revolução tão profunda quanto aquela referida anteriormente, operada com o Renascimento, as grandes navegações e que já se preparava desde Galileu e Copérnico.<sup>58</sup>

Michel Serres, em *O Contrato Natural*, defende esta aproximação inovadora com o mundo. A própria palavra meio ambiente é uma prova da nossa aproximação narcísica com o mundo, que estaria gravitando em torno de nós, humanos, como no passado supôs-se que a Terra seria o centro do universo. A descentralização do ser humano abre entrada para o mundo e leva a pensar que os humanos são os seres da natureza que se apropriam dela para destruí-la e por isso é preciso estabelecer um novo contrato para a sobrevivência do hospedeiro. Ele propõe uma nova relação com o ambiente que seria de simbiose e não de parasitismo, como acontece atualmente:

Volta à natureza! Isto significa: ao contrato exclusivamente social juntar o estabelecimento de um contrato natural de simbiose e de reciprocidade onde a nossa relação com as coisas deixaria domínio e posse pela escuta admirativa, pela reciprocidade, pela contemplação e pelo respeito, onde o conhecimento não mais suporia a propriedade nem a ação a dominação, nem estas os seus resultados ou condições estercoreárias. Contrato de armistício na guerra objetiva, contrato de simbiose: o simbiota admite o direito do hospedeiro, enquanto o parasita – nosso estatuto atual – condena à morte aquele que pilha e que habita, sem tomar consciência de que no final condena-se a desaparecer.<sup>59</sup>

Se os filósofos da natureza, como Serres, propõem uma nova ótica para repensar a sociedade, os movimentos minoritários, nos quais se inclui o feminismo, também se ocupam das diferenças, nem que seja através da indiferenciação, como as ecofeministas propõem que haja em relação à natureza. Ou seja, já provamos que somos superiores aos outros animais,

<sup>58</sup> ARRUDA, A., 1997, p.261

<sup>59</sup> SERRES, M., 1991, p.51

agora resta-nos pensar as nossas diferenças humanas e preservar o que ainda resta de fauna e flora, para preservarmos a própria espécie humana. A própria globalização, com seus conglomerados fantasmáticos que dominam o planeta e sua moeda virtual circulando entre os usurpadores das riquezas de populações do chamado Terceiro Mundo, gera, paradoxalmente, movimentos regionais e nacionalistas, como vemos acontecer no Iraque. No dizer de Arruda,

Assim como se colocava a discussão sobre a existência ou não da alma dos índios, levanta-se agora a dos direitos da natureza, indicando que mais uma vez algo está se movendo na maneira da humanidade encarar o outro, seja pela modificação do olhar, sobre um certo outro, seja pela preocupação de reatualizar velhas posturas, como as insinuações de determinações genéticas para o homossexualismo ou supostas inferioridades raciais. O confronto de diferentes idéias da diferença parece ser parte deste momento.<sup>60</sup>

Concluindo, Arruda fala de uma “cultunatureza”, uma mescla das duas categorias em lugar da dicotomia tradicional. Para ela, é importante ressaltar a *ambiguidade*, já que o momento que o planeta atravessa cria novas fragilidades; portanto a tendência à indiferenciação em relação à natureza é o contraponto das dicotomias cultura/natureza, homem/mulher, política e ciência. Se as ecofeministas defendem o fim da racionalidade técnica e científica, elogiando a sensibilidade, o cuidado pela vida, o sentimento, outros grupos ecologistas advogam a articulação da pluralidade, pretendendo “resgatar o que há de humano e espiritual em tudo o que se considera não-humano”, afirmando que a ciência não desencantou o mundo, mas esta foi desencantada quando apresentada sem as paixões humanas. Nesse sentido, tanto o corpo do homem quanto aquilo que ele é capaz de produzir (sua cultura e até seu imaginário) são partes da mesma natureza.

Em contrapartida, na introdução de *Elogio da Diferença – O Feminino Emergente*, Rosiska Darcy de Oliveira afirma que “para além da igualdade como mimetismo, as mulheres estão hoje buscando a diferença como

---

<sup>60</sup> ARRUDA, A., 1997, p.261

identidade”. Por isso, essa diferença aparece primeiramente no imaginário, onde “a fantasia insubmissa supera a descrição do mundo e busca inventá-lo”. Portanto, o feminino precisa antes de mais nada, uma linguagem para dizê-lo. Rosiska defende a revisão da dicotomia natureza/cultura e potencializa o discurso ecológico, para desconstruir o primado da razão, baseada na superioridade masculina e na identificação da mulher com a natureza, o prazer e com as forças que ameaçam a civilização:

A desconstrução dessas convicções, que serviram de fundamento não só à convivência hierarquizada entre os sexos como à relação particular que cada sexo estabeleceu com a natureza, vem se dando em ritmo acelerado nesse fim de século. O paradigma da separação entre Natureza e Cultura entra em decadência, vítima de seus próprios sucessos que ameaçam redundar em esmagador fracasso. Os movimentos ecológicos têm sido arautos de uma necessidade vital de repensamento da História do homem e de sua teleonomia.<sup>61</sup>

A autora fala da “emergência do feminino”, descartando a “essência” ou predestinação das mulheres. Só a articulação de experiências do corpo, história e cultura possibilitam novas configurações. A associação das mulheres com a natureza e dos homens com a cultura faz com que elas deixem de ser significativas na cultura masculina. No entanto, as construções que a ciência e a tecnologia produzem sobre a natureza, tratando o próprio corpo humano como artefato modificam a relação cultura/natureza; portanto, pode-se falar de uma natureza “culturalizada”.

E é quando uma outra lógica se instaura que ouvimos as loucas da Praça de Maio. Fiéis a um outro tipo de realidade, que não era a das ditaduras latino-americanas nem dos políticos - que queixavam-se da sua intransigência. São loucas porque não querem esquecer seus filhos torturados e assassinados por uma ditadura sangrenta. “Os ideais de nossos filhos não morreram”, afirma uma das líderes do movimento.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> OLIVEIRA, R.D., 1991, p.17

<sup>62</sup> Numa contundente entrevista à revista *Caros Amigos* (novembro de 2002), intitulada muito sugestivamente com o nome de uma peça de Brecht, *Mãe Coragem*, Hebe de Bonafini, uma das líderes do movimento, relata como suas convicções ideológicas mudaram a partir da morte violenta de seus filhos, e como elas próprias se inseriram na luta que era deles, pelo socialismo.

Desse lugar construído por elas, as mães da Praça de Maio tornaram público o privado, desconstruindo as barreiras que os separam. Mesmo negando o rótulo de feministas instauraram uma outra lógica, e uma outra realidade. A Universidade Popular criada por elas, ensina gratuitamente às classes marginalizadas e além de cursos profissionalizantes, não reconhecidos oficialmente, realizam trabalhos com crianças de rua, desamparadas pelo mesmo governo que não as legitima. Solidarizar-se com as classes populares é, de certa forma, ressuscitar os filhos mortos. Sobre elas, Rosiska escreveu:

Dentro da História, à lógica da História, opunham a lógica de uma história outra. (...) As loucas da Praça de Maio falavam do lugar mais antigo, do laço ancestral que une a mulher a seu filho. Por isso diziam o incompreensível. Não defendiam a família, instituição que os homens criaram exatamente a preço de mulheres. Gritavam uma fala deslocada, anterior ao discurso do social, mas feita discurso social pelo fato mesmo do grito. O grito se dava na praça.<sup>63</sup>

#### 4.6. O diálogo da cultura com a literatura

Se as personagens femininas de Lygia, Clarice, Adélia, Lya e Hilda questionam o patriarcado e a lógica falocêntrica, é porque essas autoras experimentaram uma época histórica em que esses valores também estavam sendo colocados à prova. Elas atravessaram duas ditaduras, a de Vargas, em 1937 e a dos militares, em 1964. Na época em que eram jovens, as atividades literárias pertenciam quase que exclusivamente ao mundo masculino. Portanto, ao ingressarem em estudos superiores, tomaram consciência da situação social e política do país, assim como de sua própria condição de mulher. Com a entrada da burguesia como protagonista dos acontecimentos políticos deslocou-se o monopólio do poder das oligarquias latifundiárias. O crescimento das cidades, a Segunda Guerra Mundial e a industrialização do país colocaram a família burguesa em crise. Surge um novo modelo de família, o pai já não tem poder absoluto. Ao entrar no mercado de trabalho, a mulher é obrigada a enfrentar

---

<sup>63</sup> OLIVEIRA, R.D., 1991, p.136

preconceitos e desconfianças. O sujeito (homem e mulher) entra em crise junto com a derrocada das instituições.

Os anos 60 trouxeram uma profunda modificação na vida política e cultural do país. Depois de um período de efervescência política e cultural (as reformas de base do governo João Goulart, os movimentos sindicais e estudantil, a criação do CPC), tudo isso foi abortado pelo golpe que instaurou a ditadura militar. Enquanto o país forjava sua identidade, as conquistas feministas ganhavam uma poderosa aliada. Com a descoberta da pílula anticoncepcional, dissociava-se o sexo da procriação. Segundo Jaqueline Pitanguy:

A década de 60 caracterizou-se por intensa mobilização na luta contra o colonialismo, a discriminação racial, pelos direitos das minorias, pelas reivindicações estudantis. Estes movimentos ampliaram o campo do político, alargando a compreensão das contradições sociais para além do estritamente econômico, revelando a existência de outras formas de exercício do poder. Tais movimentos trazem o individual para o campo do político, tornando-o coletivo, demonstrando que o ser social não se esgota na experiência de sua classe. Não é apenas por relações sociais de produção que o indivíduo está impregnado, mas também por relações de sexo, raça, instâncias estas que também se concretizam numa distribuição desigual de poder.<sup>64</sup>

Enquanto na literatura as escritoras buscam a identidade feminina, questionando a família, o casamento e a sociedade patriarcal e inaugurando uma linguagem capaz de expressar suas experiências e seus anseios, o contexto histórico-cultural produz a figura carismática de Leila Diniz, símbolo da “mulher revolucionária”, ou seja, da mulher que encarnou a liberação sexual feminina.

De acordo com Weber, “o líder carismático surge em todos os domínios e em todas as épocas” e esses líderes são seguidos “não por costume ou devido a uma lei, mas porque neles se deposita fé”.<sup>65</sup> Apesar de o sociólogo referir-se a líderes políticos, muita gente é chamada de carismática, como, por exemplo, Mick Jagger, por causa de

<sup>64</sup> PITANGUY, J., 1985, p.58

<sup>65</sup> WEBER, M., 1968, p.58

sua capacidade de atrair outras pessoas com o brilho de sua personalidade. Em 1968, *o Ano que Não Terminou*, Zuenir Ventura refere-se a essa característica de Leila Diniz, cujo carisma construiu-se a partir da famosa entrevista que ela deu ao jornal *O Pasquim*:

Descasadas e descapitalizadas, Marília e Maria Lúcia estavam prontas para ingressar na crescente vanguarda, cujo modelo mais notório ficaria sendo, um ano depois, a atriz Leila Diniz, com uma entrevista-manifesto no *Pasquim* que escandalizou o país. A disposição dessas jovens mulheres era, pelo menos, não repetir o erro de suas mães. Elas não queriam ser tão infelizes quanto julgavam ter sido a geração anterior.<sup>66</sup>

Além da entrevista, a fotografia de Leila Diniz, grávida, de biquíni, na praia, é uma “fala” ou “uma rede de significações”, tomando-se emprestados os conceitos de Roland Barthes. Muito mais do que os fotogramas dos filmes ou as fotos dela à frente da Banda de Ipanema, ou no palco, esta imagem de mulher grávida na praia é a de maior impacto. É uma foto com mensagem. É a representação da dessacralização da gravidez, da liberdade sexual e da ruptura com as convenções sociais. Afinal, se foi com o corpo que a mulher foi aprisionada histórica e culturalmente, só poderia ser o corpo o significante que contém ele próprio o significado de libertação. Essa imagem talvez só se iguale em potência ao som das gargalhadas de Leila, como nos filmes *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira e em *Leila Diniz*, de Luiz Carlos Lacerda, quando outra atriz, Louise Cardoso, enfrentou o desafio de reproduzi-las.

Os pés estão fincados na areia, os joelhos levemente dobrados pelo peso da barriga, as mãos nas cadeiras. É a primeira mulher na nossa história que exhibe, à luz do sol, a barriga de mulher grávida de sete meses. O biquíni libera a barriga (e o neném dentro dela) para os benefícios dos raios de sol. Os seios já se avolumam, fertilizados pelo leite que garantirá vida e prazer ao neném e também à mãe (“Dar de mamar é um barato”, afirmava Leila). O olhar está perdido ao longe. Sua expressão é indecifrável. Ela não está rindo, nem sorrindo, seu rosto está meio de lado, e a sombra da aba do

---

<sup>66</sup> VENTURA, Z. 1988, p.36



chapéu acoberta o seu olhar distante. O que ou quem ela estará olhando? Ela usa um chapéu de praia, para proteger a cabeça do sol, naturalmente.

E o que mais pode ser dito que é natural nesta figura de mulher grávida, expondo sua barriga na praia e deixando-se fotografar? Nem o cenário, a praia ganha um significado especial nessa transformação pela qual passa a mulher. De costas para ela, uma menina contempla o mar. A que passado feminino remete essa foto e com que futuro ela nos acena ?

No final dos anos 60 e nos anos 70, havia grupos formados por jovens, artistas e intelectuais que se reuniam no “pier” de Ipanema, onde estava sendo construída a elevatória. Era o lugar onde as pessoas assumiam um comportamento transgressor.

Sob essa concepção de área de uma experiência existencial em comum, a praia pode ser incluída no que Turner definiu como “communitas”, que é a passagem de um grupo de pessoas de uma estrutura social com regras rígidas e hierárquicas para um outro tipo de convívio onde essas regras são abolidas. Embora esse tipo de comunidade seja mais estudado em sociedades iletradas, existe também nas sociedades pós-industriais. Um exemplo de “communitas” são os hippies.<sup>67</sup>

No livro em que resumiu sua tese de doutorado para o Programa de Pós - Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional-UFRJ, *Toda Mulher é Meio Leila Diniz*, Mirian Goldenberg qualifica seu trabalho como parte de uma “antropologia da mulher”. Ela afirma que, mesmo sem ser feminista, Leila encarnou “um padrão concorrente de comportamento feminino”.

O denominador comum das lutas feministas foi o questionamento da divisão tradicional dos papéis sociais, com a recusa da visão da mulher como o “segundo sexo” ou o “sexo frágil”, cujo principal papel é o de “esposa-mãe”. As feministas reivindicavam a condição de sujeito de seu próprio corpo, de sua sexualidade e de sua vida, buscando um espaço próprio de atuação política...Ao analisar a trajetória de uma determinada mulher, quero contribuir para compreender um pouco melhor a condição feminina na sociedade brasileira . No caso, como Leila Diniz passou a personificar um padrão concorrente de comportamento feminino, em particular no que diz respeito à sexualidade, conjugalidade e maternidade<sup>68</sup>

<sup>67</sup> TURNER, V.W. , 1974

<sup>68</sup> GOLDENBERG,M., 1995,ps.17 e 18

A mitificação (ou deformação) de Leila foi produto de uma época em que, paralelamente aos anseios femininos, a mídia se expandia, a TV produzia suas primeiras novelas, o cinema se reavaliava. O Cinema Novo e a TV criavam seus ídolos. Nesse contexto, a repressão moral (feita pela Igreja, pela ditadura militar e por grupos conservadores) foi apenas mais uma peça nessa engrenagem de criar (e destruir) mitos e valores. Não foi à toa que a censura militar manifestou-se contra ela após a entrevista em *O Pasquim*. Na época, ela atuava em novelas de TV e fazia o papel de mocinha bem-comportada. Após a entrevista, seu contrato com a TV Globo foi rompido.

Com a entrevista<sup>69</sup> cristalizou-se a imagem da mulher sexualmente livre e transgressora. A linguagem da entrevista foi tão subversora quanto os temas abordados. Paradoxalmente, a forma elítica de substituir os palavrões por asteriscos, para driblar a censura, tornou-os ainda mais visíveis e eloquentes. Leila fala palavrões aparentando a mesma naturalidade com que se refere a uma relação fora do casamento convencional, como a que vivenciou com o cineasta Domingos de Oliveira:

Eu estava voltando o namorinho com o Luis Eduardo, mas conheci o Domingos e dei aquela decisão. Durante a peça eu já estava na do Domingos, não é? Daí a gente juntou, teve aquela zorra toda...Porque eu sou solteira, não é? Sou casada (\*)... Eu não conhecia Domingos, conhecia só de Teatro Jovem, aquela badalaçãozinha Eu soube que tinha um cara dando uma festa de Natal pros amigos, sem pai, nem mãe, nem avô, nem tia chorando, e resolvi ver...Passamos o dia de Natal (\*). Então, ele botou a festa de Natal no filme, mas de outra forma, mais bonitinha talvez - sei lá...

Ao mesmo tempo, ela denuncia a hipocrisia nos bastidores da mídia. Quando é perguntada se há “exigências não-profissionais” na televisão, responde:

A mim, nunca quiseram, porque eu mando logo tomar no (\*). Quando eu quero, eu vou com o cara. Comigo não tem esse negócio de ninguém querer, não...Tem é muita zona em volta que não é negócio do (\*), que talvez fosse até mais fácil, você chegava lá e pronto, afinal, (\*) não é tão ruim mesmo. O que tem é toda uma paparicação que é desagradável, entende? Você tem que jantar com fulano, conviver com sicrano, bater papo, tomar uisquinho, nhem, nhem, e tal. Isso existe muito mais do que o dar. Está até fora de moda esse negócio de (\*).

Ironiza o trabalho da censura:

<sup>69</sup> A entrevista ao *Pasquim* foi publicada no n.22, edição de 20 a 26 de novembro de 1969. Todas as falas de Leila citadas adiante são extraídas dessa entrevista.

É tudo muito burro aqui. Quando você explora a miséria verdadeira, ninguém acha nada demais...Negócio bonitinho de censurar é novela, quando tem uma cena de amor, uma moça que foge de casa como uma que eu fiz agora...Não consigo entender qual é a deles. Censuram filmes e não censuram programas em que as pessoas pra casar são vendidas como alface.

Por outro lado, já ficava clara a tensão entre a busca de um caminho próprio e um certo conservadorismo:

Eu não sou uma pessoa vinda de Marte. Eu nasci em 1945 e fui criada por uma família burguesa, razoavelmente bacana, mas eu tenho todos esses problemas dentro de mim. Evidentemente, eu também procuro um pai, um pouco. Tanto eu quero isso que eu sou sozinha. Mas, para mim, é mais importante as coisas em que eu acredito. Por isso, eu abro mão dessa proteção para continuar no meu caminho. Mas, às vezes, dentro da sociedade que a gente vive, é bacaninha você ter um homem do teu lado, nem um homem, viu? - um companheiro, um treco bacana. Alguém que diga: está pegando fogo? Então vamos apagar juntos. O maridinho que eu quis dizer é isso.

*O Pasquim* multiplicou a tiragem com a entrevista de Leila (117 mil exemplares contra os 20 mil da primeira tiragem, em junho de 1969). Na nota que introduzia a entrevista, lia-se que “Leila é a imagem da alegria e da liberdade, coisa que só é possível quando o falso moralismo é posto de lado”. No entanto, a equipe do jornal não tinha nenhuma simpatia pela causa feminista. Sua posição ideológica, ao contrário, era de deboche declarado contra as feministas. Logo após a polêmica passagem da líder feminista Betty Friedan pelo Brasil, a matéria, assinada, por Millôr Fernandes, com desenhos de Jaguar com mulheres em poses caricaturescas e fotos em que elas são ridicularizadas, tinha por título *A Mulher Objeto* e começa assim:

Como vocês preferem a mulher: objeto ou abjeta? Livre ou ocupada? Desimpedida ou congestionada? Submissa ou sobre a mesa? Apesar de porcos chauvinistas, (e disso sentimos orgulho, uma vez que quem nos insultou foi Betty Friedan em pessoa e ela é muito mal apessoada), nós, da patota d’O Pasquim nos vangloriamos de nossa infinita e cândida capacidade de ceder às evidências. Betty, Germaine Greer, Gloria Steinen, Rose Marie Muraro, Simone de Beauvoir – eis a nossa mão à palmatória do segundo sexo, do eunuco feminino, do sexo frágil e da mística feminina. Já não há mais dúvida: a mulher é de fato, (de direito nem tanto, mas continuem reivindicando) um ser excepcional, capaz de fazer tudo (inclusive aquilo que você, suíno chauvinista, está pensando) que o homem (sempre em caixa baixa) não faz ...<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Esse é um trecho da matéria publicada na edição de *O Pasquim* de 22 a 28 de fevereiro de 1972.

No entanto, a partir de sua entrevista a *O Pasquim*, Leila manifestava desconforto por vivenciar a tensão entre a imagem pública e a vida privada. Numa entrevista à revista *Realidade*, afirmou:

Eu estava entre amigos, todos eles me conhecem bem, não havia mistério. O chato é que as pessoas te enquadram: a partir de uma entrevista que mostra um aspecto parcial, formam uma imagem e exigem que a gente se ajuste a ela. Acham que tenho que ser a toda hora sexy e desbocada. Posso ser, mas também sou outras coisas e nem sempre estou a fim disso.<sup>71</sup>

A morte trágica de Leila foi prato cheio para a mídia. A revista *Visão*, na sua edição de 17 de julho de 1972, iniciou assim a matéria intitulada *Os lucros da morte*:

Por isso, quando os chefes de redação puderam confirmar a morte de Leila Diniz, a reação não foi propriamente de consternação. Em vez de tristeza, uma enorme agitação percorreu as redações cariocas, expulsando qualquer preocupação que não fosse a de procurar um conhecido, um amigo, um familiar que pudesse dar alguma declaração sensacional: ou de encontrar nos arquivos a última entrevista ou a última foto da atriz, de preferência com pouca roupa ou com a filha...

Se a mídia mistificou a mensagem de Leila, os poetas a celebraram na sua plenitude. A geração à qual Leila pertencia precisava de uma musa que manifestasse seus ideais libertários. E com isso, as gerações posteriores também puderam se libertar de “uma especial escravidão”, como escreveu Carlos Drummond de Andrade:

Leila Diniz – sobre as convenções esfarinhadas mas recalcitrantes, sobre as hipocrisias seculares e medulares: o riso aberto, a linguagem desimpedida, a festa matinal do corpo, a revelação da vida.  
Leila Diniz – o nome acetinado do cartão postal, o sobrenome de cristal tinindo e partindo-se, como se parte, mil estilhaços cintilantes, o avião no espaço – para sempre.  
Para sempre – o ritmo da alegria, samba carioca no imprevisto da professorinha ensinando a crianças, a adultos, ao povo todo, a arte de ser sem esconder o ser.  
Leila para sempre Diniz, feliz na lembrança gravada: moça que sem discurso nem requerimento soltou as mulheres de 20 anos presas no tronco de uma especial escravidão.<sup>72</sup>

O desafio da geração de Leila foi tirar o imaginário da mulher do mesmo “engessamento” que Roland Barthes descobriu no rosto de Greta Garbo durante uma

<sup>71</sup> Trecho da entrevista publicada na revista *Realidade*, edição de abril de 1971

<sup>72</sup> DRUMMOND, C.D., poema publicado na edição de julho de 1982 de *O Pasquim*, em homenagem aos 10 anos da morte de Leila

fase do cinema. Algumas décadas depois das mudanças de mentalidade e de comportamento simbolizadas por Leila, as mulheres continuam sendo comparadas a Leila Diniz, como na letra e música de Rita Lee. No refrão “Toda mulher é meio Leila Diniz” há uma ambiguidade: esse “meio” tanto pode significar que todas as mulheres compartilham o mesmo ideal libertário de ser “meio Leila Diniz”, quanto pode se referir a uma “revolução” pela metade. Que ainda está se fazendo, que ainda está por acontecer, ou seja, refere-se à mulher como um devir.

Sem querer entrar numa perspectiva reducionista, com a qual não concordo, de que haveria uma essência comum nas mulheres, acredito que seja pelo viés das diferenças que o assunto deve ser abordado, enfocando a multiplicidade e um *outro* que já não é apenas uma alternativa inferior ao androcentrismo. Em *A Alteridade da Mulher na Pós-Modernidade*, Claudius Waddington afirma que :

A suposta alteridade que foi atribuída à mulher em nosso universo ideológico androcêntrico não constituiu, na verdade, uma autêntica alteridade, mas tão somente condição objetual, jamais a alteridade intersubjetiva, que permaneceu por ser conquistada e construída... O momento atual vivendo a superação das antinomias clássicas oferece à mulher a oportunidade de lançar-se na aventura pós-moderna da ausência de polarizações opostas e excludentes, tal como sujeito-objeto. À mulher, por ter atravessado o processo histórico pelas margens, está reservada a tarefa de romper a entropia do discurso falocêntrico e construir sua alteridade para além das ciladas da ideologia do falo e das estratégias da identidade fechada.<sup>73</sup>

No conto de Clarice Lispector, *A procura de uma dignidade*<sup>74</sup>, uma mulher de 70 anos se perde nos labirintos subterrâneos do Maracanã, e quando um homem lhe mostra como era simples sair, ela pensa que “só para ela é que se havia tornado impossível achar a saída”. Ela não tem nome próprio, é apenas a Sra. Jorge B. Xavier. Ao tomar um táxi para voltar para casa, perde-se de novo. Finalmente, ao chegar em casa depara-se com um desejo antigo, ela se descobre apaixonada por Roberto Carlos. Mas já está velha, incapaz de viver o seu desejo. Então, ela percebe que vive uma vida sem sentido. Sua aparente dignidade desfaz-se diante da revelação de uma impossibilidade que o cotidiano havia mascarado. Sem saída, acaba por suicidar-se.

<sup>73</sup> WADDINGTON, C.B.G., 1995, ps.336,342

<sup>74</sup> Este conto faz parte da antologia intitulada *Onde Estivestes de Noite?*, publicada pela Editora Francisco Alves, em 1992

Quando se separa o mito da mulher, no caso de Leila, entende-se que a mulher foi aquele ser que se fez questionando, destruindo e substituindo valores, enfim, construindo um caminho próprio, um caminho que passa por um *empowerment*. Esta talvez seja a saída, uma saída radicalmente oposta à da personagem de Clarice Lispector, sem identidade e sem autonomia, perdida num labirinto e apaixonada por um mito.

Se na escrita feminina há a busca de uma identidade, como vimos nos textos de Lygia, Clarice, Hilda, Adélia e Lya, essa procura se faz ao escrever, no ato mesmo da escrita. Essas escritoras já poderiam ser rotuladas de “mulheres maduras” quando Leila lançou seu manifesto libertário. No entanto, para que isso acontecesse, para se chegar a um comportamento inovador, o imaginário teve que anteceder-lo. Se na cultura questionava-se um modo de viver que aprisionava a mulher, ao experimentar a condição feminina, as escritoras tornaram-se capazes de lançar um olhar crítico sobre essa condição e, ao denunciar esse “status quo”, propiciar a entrada de um imaginário feminino inovador. Arte e cultura não são áreas estanques, mas dialogam, são produtos históricos e sociais. A arte, sob essa ótica, torna-se um fenômeno multicultural que cria novas identidades.

Num brilhante ensaio publicado no jornal *Folha de São Paulo*, Silviano Santiago compara Susan Sontag, que ganhou o Prêmio Nobel da Paz, o escritor sul-africano M. Goetzee, que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e Paulo Coelho, que entrou para o “Guinness”. A partir das homenagens a esses autores, ele coloca questões como a qualidade da obra literária na pós-modernidade, o livro no mercado neoliberal e o engajamento do intelectual em tempos de violência. Se Paulo Coelho é um fenômeno quantitativo, sem qualidade literária, Goetzee é o escritor pouco conhecido e Susan Sontag não tem grande público. A homenagem a Paulo Coelho faz levantar questões como o amesquinamento da língua portuguesa, que em tempos globalizados passou a ser conhecida através de um escritor que objetiva lucro e ambição pessoal. A premiação a um autor pouco lido demonstra que a ficção pós-moderna enclausurou-se numa linguagem elítica, sem diálogo com o leitor.

Mas o movimento feminista americano, ao questionar o poder econômico e político pela linguagem, criou elos com a crítica feminista pós-colonial. Segundo

Silviano Santiago, “as críticas literárias femininas desarticulam o sólido edifício das “belles lettres”, retirando a aura da literatura canônica. O livro *A Doença Como Metáfora*, de Susan Sontag, cuja primeira edição em português data de 1978, serviu para alertar contra o uso da linguagem metafórica como elemento de violência. O câncer, assim como a tuberculose, as duas doenças a que a autora se refere no livro, tornaram-se metáforas de conflitos sociais. A própria autora, ao protestar contra a guerra do Vietnã, disse que a raça branca era “o câncer” da história. Silviano Santiago acrescenta que a escrita da mulher, enquanto “manifestação linguística do corpo” coloca contra a parede os próprios alicerces da literatura ocidental:

O que a escrita da mulher coloca contra a parede? A liberdade retórica *sem* gênero – sem preferência sexual, falocêntrica, sem cor, sem etnia, etnocêntrica, etc. Por seu turno, a liberdade retórica *com* gênero favorece a sensibilidade e a espontaneidade literárias, que por se relacionarem de modo confessional e lírico com a linguagem, retiram sua força artística não das firulas do cânone, mas da experiência libertária de corpos multicoloridos, sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Trecho do ensaio *Outubro Retalhado*, de Silviano Santiago, publicado no Caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de novembro de 2003