



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA SÁRVIA DA SILVA MARTINS

MULHER E SOCIEDADE: DE CORPO DOMINADO A CORPO DOMINANTE EM
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

FORTALEZA

2015

MARIA SÁRVIA DA SILVA MARTINS

**MULHER E SOCIEDADE: DE CORPO DOMINADO A CORPO DOMINANTE EM
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edilene Ribeiro Batista.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- M344m Martins, Maria Sárvia da Silva.
Mulher e sociedade : de corpo dominado a corpo dominante em contos de Lygia Fagundes Telles /
Maria Sárvia da Silva Martins. – 2015.
112 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de
Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista.
- 1.Telles, Lygia Fagundes, 1923- – Crítica e interpretação. 2.Telles, Lygia Fagundes, 1923- –
Personagens – Mulheres. 3.Mulheres na literatura. 4.Identidade de gênero na literatura. 5.Contos
brasileiros – São Paulo. I.Título.

MARIA SÁRVIA DA SILVA MARTINS

**MULHER E SOCIEDADE: DE CORPO DOMINADO A CORPO DOMINANTE EM
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Edilene Ribeiro Batista (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Roseli Barros Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Flávio de Araújo Queiroz
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Aos meus pais, Antônio Ribamar e Raimunda Edmilda, pelo grande amor concedido a mim, fonte de incentivo e exemplo de dedicação ao longo de todos esses anos de estudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me proporcionou a experiência de realizar este Curso de Mestrado e me deu forças e inspiração para a elaboração deste trabalho.

Aos meus pais, pelo empenho demonstrado durante todo o percurso de minha vida acadêmica.

À minha irmã, Nívea Martins, pela atenção prestada a mim nos momentos de dificuldade.

Aos parentes e amigos, por todas as palavras de estímulo que me impulsionaram a prosseguir na busca de meu objetivo.

À minha orientadora, Professora Dra. Edilene Ribeiro Batista, pela atenção, paciência e pelos conhecimentos transmitidos a mim durante a orientação.

RESUMO

A mulher, assim como a sociedade – adotando aqui, como referência, o mundo ocidental –, há muito tempo vem passando por transformações. É exatamente a discussão dos rumos tomados pela relação entre mulher e sociedade ao longo de anos de história que o presente trabalho põe em foco. Definindo-se como uma obra reveladora de uma profusão de perfis femininos, a produção literária da escritora Lygia Fagundes Telles apresenta-nos, em muitas de suas personagens, a realidade vivenciada por uma coletividade de mulheres. Considerando não só a história do mundo ocidental, mas também a repercussão das transformações dessa sociedade sobre a posição social feminina, ou seja, a existência de uma história da mulher; nesta dissertação, procuramos demonstrar como a ficcionista concebe representantes femininas que revelam alguns percursos da trajetória da mulher. Examinar a construção de identidades femininas dentro do discurso literário, tendo em vista o conceito de gênero social e as orientações da Teoria e Crítica Literária Feminista, consiste na principal chave de leitura dos contos “A Confissão de Leontina”, “O Espartilho”, “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Eu Era Mudo e Só”, objetos de análise desta pesquisa. Para o desenvolvimento de nosso trabalho, recorreremos aos estudos realizados por Paul Ricoeur (2010), Pierre Bourdieu (2009), Lúcia Osana Zolin (2009), Elódia Xavier (1994, 2007), dentre outros teóricos. Com as contribuições de tais estudos e sob a perspectiva de um movimento de liberação da mulher, observamos como o signo da dominação se manifesta no discurso literário. Para isso, consideramos o processo de criação da escritora e pensamos na constituição das personagens lygianas como constructos sociais afetados por ideologias, relações de poder, enfim, um conjunto de circunstâncias a que estão expostas em cada época. Dessa forma, esperamos evidenciar o diálogo entre Literatura e História.

Palavras-chave: Mulher. Dominação. Sociedade. Lygia Fagundes Telles. Feminino.

ABSTRACT

Woman, as the society – adopting as reference the Western world – has been facing transformations for a long time. It is exactly the discussion about the directions taken by the relation woman and society along years of History that this work focuses on. Defined as a literary production that reveals a profusion of female profiles, fiction written by Lygia Fagundes Telles presents, in many of its characters, the reality experienced by a group of women. Considering not only History of the Western world, but also the consequences of changes in women's social position, in the other words, the existence of women's History, in this dissertation, we seek to demonstrate how the writer designs female representatives who show us some courses of women's trajectory. To examine the constructions of female identities within the literary discourse – bearing in mind the concept of social gender and the Feminist Literary Theory and Criticism – is the main reading key of the short stories “A Confissão de Leontina”, “O Espartilho”, “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Eu Era Mudo e Só”, objects of analysis in this research. To develop this work we appealed to the studies accomplished by Paul Ricoeur (2010), Pierre Bourdieu (2009), Lúcia Osana Zolin (2009), Elódia Xavier (1994, 2007), among other theorists. With the contributions of these studies and from the perspective of a woman liberation movement, we observe how the sign of domination manifests in literary discourse. For this, we consider the writer's creation process and reflect about Lygia's characters constitution as social constructs affected by ideologies, power relations, at last, a set of circumstances to which each epoch is exposed to. As a result we hope to evidence the dialog between Literature and History.

Keywords: Woman. Domination. Society. Lygia Fagundes Telles. Female.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	SUBMISSÃO, LUTAS E CONQUISTAS: A MULHER NA HISTÓRIA E NA LITERATURA	13
2.1	A mulher nas comunidades indígenas do Brasil	16
2.2	A mulher submissa e rainha do lar	19
2.3	O movimento feminista	30
2.4	Da História à teoria: gênero, Literatura e mulher	41
3	A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE: A DOMINAÇÃO ESCRITA NOS “CORPOS”	49
3.1	Lygia Fagundes Telles e a literatura de autoria feminina	51
3.2	A representação de uma submissão naturalizada em “A confissão de Leontina”	58
3.3	Uma história de repressão em “O espartilho”	65
4	TRANSGRESSÃO OU PSEUDOTRANSGRESSÃO? O SIGNO DA DOMINAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO	74
4.1	O poder da palavra e a sensualidade do narrador lygiano	76
4.2	“Venha ver o pôr do sol”: uma mulher entre a transgressão e a obediência	84
4.3	O olhar masculino sobre o corpo feminino, em “Eu era mudo e só”	92
5	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, a mulher tem sido motivo frequente de promoção de debates não só na academia, mas também nos diversos meios de comunicação. Fala-se de uma maior presença feminina nos postos de trabalho, de sua atuação nos mais variados campos profissionais, da dupla jornada de trabalho enfrentada por ela todos os dias, das violências física e sexual que grande parte da população feminina ainda sofre, da sua participação na política, sobre questões ligadas à saúde da mulher e à sua sexualidade; ocorrem discussões em torno da legalização do aborto; enfim, uma variedade de temas revelam o feminino em seus múltiplos aspectos. No entanto, nem sempre foi assim, visto que, por muito tempo, o espaço ocupado por ela ficou restrito aos limites do lar e, com ele, também a capacidade da mulher de suscitar novos olhares sobre si. Isso acontecia porque, além de sua atuação na sociedade ser limitada, o único espaço onde poderia se expressar, o doméstico, estava totalmente esquecido pela sociedade, fazendo com que a mulher tivesse pouca ou nenhuma visibilidade. Se, hoje, temos um novo panorama da condição social feminina, isso é fruto de um processo de transformação em que estão envolvidos os dois elementos principais desta pesquisa, destacados, inclusive, no próprio título: mulher e sociedade. São as transformações sofridas por eles, considerados em uma relação na qual um age sobre o outro, que pretendemos colocar em foco neste trabalho.

Examinar as mudanças ocorridas nessa relação, ao longo de anos de História, implica observar como a visão da sociedade sobre a mulher alterou-se e como o lugar do feminino foi se tornando, cada vez mais, abrangente, graças às modificações que se efetuaram também na forma como a mulher passou a se posicionar nessa sociedade, tendo papel fundamental, nesse sentido, as lutas empreendidas pelo movimento feminista, que sempre se dedicou e, ainda hoje, continua a levantar a bandeira da igualdade entre os gêneros. Talvez, esse movimento ainda permaneça vivo, atualmente, muito mais presente nas dependências da academia do que nas ruas, porque, apesar de suas várias conquistas, encontramos, em algumas esferas da sociedade, um abismo entre o mundo masculino e o mundo feminino. Essa distinção entre esses dois mundos pode ser vista, por exemplo, na diminuta quantidade de mulheres ocupando cargos de chefia nas grandes empresas ou posições importantes nos órgãos públicos. Além disso, podemos citar a diferença considerável entre o número de escritores e escritoras listados no cânone literário, embora muito já tenha sido feito no sentido

de desvelar a qualidade do trabalho de várias autoras esquecidas, há muito tempo, no limbo da tradição literária.

Tendo em vista a condição social feminina na atualidade, acreditamos que uma pesquisa centrada no percurso traçado pela mulher em busca de uma posição social mais digna, equivalente à do homem, comprova o seu valor para a sociedade em geral, quando denuncia a necessidade e a possibilidade, por meio de novas mudanças, de torná-la, cada vez mais, igualitária. Para realizar tal intento, tomamos como ponto de partida a narrativa de ficção, ou seja, servimo-nos da Literatura que, como nos sugere Lygia Fagundes Telles¹ (2000, p. 5), sobre a obra de quem nos debruçamos neste trabalho, assume o papel, por meio do escritor, de denunciar as intempéries deste mundo, demonstrando, portanto, a sua capacidade de ser microcosmo da realidade. É pensando nesse entrecruzamento do real com o ficcional que pretendemos perscrutar a construção das personagens femininas de quatro contos da escritora Lygia Fagundes Telles, a saber: “A Confissão de Leontina” (1999), “O Espartilho” (1999), “Venha Ver o Pôr do Sol” (1981) e “Eu Era Mudo e Só” (1986). Consideramos ser pertinente esclarecer que, para a seleção desse *corpus*, tomamos como principal critério a escolha de textos que nos possibilitassem demonstrar um melhoramento progressivo das condições sociais da mulher. Por isso, dentre tantos contos da ficcionista que revelam representações do feminino enredadas pelas tramas da sociedade, elencamos os já citados, os quais, na ordem em que foram listados, julgamos serem os mais apropriados para a observação dessas mudanças que caracterizam um movimento de liberação da mulher. Ao analisarmos essas narrativas, procuraremos desvelar o diálogo entre História e Literatura que se inscreve nos dramas vividos pelas personagens lygianas e nos permite vivenciar episódios da trajetória da mulher, profundamente marcada por fatores sociais que a afetam direta ou indiretamente.

Para que possamos explicitar como se dá esse intercâmbio entre discurso histórico e discurso literário, concentramo-nos, em um primeiro momento, na exposição da história da mulher no mundo ocidental e, especialmente, nas transformações referentes à condição social feminina no Brasil. Assim, partindo do Período Colonial, abordamos as especificidades da configuração da mulher nas comunidades indígenas; depois, adentramos em uma fase na qual sua vida está fortemente assinalada por um estado de submissão e passividade e, por fim, demonstramos como se deu o surgimento e desenvolvimento do feminismo no Brasil e no

¹ Declaração feita pela escritora, em depoimento concedido a Edla Van Steen, e publicado, no formato de entrevista, na coletânea **Venha Ver o Pôr do Sol e outros Contos**.

mundo, observando as grandes mudanças operadas na situação social feminina durante o século XX, graças à evolução desse movimento. Ainda no primeiro capítulo do presente trabalho, dedicamo-nos à apresentação de alguns dos frutos do constante aperfeiçoamento do pensamento feminista: os estudos de gênero e a Teoria e Crítica Literária Feminista. Esta, por meio de suas diretrizes, contribuirá bastante para análise dos contos a ser realizada a partir do capítulo seguinte.

A segunda parte do estudo que nos propomos a realizar estará voltada para a perscrutação da construção da identidade das personagens femininas concebidas pela engenhosidade de Lygia Fagundes Telles nos contos “A Confissão de Leontina” e “O Espartilho”. Para a realização dessa análise, serão consideradas as noções de violência simbólica e dominação, as quais se sobressaem na trama dos textos literários quando realizamos uma leitura mais atenta destes. No entanto, antes de procedermos ao exame das narrativas de ficção, considerando que nos dedicamos ao estudo da obra de uma mulher, observamos as teorizações desenvolvidas em torno da literatura de autoria feminina no Brasil e em que sentido elas se associam à produção literária de nossa escritora-foco.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, prosseguimos com a análise dos contos, a qual terá como pontos-chave a construção do discurso dentro da narrativa literária e a discussão a respeito do grau de confiança que o leitor pode depositar no narrador. Guiados pela leitura de “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Eu Era Mudo e Só”, pretendemos chegar a uma resolução quanto à hipótese de que as representantes femininas delineadas pelos referidos textos ficcionais apontam para uma postura transgressora ou pseudotransgressora da mulher em relação ao sistema social a que está submetida.

Ao final do presente trabalho, esperamos ter demonstrado como a Literatura, em seu diálogo com a narrativa histórica, permite que vislumbremos as experiências vividas por uma coletividade de mulheres. Vale ressaltar que, seguindo o pensamento de René Wellek e Austin Warren (1998, p. 125-126), não pretendemos tratar os textos lygianos como meros “documentos sociais” que descrevem fielmente a sociedade de determinados tempo e espaço, mas interpretá-los enquanto obras de arte que, como tal, possuem valor artístico, são frutos de um trabalho de criação e da engenhosidade do autor. Assim, faz-se necessário observar, de antemão, o estilo da escritora para, a partir daí, realizar a análise das narrativas de ficção. Apoiados nos recursos de escrita da autora e munidos das informações que nos fornece o discurso histórico, poderemos examinar a construção das personagens como sujeitos inseridos em um sistema social. Portanto, esta pesquisa busca mostrar a aproximação entre o ficcional e

o real, por meio da análise de textos literários que colocam em destaque a figura feminina, a qual se revela segundo a intenção e a inventividade da ficcionista, mas também se constitui em expressão da realidade social que se lhe apresenta. Numa abordagem comparatista que vai além da observação dos conflitos sociais pertinentes a dado contexto histórico e adentra nos mecanismos da criação literária, acabamos por explicitar a relação entre Literatura e História.

2 SUBMISSÃO, LUTAS E CONQUISTAS: A MULHER NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

Ao analisarmos a história da mulher, desde os primórdios da civilização ocidental até a contemporaneidade, observamos que ela sempre esteve em interação com a sociedade, ainda que, durante muito tempo, essa realidade tenha permanecido ausente nos registros dos trabalhos direcionados às transformações sofridas por essa mesma sociedade. Segundo Carlos Bauer:

Somente no final do século XX, a preocupação com uma “história das mulheres” conseguiu firmar-se como uma área específica do conhecimento histórico e passou a obter um efetivo reconhecimento nos meios acadêmicos e culturais nos países europeus, na América do Norte e até mesmo no Brasil (BAUER, 2001, p. 11).

Portanto, até que tomássemos conhecimento da trajetória feminina ao longo de todos esses anos, a mulher ficou destituída da qualidade de sujeito da História, tornando-se figura, geralmente, esquecida ou representada, algumas vezes, por personagens (reais ou fictícios) de pouca repercussão.

Considerando a importância do discurso histórico enquanto referencial da identidade de uma nação, um povo ou um grupo específico, como é o caso das mulheres, torna-se pertinente compreender como se dá a formação desse discurso. Sendo assim, iremos nos deter, primeiramente, no estudo desenvolvido por Paul Ricoeur (2010) a respeito da produção da narrativa histórica. O referido teórico propõe a perspectiva de uma “ficcionalização da história”, o que, além de estabelecer uma relação explícita entre narrativa histórica e narrativa literária, adequando-se à proposta deste trabalho, poderá esclarecer algumas questões que, muitas vezes, surgem envolvendo o discurso histórico.

Adotando termos bem comuns aos estudos em Literatura, como refiguração, imaginário e representação, para aproximar ficção e realidade — ou, se nos referimos às ciências que com elas operam, Literatura e História —, Ricoeur já inicia sua argumentação problematizando uma concepção amplamente aceita quando se trata do discurso histórico: a realidade do passado. Ele põe sob suspeita a total veracidade dos fatos descritos pela narrativa histórica ao afirmar que: “O *ter-sido* é problemático na medida exata em que não é observável [...]” (RICOEUR, 2010, p. 267). Assim, mesmo quando o

historiador dispõe de um testemunho do fato relatado, não podemos dizer que esse fato presenciado no passado é exatamente observado no presente, mas apenas lembrado. Partindo desse obstáculo que se apresenta ao trabalho do historiador, encontramos a categoria de “representância”, por meio da qual, percebemos o paralelo entre narrativa de ficção e narrativa histórica. Essa categoria indica-nos que “as construções da história têm a ambição de ser reconstruções que respondem à exigência de um *vis-à-vis*” (RICOEUR, 2010, p. 268). Tendo isso em mente, compreendemos que a História, de acordo com seu papel de fazer conhecer o passado, pretende mostrar-nos a realidade, mas, para isso, precisa superar a impossibilidade de observar o passado. É nesse ponto que se insere a ficção, pois assim como, na “representância”, temos a imposição de uma confrontação, na leitura do texto literário, também se pressupõe um *vis-à-vis* entre mundo do texto e mundo do leitor (RICOEUR, 2010, p. 270-271).

O “fenômeno da leitura”, conforme o termo utilizado por Ricoeur, alia a História à ficção. Na verdade, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa de ficção envolvem uma atividade de leitura que está intimamente ligada ao procedimento de refiguração, o “ver como” que elas suscitam: a “refiguração do tempo”. Tal procedimento precisa ser realizado para que as duas narrativas atinjam o seu propósito, e isso ocorre graças à interferência de uma na outra. No caso da História, o elemento de intervenção é o imaginário, cuja atuação se mostra, de forma patente, nos textos literários. Esse elemento, em parceria com uma teoria da leitura, vai se incorporando ao discurso histórico para preencher as lacunas deixadas por um “ter-sido” não observável e, no entanto, não prejudica o caráter de “realidade” desse mesmo passado (RICOEUR, 2010, p. 310-312). O “imaginário de representância”, segundo o termo empregado pelo referido teórico, tem, portanto, papel fundamental no objetivo de reconstruir o “passado tal como ele foi”, ou seja, aquilo que o leitor teria visto, se tivesse estado lá. Em um processo dividido em fases — o Mesmo, o Outro e o Análogo — que lembram os estágios envolvidos na leitura de um texto de cunho ficcional, a imaginação vai operando para chegar ao propósito de “figurar” um tempo passado (RICOEUR, 2010, p. 316-317). Isso confirma, mais uma vez, a leitura como experiência vivenciada tanto na História quanto na ficção. Por isso, observamos que

[...] a retórica da ficção põe em cena um autor implicado que, por manobra de sedução, tenta tornar o leitor *idêntico* a ele mesmo. Mas, quando o leitor, descobrindo seu lugar prescrito pelo texto, sente-se, não mais seduzido, mas aterrorizado, resta-lhe como único recurso *distanciar-se* do texto e tomar a mais viva consciência da *distância* entre as expectativas que o texto desenvolve e suas próprias

expectativas, como indivíduo destinado à cotidianidade e como membro do público culto, formado por toda uma tradição de leituras. Essa oscilação entre o Mesmo e o Outro só é superada pela operação caracterizada por Gadamer e Jauss como fusão dos horizontes e que pode ser considerada como o tipo ideal da leitura. Para além da alternativa entre confusão e alienação, a convergência entre a escrita e a leitura tende a estabelecer, entre as expectativas criadas pelo texto e aquelas trazidas pela leitura, uma relação *analogizante*, que não deixa de evocar aquela em que culmina a relação de representância do passado histórico (RICOEUR, 2010, p. 306-307).

Identificadas as aproximações entre um processo e outro, resta-nos explicitar como eles se encontram por meio da inserção do imaginário no discurso histórico. Essa intervenção pode ser vista, por exemplo, quando lemos uma narrativa histórica e, da mesma forma que ocorre na leitura de um texto literário, somos levados a “ver como” trágica ou cômica certa situação, ou mesmo ter outra perspectiva dela. Assim, a imaginação nos ajuda a conceber, em nossa mente, a ocorrência de um evento passado, mas não só isso; possibilita, especificamente, que qualifiquemos determinada sequência de fatos a partir do que já experienciamos com as narrativas de ficção. A História, portanto, faz uso da representatividade da imaginação, manifestada pela perspectiva que a metáfora (o “ver como”), de caráter expressamente literário, oferece-nos. Essa seria uma das formas em que se dá a intersecção entre Literatura e História, a fim de que esta última alcance o seu propósito de reconstrução do passado (RICOEUR, 2010, p. 317-318).

Essa “ficcionalização da história” nos ajuda a refletir não só sobre a ausência da mulher em muitos estudos da historiografia ocidental como também a respeito da recente atenção que se tem dado à figura feminina em outros trabalhos da mesma área. Ora, se por muito tempo ela viveu reclusa, em um mundo à parte, longe da vida pública, provavelmente, também esteve ausente desse imaginário, que faz parte de uma memória coletiva, pertencendo a escritores e leitores, e é elementar para a efetivação do discurso histórico. Destituída de representação nos principais setores da sociedade, ela esteve sempre à margem, fora do cotidiano e da formação de uma “tradição de leituras”. Pensando no desenvolvimento da História enquanto ciência e na presença feminina em suas narrativas, podemos nos perguntar: como “refigurar” um tempo passado vivendo em um presente no qual a figura feminina simplesmente não integra a cena dos acontecimentos? Diante disso, ao longo deste capítulo, tentaremos expor a trajetória da mulher dentro da sociedade ocidental: sua conformação nas comunidades indígenas do Brasil e a interferência da colonização europeia; a vida restrita ao ambiente doméstico; as lutas empreendidas pelo movimento feminista; as grandes mudanças que vieram com o século XX; e as forças a que está submetida ainda hoje. Além disso,

também falaremos sobre os estudos de gênero e a Teoria e Crítica Literária Feminista e qual a relação deles com a história da mulher.

2.1 A mulher nas comunidades indígenas do Brasil

No prefácio do livro **Breve História da Mulher no Mundo Ocidental**, de Carlos Bauer (2001, p. 7), a professora Ana Lúcia Rodrigues comenta a respeito da ânsia que todo ser humano alimenta de saber quem é; de compreender a sua existência, apesar da dificuldade de alcançar tal intento. No caso específico da mulher, podemos dizer que, por muito tempo, as novas gerações que iam nascendo ficaram sem saber como viviam as mulheres de outros tempos. Talvez por isso, agora que a mulher ganhou mais espaço na sociedade, ela venha despertando, cada vez mais, o interesse de estudos de várias áreas que surgem como resposta às diversas questões que envolvem a condição feminina, a essa aspiração humana de conhecer a si mesma. Pensando nisso, acreditamos que precisamos conhecer a mulher em suas origens como ser social e, neste trabalho, embora consideremos o mundo ocidental como um todo, colocaremos sempre em foco a presença feminina no Brasil. Em decorrência disso, começaremos pela atuação feminina nas primeiras organizações sociais brasileiras: as comunidades indígenas.

Quando os colonizadores europeus aportaram em terras brasileiras, encontraram uma diversidade de povos que possuíam diferenças entre si, como a língua falada por eles e alguns costumes, mas ficaram conhecidos, até hoje, pela denominação genérica de “índios”. Essas nações, além de distinguirem-se umas das outras, mostravam-se bem diferentes da realidade europeia. Entretanto, assim como no mundo em que vivemos atualmente e naquele de onde vinham os colonizadores, nas comunidades indígenas, também existiam normas, certos códigos de conhecimento comum que regiam a vida das pessoas. Entre esses códigos, destacamos a divisão sexual e etária do trabalho que, no que diz respeito às mulheres, tinha a seguinte conformação:

A presença da mulher era fundamental na educação dos curumins, na organização do trabalho doméstico e, principalmente, na agricultura. Na maioria das comunidades, as mulheres eram responsáveis pelo plantio do milho, da batata-doce, da abóbora e da mandioca, produtos fundamentais na dieta alimentar daqueles povos. Entre suas tarefas, também, estavam a organização das festas, preparação de remédios e bebidas alcoólicas, a feitura das pinturas corporais nos índios que participavam das

guerras ou mesmo de rituais mágicos e religiosos. Na arte de fabricar louça doméstica, ceramificados e objetos de adorno pessoal, a participação da mulher era insubstituível (BAUER, 2001, p. 112).

Essa delimitação das atividades femininas revela que, apesar de esses povos indígenas estarem distantes do mundo europeu, havia alguma semelhança entre eles, mesmo guardadas as devidas diferenças, com a organização social que herdávamos a partir da colonização. Uma das diferenças que mais nos chama a atenção refere-se à formação da família pois, em algumas comunidades indígenas, era comum ocorrer a poliandria, que consistia no casamento de uma mulher com mais de um homem ao mesmo tempo. Ainda havia a poligamia, que era a prática mais adotada por esses povos, a monogamia e o casamento grupal, em que tomavam parte mais de um homem e mais de uma mulher (BAUER, 2001, p. 112). Portanto, pela divisão sexual do trabalho apresentada, percebemos que a presença feminina era essencial não só para a vida econômica da população, mas também para a conservação de seus valores culturais e religiosos. Talvez, por isso, em muitos casos, ocorria a poliandria, fazendo com que, de certa forma, uma mulher estivesse no núcleo de várias famílias.

Afora o papel exercido em suas comunidades, as mulheres indígenas também representaram parcela bastante significativa na resistência aos efeitos da colonização. Além de sofrerem com as epidemias causadas por doenças infecciosas trazidas pelos colonizadores europeus, para as quais seu organismo não tinha nenhum tipo de defesa, os indígenas enfrentaram a constante ameaça de escravidão; a tomada das terras onde viviam e de onde tiravam o seu sustento, devastadas pela exploração do pau-brasil; e a extinção de sua cultura e religião (BAUER, 2001, p. 112-113). Segundo Carlos Bauer, nesse movimento de resistência, a mulher não “apenas enfrentou os colonizadores com armas de fogo e temível truculência, mas, diante da eminente derrota e aviltamento do seu modo de vida, chegaram a praticar atitudes de puro desespero como o aborto, o infanticídio e mesmo o suicídio [...]” (BAUER, 2001, p.113).

A colonização empreendida pelo governo português também se serviu da religião para alcançar seus objetivos. A Igreja Católica, representada principalmente pela Companhia de Jesus, atuou na fundação de colégios e na emissão de registros de nascimento, casamento e óbito, além de ter ficado responsável pela catequização dos índios (BAUER, 2001, p. 117). Dessa forma, iniciou-se o contato entre jesuítas e indígenas, separados por culturas, modos de vida e religiões diferentes. Isso contribuiu para que ocorresse um choque, conforme a

observação de Eduardo Hoornaert (*apud* BAUER, 2001, p. 118) sobre a “cultura do toque aproximado”: os índios tinham o costume de tocar os corpos uns dos outros e de abraçarem-se, prática, por outro lado, repudiada pelos europeus, que associavam esse tipo de comportamento ao pecado.

Esse choque cultural repercute na imagem que, a partir daí, forma-se em torno da mulher. Vista como uma terra de maus costumes, o Brasil era considerado um lugar que guardava perigos para o colonizador português. Tais perigos estavam relacionados à sexualidade e, de acordo com Bauer (2001, p. 117), diziam respeito ao comportamento sexual das mulheres, ou seja, à forma como as índias portavam-se diante dos homens.

Quanto ao olhar dos portugueses em relação à aparência das mulheres indígenas, bem distinta do modelo feminino europeu, Mary Del Priore apresenta-nos a descrição feita por eles:

[...] pardas, bem-dispostas, com cabelos compridos, andando nuas e “sem vergonha alguma”. A Pero Vaz de Caminha não passaram despercebidas as “moças bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos compridos pelas espáduas”. Seus narizes, segundo o mesmo narrador, eram “bem-feitos” assim como tinham “bons rostos”. Os corpos, “limpos e tão gordos e tão formosos que não pode mais ser” (DEL PRIORE, 2000, p. 17).

As características destacadas pelos colonizadores revelam sua admiração diante da beleza das índias brasileiras. Esse deslumbramento é retratado por Gilberto Freyre na obra **Casa-grande & Senzala** e, conforme observação do escritor, estaria ligado ao fascínio despertado neles pela “moura encantada”, tipo de mulher morena já conhecido pelos portugueses. A beleza física das mulheres que habitavam as terras brasileiras, naquela época, também aparece nos textos de cronistas seiscentistas que, influenciados pela visão renascentista que associa o Belo ao Bom, apresentam outro olhar sobre as indígenas, representando-as como seres puros, inocentes, incapazes de verem maldade na sua nudez (DEL PRIORE, 2000, p. 18-20).

A partir dessa breve abordagem sobre a mulher nas sociedades indígenas brasileiras, percebemos como viviam os índios e como se deu o início da “ocidentalização” do Brasil, ou seja, a inserção do mundo europeu em nosso meio. Apesar de termos recebido a influência de vários povos que, por razões diversas, vieram morar em nosso país, a base da sociedade brasileira é europeia. Assim, a história da Europa, suas transformações sociais,

culturais, políticas e econômicas, sempre teve efeitos incisivos sobre a dinâmica da sociedade brasileira, inclusive quando se tratava da condição feminina. Por isso, consideramos importante analisar a situação da mulher no continente europeu, desde o período da colonização do Brasil, observando como as mudanças ocorridas lá repercutiram em nosso país.

2.2 A mulher submissa e rainha do lar

Adotando a premissa de que a “história das mulheres passa pela história de seus corpos”, a historiadora Mary Del Priore (2000, p. 13) constrói, no livro **Corpo a Corpo com a Mulher**, um quadro ilustrativo não só da transformação do corpo feminino, mas também dos fatores que contribuíram para que a vida da mulher permanecesse em um fluxo de mudanças operadas ao longo da história do Brasil. Isso só acontece porque, como a própria estudiosa afirma, o corpo feminino é um produto social, cultural e histórico que tem seus “movimentos” condicionados pela sociedade (DEL PRIORE, 2000, p. 9). Considerando essa questão, compreendemos que ainda mais do que o corpo, a vida da mulher como um todo está enredada por esses fatores. Esse pensamento pode ser constatado quando voltamos ao passado em que se deu o “descobrimento” do Brasil. Nesse período, o mundo europeu passava por grandes alterações nos campos econômico, político, social, filosófico e religioso que se refletiram sobre a condição feminina. Se, durante a Idade Média, percebemos uma ativa participação da mulher no desenvolvimento econômico da sociedade, o que se efetua, nessa era de transições chamada Idade Moderna, é uma crescente ausência feminina nos postos de trabalho. Na verdade, o afastamento da mulher do mundo do trabalho começa a se processar ainda no final do século XIV, quando se agrava a crise do sistema feudal, gerada pela Guerra dos Cem Anos, a peste negra e a falta de mão de obra, e despontam os primeiros sinais de uma nova organização social. Nas corporações de ofício, por exemplo, onde ocorria uma espécie de produção familiar, as viúvas foram impedidas de exercer a função do marido como mestre de ofício; além disso, vetou-se a participação feminina nos grêmios e nem mesmo aquelas que se dedicavam a ofícios exclusivamente femininos podiam formar associações (BAUER, 2001, p. 44-45).

Antes disso, no entanto, observamos que a sociedade medieval apresenta uma situação distinta desta, com atuação feminina em todos os ambientes. Seja no feudo, nos

conventos, na área urbana ou na área rural, apesar de as marcas da inferioridade da mulher ante o homem fazerem-se presentes, percebemos que, pelo menos enquanto o sistema feudal manteve-se estável, houve certo reconhecimento do papel social da mulher. Falamos em um “certo reconhecimento” porque, como afirma Rose Marie Muraro (1992, p. 102), havia a noção de que as mulheres eram “reservas de força de trabalho”, ou seja, sua maior participação nas atividades econômicas estava condicionada à falta da força de trabalho masculina que, muitas vezes, estava a serviço das guerras. “Isto fazia com que, embora experimentando altos e baixos do poder, o *status* das mulheres como grupo não se elevasse” (MURARO, 1992, p. 102). Tal situação também se manifestava na disseminação da cultura, pois à mulher, que dispunha de uma boa educação, em alguns momentos, coube a tarefa de passar adiante os valores culturais, mas isso era apenas quando o homem estava ausente (MURARO, 1992, p. 102).

Nos séculos posteriores, ao invés de desenvolver-se uma maior valorização do papel social da mulher, ocorreu um gradativo retrocesso da condição feminina. As mudanças promovidas pelo mundo moderno desembocaram no desaparecimento da mulher do espaço público e na sua reclusão no ambiente doméstico, uma das conformações da nova sociedade essencialmente burguesa (BAUER, 2001, p. 60). Assim, há o surgimento de uma nova visão de mundo ao longo do Renascimento, que apresentava o homem como figura central e caracterizava-se pelo pensamento racionalista; o enfraquecimento da Igreja Católica e o despontar do protestantismo; a expansão marítima que permitiu não só a exploração de novas terras, mas também o contato com outras culturas e outros modos de vida, encontrados no novo mundo chamado América; um sistema político consolidado em um Estado absolutista e, principalmente, a ascensão da burguesia graças a uma crescente atividade comercial. Todos esses fatores contribuíram para que, mais tarde, pudesse nascer a contemporaneidade e, com ela, o sistema capitalista (BAUER, 2001, p. 48-50). É exatamente nessa conjuntura que se consolida a imagem da mulher submissa e rainha do lar.

Aos poucos, as mulheres foram perdendo direitos que, de certa forma, representavam algum reconhecimento social. Entre eles, podemos citar o direito à herança. Apesar de serem desprivilegiadas juridicamente, dependendo de uma figura masculina para as representarem, ou seja, o pai, o irmão ou o marido, foi-lhes tirado até mesmo aquilo sobre o qual elas não tinham nenhum poder de decisão diante da lei, já que, inclusive quando se casavam, tudo o que possuíam passava a ser gerido pelo marido (BAUER, 2001, p. 28-30), conforme explica Carlos Bauer:

Com a passagem de uma economia feudal, baseada no direito de usufruto, para uma organização econômica pré-capitalista, fundamentada no direito de propriedade, o sistema sucessório modificou-se em detrimento da mulher. Se, na chamada Alta Idade Média, as mulheres tinham direitos de herança iguais aos homens, com a incorporação do Direito Romano nas legislações locais no início da Idade Moderna, foi-lhe progressivamente negado esse direito. De fato, o sistema sucessório começou a modificar-se ainda no final da Idade Média, em detrimento dos interesses femininos. A nova classe burguesa, cada vez mais próspera, passou a adotar, no que diz respeito às heranças, a prática que era utilizada pela aristocracia, de que todos os seus bens recaíam unicamente nas mãos dos “varões” comprovadamente primogênitos (BAUER, 2001, p. 51).

Além de serem deserdadas financeiramente, as mulheres também foram privadas de terem acesso ao conhecimento. Durante quase toda a Idade Média, a sua educação formal era transmitida pelos conventos que, aliás, forneciam uma boa formação, possibilitando a capacitação das mulheres para a atuação na sociedade. No entanto, no final do século XIV, essas instituições entraram em declínio, sendo um dos principais motivos a criação das universidades ainda no século XIII, o que se refletiu no decaimento da formação feminina (BAUER, 2001, p.30-31; 34; 38). Segundo Rose Marie Muraro, nessa época, “[...] os postos de Estado, que só deviam ser preenchidos por homens, faziam com que fosse necessário educá-los. Isto fez com que o poder de educar passasse dos mosteiros e conventos para as escolas nas catedrais e universidades, onde as mulheres eram barradas” (MURARO, 1992, p. 105). Compreendemos, assim, que, paulatinamente, a mulher foi perdendo os poucos recursos que poderiam lhe garantir alguma autonomia. Na época do sistema feudal, por exemplo, as esposas dos senhores feudais assumiam o lugar do marido na direção do feudo, quando estes precisavam se ausentar, e para desempenharem esse papel, foi de fundamental importância a educação que haviam recebido nos conventos (BAUER, 2001, p. 35).

Tanto a herança quanto a educação formal eram direitos que acabavam por estar mais voltados a mulheres pertencentes às classes privilegiadas da sociedade, por isso, nesse ponto, elas foram as mais prejudicadas. No entanto, aquelas que estavam no grupo dos menos favorecidos deparavam-se com outro problema: a marginalização do trabalho — efetuiu-se a exclusão feminina das instituições de trabalho, a começar pelos grêmios e corporações de ofício. Não só aquelas que já exerciam algum ofício sofreram com a repressão de suas atividades, como também quem ainda nem tinha iniciado a educação profissional. Na França, os pais que eram mestres de algum ofício passaram a ser censurados pelos outros membros do

grêmio quando demonstravam a intenção de manter a tradição de educar as filhas em seu ofício, o que impediu muitas mulheres de obterem uma profissão (BAUER, 2001, p. 52).

Ainda nos primórdios da indústria, durante a Idade Média, algumas mulheres atuavam na metalurgia que, por exigir uma maior carga de esforço físico, não era vista como uma área de atuação feminina. Essa era a mesma visão que se tinha em relação ao campo da medicina, no qual as mulheres trabalhavam, realizando sangrias e cuidando de ferimentos (BAUER, 2001, p. 42). No entanto, se nessa época, a presença feminina nessas atividades já era escassa, com os tempos modernos, na Inglaterra, não se podia mais encontrar mulheres desempenhando tais funções (BAUER, 2001, p. 52). Até mesmo as parteiras, que eram presença absoluta nessa profissão, foram atingidas pela marginalização do trabalho feminino. Afirma Carlos Bauer:

Depois de séculos de prática, na Europa, em meados do século XVIII, estabeleceu-se a obrigatoriedade de um exame para as jovens que pretendessem exercer esta função. Especialmente nas cidades, principiaram denúncias contra elas por não atenderem aos requisitos legais. Estabeleceu-se uma disputa entre as parteiras e os cirurgiões, buscando estes últimos desprestigiar o trabalho das mulheres. Em fins do século XVIII, entre os aristocratas, vingou a moda de que as mulheres nobres fossem assistidas, durante o parto, por cirurgiões especialistas em lugar de serem atendidas pelas tradicionais parteiras. Apesar dos protestos das parteiras, os cirurgiões foram-se impondo neste ofício. Todavia, no desempenho deste ofício tradicional, as mulheres tiveram um papel fundamental em toda a Idade Moderna. Era uma das especialidades em que as mulheres eram invariavelmente as principais protagonistas (BAUER, 2001, p. 56).

Com isso, observamos que, mesmo diante das dificuldades que se impunham ao trabalho feminino, as mulheres não deixavam de realizar suas atividades ou, pelo menos, de encontrar alternativas para continuarem participando da economia da sociedade. Para aquelas que pertenciam às classes baixas e, por isso, precisavam trabalhar para ajudar no sustento da família, a busca por essas alternativas fazia-se extremamente necessária. Nesse sentido, podemos destacar a participação da indústria manufatureira domiciliar, que atendia às necessidades da força de trabalho feminina mas, por outro lado, beneficiava os empresários em detrimento de melhores condições de trabalho para as mulheres. Como elas viviam à margem do trabalho institucionalizado, os empresários podiam burlar as leis e os órgãos que amparavam os trabalhadores, explorando a mão de obra feminina de forma intensiva (BAUER, 2001, p. 53).

É nesse período que se difunde uma nova atividade: o encaixe, um tipo de bordado. Além dele, também havia o bordado com agulhas que, assim como esse ofício, adequava-se bem à perspectiva do trabalho domiciliar, sendo, portanto, de ampla atuação feminina (BAUER, 2001, p. 53-54). A partir disso, observamos que as mulheres, geralmente, estavam envolvidas em atividades relacionadas ao ambiente doméstico. Podemos encontrá-las na indústria rural, trabalhando na fabricação de peças de linho ou algodão, junto com toda a família; realizando as tarefas domésticas nas casas da burguesia (como amas de leite das crianças pertencentes às famílias da classe alta); ou mesmo no setor do comércio, dedicando-se, principalmente, à venda de produtos alimentícios (BAUER, 2001, p. 54-55).

Na verdade, todas essas mudanças que vinham se processando na vida da mulher ocidental eram apenas indícios da expansão de um novo sistema econômico e, conseqüentemente, uma nova organização social que teve como ponto crucial a industrialização. Rose Marie Muraro (1992, p. 121) aponta para dois fatos, mencionados anteriormente, considerados por ela como significativos para o nascimento desse novo sistema chamado capitalismo: a instauração de novos valores pelo protestantismo e a formação de um novo modelo comportamental para as mulheres no período renascentista. Quanto ao protestantismo, a estudiosa observa que a difusão dos seus preceitos, cuja forma original sofreu distorções, levou à disseminação de um pensamento que dava ênfase à acumulação de bens materiais. Dessa forma, a ética protestante acabava por adequar-se, perfeitamente, à demanda capitalista de trabalhadores que se dedicassem intensamente à sua ocupação, pois além de recomendar o “trabalho duro”, impulsionando as pessoas a buscarem uma ascensão social, também defendia a “repressão sexual”, o que, para o “sistema capitalista/industrial”, representava uma maior produtividade (MURARO, 1992, p. 119-120).

Podemos supor que esse pensamento capitalista de conter a sexualidade em favor do rendimento no trabalho já viesse se repercutindo na sociedade europeia há algum tempo. Segundo Carlos Bauer, ainda no final do século XIV, “na Inglaterra e na França, passou-se a utilizar-se do motivo da ‘castidade’ para expulsar as mulheres que trabalhavam nos grêmios (BAUER, 2001, p. 53)”. Sendo assim, aos poucos, a nova ordem econômica passava a interferir na vida da sociedade e, por conseguinte, na das mulheres, que eram afastadas do espaço público. Com relação a isso, examinaremos as características que formaram o modelo de feminino criado durante o Renascimento, representado, principalmente, pela figura da mulher ligada ao ambiente privado. Essa imagem começa a se formar porque, com a iminência do capitalismo, a produção econômica, que antes tinha uma configuração familiar,

passou a ocupar o ambiente das indústrias. A partir daí, foi reservada às mulheres a tarefa de cuidar dos filhos e da casa enquanto o trabalho nas fábricas estava direcionado para os homens, já que a nova forma de produção econômica ainda não era capaz de acolher toda a força de trabalho existente (MURARO, 1992, p. 123). No entanto, para que essa nova concepção de feminino fosse gerada, outros elementos foram agregados à prescrição da “domesticidade” da mulher. Entre eles, está a “fabricação da infância”, termo utilizado por Muraro (1992, p. 122) para indicar que, no passado, as crianças não eram vistas como as vemos hoje. Até então, a produção econômica tinha um caráter familiar. Considerando isso, podemos compreender por que era comum as crianças trabalharem desde cedo, até mesmo aquelas que faziam parte da nobreza. Na verdade, a imagem que se tinha delas, no período medieval, era a de pequenos adultos que, aliás, tomavam conhecimento da vida sexual ainda na infância e se casavam muito jovens (MURARO, 1992, p. 122). Essa imagem modifica-se com a chegada da industrialização, quando surgem as normas de educação para a infância adotadas atualmente, pois, de acordo com Muraro, o “capitalismo exige preparação mais sofisticada para a sua mão de obra do que o mundo rural. Daí a estreita vigilância das crianças, dos seus corpos e da sua sexualidade e também a separação das crianças da vida adulta” (MURARO, 1992, p. 123).

Ao lado desse outro olhar sobre as crianças, nasce também uma forma bem diferente de relação entre mãe e filho. Até o final do Antigo Regime, a ideia que se tinha de maternidade, ou mesmo paternidade, não implicava na existência de uma estreita ligação com a criança. Pelo contrário, nas cidades, logo que nasciam, geralmente, os bebês eram entregues a amas de leite, que eram encarregadas de criá-los. Apesar de as mulheres terem muitos filhos, nessa época, era grande o número de mortes ainda nos primeiros meses de vida, em decorrência da falta de cuidados com a alimentação e a higiene (BAUER, 2001, p. 59). Essa situação não era favorável para a visada capitalista, que exigia, além de uma grande quantidade de operários para as indústrias, o emprego de trabalhadores a baixo custo. Por isso, surge um novo sentido para a maternidade, marcado por uma maior atenção aos filhos, diminuindo, assim, a mortalidade infantil e promovendo o crescimento populacional de que o capitalismo tanto necessitava (MURARO, 1992, p. 123-124).

Como podemos observar, a posição destinada à mulher nessa iminente sociedade enredada pela industrialização é a da reclusão e, nesse sentido, mais dois elementos vêm compor essa feminilidade. Primeiro, a figura da mulher como rainha do lar, submissa, vista sob o signo da fragilidade, como algo que deve ser resguardado dos riscos atrelados a uma

vida pública. Esse caráter de ser submisso relaciona-se a outro elemento que vem reforçar o intuito do capitalismo de conter a sexualidade: o “amor romântico”. Se antes, os casamentos eram determinados segundo os bens de cada família, com a nova ordem econômica, isso não mais importava. Logo, surge uma espécie de idealização da vida conjugal em que a sexualidade, principalmente, a feminina, é colocada em segundo plano, e a mulher assume uma posição de dependência em relação ao marido, não apenas no que se refere à frequência do espaço público, como também na intimidade do casal, tendo a sua sexualidade reprimida pela privação do prazer sexual (MURARO, 1992, p. 124-125).

É importante frisar que, a partir da constituição dessa nova mulher, o senso comum do que era trabalho passou a ser outro, ou melhor, essa sociedade emergente, regida por novos valores e pensamentos, produziu também uma posição distinta em relação ao trabalho doméstico, como explicita Carlos Bauer:

Na grande família típica, todos os membros trabalhavam, divididos por sexo e por idade, garantindo a sobrevivência daquela. Tanto o trabalho remunerado do homem quanto o trabalho doméstico da mulher eram reconhecidos como economicamente indispensáveis para o atendimento das necessidades familiares. É preciso assinalar que a noção de trabalho doméstico, tal qual a entendemos atualmente, tem sua origem, entre os séculos XVII e XVIII, com o fortalecimento da sociedade capitalista e de sua classe dirigente, a burguesia. A família burguesa passou a ser nuclear e, basicamente, formada unicamente pelos pais e filhos. Foi neste momento que se deu a transformação do conceito de trabalho doméstico, sua significação econômica e também a atitude social em relação a este (BAUER, 2001, p. 58-59).

A partir daí, apenas as atividades realizadas fora do ambiente doméstico eram consideradas trabalho, e aquelas que foram reservadas às mulheres, no ambiente privado, já não tinham valor na vida econômica da família (BAUER, 2001, p. 60). Tal fato, ausente na grande maioria dos livros de História e, por isso, desconhecido por muitos, talvez nunca chegasse a ser discutido, se não fosse o enfoque que se tem dado à situação da mulher na sociedade dos nossos dias, ou seja, a visão que se tem hoje do trabalho doméstico, provavelmente, seria entendida como a única já existente. Além disso, as mulheres não poderiam saber que, há algum tempo, era comum que elas trabalhassem para sustentar a casa e que, na verdade, esta mudança que vivenciamos atualmente, com a mulher ocupando, cada vez mais, diversos postos de trabalho, tem suas origens em um passado não muito distante. Isso pode parecer insignificante diante de toda a história do mundo ocidental, mas, para determinado grupo, representa um marco na história da mulher. Seguindo a reflexão

desenvolvida por Paul Ricoeur (2010), podemos dizer que a difusão dessa perspectiva do trabalho doméstico constitui-se em um daqueles

[...] acontecimentos que uma comunidade histórica considera marcantes por ver neles uma origem ou uma volta às origens. Esses acontecimentos, chamados em inglês de *'epoch-making'*, extraem sua significação específica de sua capacidade de fundar ou reforçar a consciência de identidade da comunidade considerada, sua identidade narrativa, bem como a de seus membros (RICOEUR, 2010, p. 319-320).

Compreendemos, portanto, que para as integrantes do movimento feminista, que surgiria mais tarde, esse fato é muito significativo enquanto manifestação das causas que o impulsionaram. Saber como se gerou uma cultura de desvalorização das tarefas domésticas, associadas sempre ao feminino, suscita um sentimento de identificação das mulheres de hoje com as mulheres de ontem, com aquelas que vivenciaram essa mudança e que primeiro se opuseram à prescrição de submissão feminina, tendo destaque a francesa Olympe de Gouges e a inglesa Mary Wollstonecraft.

No Brasil, graças à colonização portuguesa, a situação não era muito diferente. A posição da mulher nessa sociedade nascente também se resumia à submissão. As primeiras mulheres europeias que vieram para o Brasil, por exemplo, eram prostitutas ou portuguesas que vinham para cá por terem cometido algum delito. Logo, em razão da condição em que viviam em seus países de origem, essas mulheres, trazidas nas primeiras expedições de reconhecimento das terras brasileiras, acabaram assumindo a função de saciar os “desejos sexuais” dos colonizadores, além de se dedicarem às tarefas domésticas. Mesmo assim, é importante destacar que algumas, fugindo ao padrão, chegaram a assumir a administração de feitorias (BAUER, 2001, p. 115).

Mais tarde, a escravidão do negro foi adotada como principal força de trabalho nos engenhos de açúcar, e a mulher negra, inserida nesse ambiente, estava sujeita a vários tipos de humilhação: ela torna-se “[...] coisa’, pau para toda obra, objeto de compra e venda, em razão de sua condição escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancadas das sinhazinhas, porque, além de escrava, é mulher” (GIACOMINI *apud* BAUER, 2001, p. 120). A resposta a toda essa opressão deu-se na ativa participação das mulheres negras em movimentos de resistência à escravidão, chegando, até mesmo, a comandarem alguns quilombos. Para expressar sua indignação, elas ainda recorreram a outros artifícios, entre eles,

fingir-se de doente, provocar algum dano aos filhos do senhor ou, até mesmo, suicidar-se (BAUER, 2001, p. 121).

Quanto às mulheres brancas, fossem elas de famílias abastadas ou pertencentes às classes baixas, percebemos que a sua ação, nessa sociedade do Período Colonial, era quase nula, ou melhor, era “apagada”. Apesar de haver registros da participação feminina em movimentos como a Conjuração Baiana e de termos o exemplo de mulheres como D. Brites de Albuquerque, que esteve à frente da capitania de Pernambuco por alguns anos, a grande maioria vivia reclusa e sem voz ativa dentro da sociedade (BAUER, 2001, p. 119; 123). É verdade que as mulheres pobres dispunham de uma maior liberdade, podendo circular por ambientes públicos com mais facilidade, mas essa certa autonomia estava ligada a uma necessidade: elas precisavam trabalhar para garantir o sustento delas e o de seus filhos (HAHNER, 2003, p. 40-41). Afora esse detalhe, observamos que estas também estavam condicionadas a um sistema social que as deixava sempre à margem.

De acordo com Hahner (2003, p. 59-60), essa situação ainda perdura por muito tempo, ocorrendo algumas mudanças apenas a partir dos anos 1850 e que só atingem, de fato, a vida de mulheres das classes privilegiadas. Nesse período, começa a nascer uma maior preocupação com a educação feminina; entretanto, esse pequeno avanço não chega àquelas que, de certa forma, estavam mais inseridas na sociedade em virtude das atividades econômicas que buscavam para sobreviver. Situação distinta das mulheres da elite que, no início do século XIX, eram descritas por visitantes estrangeiros como o mercador John Luccock (1975 *apud* HAHNER, 2003, p. 38-40) segundo as imagens da indolência e da reclusão. Tais mulheres estavam encerradas em uma família patriarcal que as mantinha presas em casa, sob as ordens do marido, rodeadas por escravos e escravas, inclusive as concubinas, e por uma prole numerosa. Tudo isso provocava um estado de total passividade, o que fazia com que jovens adolescentes, após o casamento, logo assumissem uma aparência envelhecida.

Apesar dessa passividade e submissão em relação ao marido, muitas senhoras, principalmente aquelas que viviam nas cidades, conseguiam gozar de alguma autoridade, pelo menos, em suas casas, ficando responsáveis pela administração de tudo que se referisse ao ambiente doméstico ou à família. Uma maior independência estava à disposição das viúvas que, assim como ocorria na sociedade feudal europeia, durante a Idade Média, podiam cuidar dos negócios da família na ausência do marido, assumindo, na zona rural, a direção de grandes fazendas. Isso permitia não só que elas adquirissem mais autonomia, mas também

que passassem a ter uma vida mais pública devido às suas novas atividades (HAHNER, 2003, p. 43-44).

Tal concessão estava prevista nas Ordenações Filipinas, conjunto de normas reunidas como documento jurídico de Portugal, em 1603, e adotadas no Brasil, até a publicação do Código Civil, em 1916. No entanto, eram também essas leis que legitimavam a noção de superioridade masculina, afirmando que “[...] as mulheres eram perpetuamente menores” (HAHNER, 2003, p. 44). Nesse mesmo sentido, no século XIX, o sistema de direito civil brasileiro mantinha a determinação de que uma

[...] mulher casada tinha que se submeter à autoridade do marido nas questões relativas à educação, criação e local de residência dos filhos. A lei negava às mulheres casadas o direito de envolver-se no comércio, de alienar bens imóveis por venda ou doação, e, ainda, de administrar a propriedade sem o consentimento de seus maridos (HAHNER, 2003, p. 44-45).

Em meados do século XIX, a vida das mulheres brasileiras começa a mudar, mas essas pequenas alterações só se dão em relação ao seu estado de reclusão. Ao lado de uma série de mudanças empreendidas com a vinda da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, especialmente nas cidades, nota-se também que as mulheres da elite passam a transitar mais pelos espaços públicos. Se antes elas só eram vistas na igreja, com a dinamização do comércio e da política e, conseqüentemente, da vida social nas cidades, estavam, cada vez mais, presentes no teatro, nas festas e em reuniões sociais. Essa maior liberdade estava subordinada a um interesse comum das famílias de classe alta em mostrar suas riquezas e *status*. Assim, mesmo se tornando mais livres, estavam a serviço de uma espécie de convenção social, segundo a qual elas tinham que desfilar com seus vestidos pomposos e suas belas joias, além de demonstrarem possuir qualidades condizentes com a classe social a que pertenciam para colocarem em evidência a imagem da família (HAHNER, 2003, p. 49-51).

Toda a elegância e a luxuosidade das roupas das brasileiras representavam mais um dos efeitos da transferência da Família Real portuguesa para a Colônia. A partir daí, percebe-se um aumento significativo da influência do estilo europeu no Brasil, ocorrendo não só a importação de tendências da moda francesa, de onde saíam as novidades usadas em toda a Europa, como também a vinda de modistas francesas que logo estabeleceram seu negócio na cidade do Rio de Janeiro (DEL PRIORE, 2000, p. 45). Um dos artigos do modelo europeu que se tornou comum entre as mulheres

brasileiras, ainda durante o século XIX, quando o Brasil vivia o Segundo Reinado, foi o espartilho:

O artefato, nascido com a Idade Moderna, correspondia, segundo Perrot, a uma nova sensibilidade voltada para a ausência de sinuosidades, a linha plana e reta. A estranha couraça, informa Perrot, encerrava o tronco ajustando as formas convencionais a uma forma inflexível. A postura, tal qual a haste do lírio, impunha uma posição teatral, imponente, altaneira, manifestando igualmente as qualidades da alma e as virtudes de um certo caráter feminino. Inicia-se, assim, toda uma severa estética da compostura, uma ética da contração. A vida nas cortes europeias, ou na nossa, iria controlar todas as possíveis turbulências do corpo, sua expansão ou vacilações. [...] Vitória da razão sobre a natureza, da fixidez contra os movimentos intempestivos, da impassibilidade sobre a emoção, o espartilho — junto com a luva, as plumas do chapéu e o salto alto no sapato — remetia aos signos nobres da improdutividade (DEL PRIORE, 2000, p. 52).

Compreendemos, portanto, que a vestimenta era, também, uma das formas de manter a mulher sempre subordinada ao arbítrio de outrem. Controlar seus movimentos significava, por via de regra, limitar suas vontades, fazendo com que ela continuasse retraída. Assim, como bem afirma Del Priore (2000, p. 52), aquele ar indolente, característico das mulheres da elite, no Brasil-Colônia, que tinham uma aparência totalmente displicente e estavam entregues a uma profunda inércia, é substituído pela imagem de uma mulher mais elegante, de semblante mais vivo e menos reclusa. No entanto, mesmo estando mais presente nos espaços públicos, estava lá apenas para contemplação. Na verdade, todo esse aparato do qual a mulher revestia-se acabava por indicar a sua função de adorno, de mero figurante, sem qualquer participação na cena de decisões da sociedade, permanecendo na passividade.

A vestimenta também era o que indicava a classe social a que pertencia a mulher. As damas da classe alta deveriam usar roupas luxuosas, mesmo que desconfortáveis, para se diferenciarem das escravas e trabalhadoras livres, que se vestiam com roupas bem mais simples (DEL PRIORE, 2000, p. 53). O acesso à educação era outro fator que separava ricos de pobres, todavia, quando se tratava da educação feminina, essa distinção praticamente se anulava, pois eram poucas as mulheres que conseguiam obter alguma instrução. A predominância dos valores patriarcais dentro da sociedade brasileira possibilitava que fosse pensamento comum o de que a mulher não deveria nem mesmo ser alfabetizada, podendo, no máximo, ler os livros de orações. Só depois de algum tempo, passou-se a oferecer, apenas às meninas

de famílias abastadas, além da educação doméstica, aulas para aprender a ler e escrever; traduzir do inglês ou francês; tocar piano; a fim de que adquirissem habilidades e conhecimentos apreciados em uma “dama da sociedade” frequentadora de grandes eventos sociais. Mesmo assim, seu grau de escolaridade era inferior ao dos meninos, já que muitos pais acreditavam que a educação de suas filhas estava completa com poucos anos de estudo e, por isso, logo as tiravam da escola, restando-lhes somente o casamento (HAHNER, 2003, p. 55-58).

Consideramos pertinente ressaltar que alguns relatos de estrangeiros que passavam por terras brasileiras nesse período de transição entre Colônia e Império fazem-nos perceber que a condição social da mulher brasileira estava distante daquilo que se via em outros países, onde a situação feminina já havia progredido. Apesar da estagnação em que se encontravam as mulheres e o resto da população brasileira em relação à condição feminina, havia uma voz que contrastava com o silêncio reinante em toda a sociedade. Era a voz de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que, já em 1832, destacava-se pela tradução livre da obra **Vindication of the Rights of Woman**, de Mary Wollstonecraft, escritora considerada uma das precursoras do feminismo. Dedicada à reivindicação dos direitos femininos, sustentando a necessidade de uma educação mais abrangente e de uma posição social mais igualitária, Nísia Floresta publicou, ainda na primeira metade do século XIX, um livro de preceitos morais e conselhos para meninas e vários artigos a respeito da educação feminina (HAHNER, 2003, p. 58-59). Como veremos a seguir, outras vozes como a dela surgiram para dar mais visibilidade ao discurso feminista.

2.3 O movimento feminista

É especialmente ao discurso que a professora Lourdes Maria Bandeira (2000, p. 15-16) refere-se ao eleger o movimento feminista ao posto de movimento social que mais contribuiu para o incitamento de mudanças no pensamento político e social vigente desde o século XVI, no Ocidente. Como ideologia, o feminismo apresenta uma perspectiva diferente em relação ao político e ao social, defendendo “[...] a multiplicidade, a pluralidade do político e a impossibilidade tanto da unificação quanto da hegemonia do universal nas sociedades divididas pelas relações sociais de sexo e gênero, entre outras.” (BANDEIRA, 2000, p. 15-

16). Ou seja, ele nega a concepção de que há uma universalização dos direitos sociais e tenta aproximar o político dessa sociedade marcada por diferenças.

As desigualdades sociais, que sempre fizeram parte do mundo ocidental, determinavam, também, condições sociais distintas entre as mulheres. Assim, observamos que estereótipos como o da domesticidade feminina não se aplicavam, efetivamente, às mulheres de classes inferiores. Talvez por viverem situações sociais diferentes, mulheres separadas por classes sociais tenham apresentado também reações distintas diante das circunstâncias a que estavam expostas. Foram as mulheres pobres as primeiras que se manifestaram, antes mesmo do surgimento do feminismo, contra a posição de inferioridade à qual sempre estiveram submetidas. Desde a Idade Média, passando pelo período da Renascença, elas fizeram ouvir sua voz de resistência, sofrendo, muitas vezes, graves consequências, inclusive a morte. Por outro lado, as mulheres ricas permaneciam passivas, entregues às amarras do amor cortês, da reclusão, enfim, a um conjunto de regras que lhe eram prescritas (MURARO, 1992, p. 127-128).

Além de lutarem a favor de seus interesses particulares, aquelas que pertenciam às classes desfavorecidas foram presença marcante em revoltas camponesas, na Guerra Civil Inglesa, entre outras rebeliões e, no entanto, não recebiam o mesmo apoio quando defendiam as causas femininas. Ao término da Revolução Francesa, por exemplo, após uma grande massa de mulheres participarem intensamente dos atos que culminaram no fim da monarquia, a Declaração dos Direitos da Mulher foi negada por aqueles que então assumiam o poder (MURARO, 1992, p. 128). Escrita por Olympe de Gouges, em novembro de 1791, como uma espécie de resposta à Declaração dos Direitos do Homem, a declaração reivindicava a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Porém, esta, quando apresentada pela Autora, foi duramente rejeitada pelos deputados da Assembleia do Povo, que alegavam se tratar de uma “revolução de homens”, e não de mulheres. Em virtude de suas ações, Olympe de Gouges foi decapitada em novembro de 1793 (BAUER, 2001, p. 61).

Pelo exposto, percebemos que, desde muito cedo, as mulheres dedicaram-se à busca de respostas e de mudanças para a situação em que viviam; entretanto, o primeiro encontro de feministas ocorreu apenas em 1848, em Seneca Falls, Estados Unidos, conclamando todas as mulheres a se unirem. Nesse mesmo período, ao lado do feminismo, outro movimento estava se desenvolvendo. Era o movimento operário, que teve início com a propagação das ideias de Karl Marx e Friedrich Engels, por meio do seu manifesto comunista, que impelia todos os operários a reagirem contra a teia de opressão instalada pelo sistema

industrial e concebida pelo pensamento capitalista (MURARO, 1992, p. 131). Era justamente esse sistema que criava as condições necessárias para o surgimento de ambos os movimentos, pois, de acordo com Muraro (1992, p. 133), apenas na era industrial, haveria a possibilidade de reunir grandes grupos de pessoas (organizados e de comunicação eficaz) capazes de enfrentar o grupo dominante.

É importante ressaltar o que se passava no contexto das reivindicações daquele momento, pois o feminismo acaba por se associar a outros movimentos em virtude de causas comuns. Mesmo com todo o empenho dispensado pelas mulheres nas lutas sindicais e em manifestações antiescravagistas, como ocorreu nos Estados Unidos, raramente elas recebiam algum apoio quando o assunto era a questão feminina. Além disso, o envolvimento das feministas com esses movimentos cuja motivação central era outra, muitas vezes, gerava choques ideológicos entre elas mesmas, já que, nessa primeira fase do feminismo, mulheres operárias e de classe média estavam juntas na luta pelo direito ao voto. Percebemos que, nesse período inicial, a ligação entre as sufragistas, como ficaram conhecidas as primeiras feministas, e o movimento do operariado era muito forte, talvez, em decorrência da grande influência que este exercia na época e, principalmente, porque as mulheres, bem mais do que os homens, precisavam de melhores condições de trabalho. Sensibilizadas com o estado de exploração em que viviam as trabalhadoras, recebendo salário menor do que o dos homens para realizarem o mesmo trabalho deles, as feministas da classe média deram muito apoio, inclusive financeiro, ao movimento sindical feminino. Contudo, quando os interesses desses dois grupos de realidades econômicas distintas chocavam-se, as trabalhadoras viam-se desamparadas por suas colegas de luta (MURARO, 1992, p. 135).

Desde o começo de sua história, portanto, o feminismo vem dialogando com vários modos de pensar e, nesse percurso, “[...] atravessando e atravessado por diferentes ideologias, por variados segmentos sociais de mulheres, revestiu-se de diversas formas e ainda atua com especificidades” (BANDEIRA, 2000, p. 17). O movimento ainda percorreu uma longa trajetória até conseguir suas primeiras vitórias; afinal, como afirma Muraro (1992, p. 133), as barreiras que se colocavam à sua frente eram muito grandes e a questão que trazia para discussão era bastante complexa, tendo em vista que propunha o fim de uma instituição há muito tempo presente na sociedade: o patriarcado. Enfrentando, então, a oposição dessa sociedade patriarcal, as pioneiras da primeira onda feminista fazem ecoar, pelo mundo, as suas reivindicações por direito ao voto, acesso à educação e melhorias na área do trabalho. Portanto, o período que compreende os anos de 1850 a 1950 ficou marcado pelo empenho das

primeiras organizações de mulheres para conseguirem o voto feminino. Esse era o principal objetivo das sufragistas, porque elas acreditavam que, com esse selo de cidadania, talvez, por considerarem uma forma de se igualarem aos homens, estaria garantida a conquista de todos os seus outros anseios. Infelizmente, muitas das suas reivindicações só foram atendidas após anos de luta (MURARO, 1992, p. 134). No Brasil, a concessão do voto às mulheres ganhou grande visibilidade na imprensa, em 1891, quando a nova Constituição, que gerava ambiguidades, deu lugar a uma interpretação tendenciosa, permitindo que os homens continuassem sendo os únicos portadores de direitos políticos, apesar de o artigo 70 ter estabelecido as seguintes características para os eleitores: “cidadãos maiores de 21 anos que se alistarem na forma da lei”; o que, portanto, incluiria também mulheres. Na verdade, o sufrágio feminino já vinha sendo incutido na pauta de discussões da sociedade brasileira desde os anos 50, quando algumas organizações femininas começam a se mobilizar em torno da questão e de outros apelos que se fazem expressar também em periódicos como o **Jornal das Senhoras**, o **Quinze de Novembro do Sexo Feminino** e a revista **A Família**, pioneiros na difusão das aspirações da mulher brasileira por uma melhor condição social (BANDEIRA, 2000, p. 19-20).

Quanto ao voto feminino, este só seria conquistado em 24 de fevereiro de 1932, após uma longa campanha sufragista que teve como figura central Bertha Maria Júlia Lutz, fundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino — FBPF. Essa organização foi de fundamental importância para que um intenso trabalho de divulgação da causa sufragista e de busca do apoio de autoridades políticas, iniciado pelas feministas brasileiras na década de 20, tivesse êxito. Tal campanha definiu-se como um movimento feito pelas mulheres da elite e da classe média e, por isso, adotou-se a estratégia de convencer pessoas pertencentes ao seu meio social a se tornarem a favor de seus ideais. Isso significava conquistar, cada vez mais, aliados no governo e a aprovação da população com instrução, ou seja, aqueles que exerciam influência sobre o sistema social. Assim, em 1932, depois de Getúlio Vargas ter assumido o poder, pondo fim à República Velha, as sufragistas viram, na promessa de um novo Código Eleitoral Brasileiro, a chance de, finalmente, alcançarem o seu objetivo. Tendo em vista a reforma eleitoral, Bertha Lutz e mais algumas companheiras de luta foram em busca da aprovação definitiva do voto feminino em uma audiência com o chefe do Executivo. Com a resposta positiva do presidente, as mulheres tornaram-se aptas a votar, sendo privadas desse direito apenas as analfabetas, assim como ocorria com os homens.

Outros direitos seriam conquistados com a promulgação da nova Constituição, em 1934. Além de assegurarem a concessão do voto, as feministas empenharam-se para que fosse declarada a igualdade entre os sexos e para que a mulher estivesse amparada pela lei em seu trabalho. Para que isso se concretizasse, a comissão responsável pela elaboração do texto constitucional contou com a participação de Bertha Lutz e Natércia da Silveira, advogada e líder da Aliança Nacional de Mulheres (BANDEIRA, 2000, p. 24). É importante destacar que, antes de o voto feminino ser instituído para todo o país, o estado do Rio Grande do Norte foi pioneiro ao alterar a sua legislação eleitoral estadual e conceder, ainda em 1928, direitos políticos às mulheres. No entanto, segundo Bandeira (2000, p. 23), isso não passou de uma manobra política com o propósito de se beneficiar com o apoio feminino. Interesse político ou não, o certo é que a Comissão de Justiça do Senado optou por anular os votos das norte-rio-grandenses, alegando que a presença das mulheres nas urnas tornou as eleições para o Senado inválidas. Mesmo assim, a elas ainda foi permitido participar de futuras eleições locais (HAHNER, 2003, p. 327).

Em outros países ou, pelo menos, na maior parte dos países industrializados, o movimento sufragista atingiu o seu propósito ainda na segunda década do século XX. June E. Hahner (2003, p. 333-334) adverte que, tanto no Brasil, onde esse movimento não foi liderado pelas massas e, por isso, contou com o auxílio de pessoas influentes, quanto nos outros países, a obtenção do voto feminino, provavelmente, esteve ligada a uma atitude de consentimento dos homens; afinal, naquela época, eram eles que ocupavam os cargos governamentais e formavam a opinião pública. Talvez, seja essa a razão para o fato de a emancipação feminina não ter se concretizado apenas com o sufrágio. As mulheres podiam votar, mas isso não significava que seriam consideradas plenamente iguais aos homens em uma sociedade ainda patriarcal, apesar de a Constituição Brasileira de 1934 afirmar isso. Várias barreiras ainda teriam que ser quebradas para que elas não sofressem discriminação no trabalho, na política e em outros âmbitos da sociedade. Confirmando tal constatação, lembramos o fato de a Constituição de 1946 ter voltado atrás e retirado a declaração de isonomia entre os sexos (BANDEIRA, 2000, p. 25).

No início do século XX, quando a industrialização brasileira ainda era incipiente, crescia a utilização da mão de obra feminina nas fábricas. Com relação a isso, torna-se pertinente destacar que, já em 1874, os jornais,

[...] de acordo com dados colhidos por Aziz Simão, estampam notícias incentivando menores e mulheres a trabalharem em fábricas, considerando-as “escola de trabalho” para “filhos e filhas do povo livre”. Em 1875, o *Correio Paulistano* publica anúncios de empregos fabris para mulheres. E, sobretudo, o movimento sindical espelha as precárias condições em que mulheres e crianças trabalham no Brasil (BAUER, 2001, p. 132).

É em busca de melhores condições de trabalho que as mulheres lançam-se em protestos nas duas primeiras décadas do século XX. Assim como ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista brasileiro, apesar de, nesse período, concentrar-se na causa sufragista, também se preocupou com as necessidades das mulheres das classes trabalhadoras. Entretanto, a diferença de classes sociais, mais uma vez, colocou-se como obstáculo para a unificação das feministas em torno das reivindicações daquelas que pertenciam ao proletariado. Ao almejarem a emancipação feminina, as integrantes dessa primeira fase do feminismo viam a necessidade de alcançarem a independência econômica. Essa mesma aspiração fazia parte da vida de mulheres de classes sociais distintas. Porém, apesar de estarem unidas por um mesmo ideal feminista (muitas delas participando das mesmas organizações, como era o caso da FBPF), enquanto as moças e senhoras das classes mais favorecidas preocupavam-se com questões de ordem profissional, as trabalhadoras das camadas populares queriam garantir a sua sobrevivência sem ter que suportar tantas humilhações. Se o trabalho masculino, nas fábricas, já se caracterizava como exploração, podemos dizer que essa exploração era ainda maior quando se tratava das mulheres. É justamente essa sensação que temos ao ler o seguinte depoimento, de Luiza Ferreira de Medeiros, uma das operárias da fábrica têxtil Bangu:

Entre para a Fábrica Bangu, no período da Primeira Guerra Mundial, com sete anos de idade. Iniciava o trabalho às 6 e terminava por volta das 17 horas — sem horário de almoço definido. Era critério dos mestres o direito de comer, e, tendo ou não tempo para almoçar, o salário era o mesmo. [...] Não tínhamos lugar para comer. [...] Não tínhamos onde tomar banho. Apenas uma bica sobre um tanque imundo servia-nos de bebedouro e pia. [...] Vi apanharem e apanhei puxões de orelha, safanões, e sofri as maiores ofensas. [...] Mestre Cláudio Batista fechava moças no escritório para forçá-las à prática sexual. Muitas operárias foram prostituídas por aquele canalha! Chegava a aplicar punições de 10 a 15 dias pelas menores faltas, e até sem falta, para forçar as moças a cederem aos seus intentos. Quando não era isto, colocava-as em máquinas ruins, dando-lhes fio com defeitos para dificultar-lhes a produção. [...] Os operários que faziam parte do Sindicato estavam sempre sob ameaça. As mulheres sindicalizadas eram consideradas meretrizes, ou pior do que isto: eram vistas como seres repugnantes. O próprio mestre que infelicitou tantas moças proibia que se trabalhasse com blusa decotada, manga curta e larga, saia acima do tornozelo um palmo; a roupa tinha que ser presa no pescoço, nos pulsos e a saia roçando o chão, para atestar a “moral” que ele não tinha (In: HAHNER, 2003, p. 401-403).

Além de sofrerem com as degradantes condições de trabalho, com a violência física e sexual, com as ofensas verbais, com a chantagem dos patrões e com o estado de sujeição, tão bem expressos nas palavras dessa operária, as mulheres ainda tinham que se conformar com um salário inferior ao dos homens, sendo remuneradas com metade ou menos do que eles recebiam (BANDEIRA, 2000, p. 20). Tal situação leva-nos a pensar na importância que têm, atualmente, os estudos sobre a história da mulher como comunicadores de acontecimentos que não devem ser esquecidos. O horror que viveram essas trabalhadoras no início da industrialização brasileira é algo que deve ser dado a conhecer e servir de fomento para os estudos feministas de hoje. Adotando o termo utilizado por Paul Ricoeur (2010), podemos dizer que se trata da “história das vítimas”. Nessa “vitimização” das mulheres, observamos, seguindo a reflexão desenvolvida por Ricoeur (2010, p. 321-322), que o horror causado pela leitura do depoimento acima provoca uma sensação de “individuação”, torna o acontecimento único, incomparável a outro qualquer. Para gerar essa “individuação”, o discurso histórico serve-se da ficção, da sua habilidade de representar o real, fazendo com que o leitor imagine o sofrimento das vítimas em uma “ilusão de presença”. Assim, sem a contribuição da ficção, que se insere no discurso quando o depoimento aparece em meio à explicação histórica, tudo isso não passaria de relato, e a “memória do horrível” (RICOEUR, 2010, p. 321) não faria parte da consciência histórica de quem não viveu nesse tempo de grande exploração da mão de obra feminina. Dessa forma, percebemos, mais uma vez, como a narrativa de ficção, objeto de nosso estudo, relaciona-se com a narrativa histórica para nos fazer lembrar as barbaridades do passado.

Essas barbaridades já eram denunciadas pela imprensa da época, sendo divulgadas por jornais como o libertário **O Amigo do Povo**, que também dava ênfase ao fato de que, mesmo com a realização de greves e manifestações, por meio das quais a sociedade poderia se sensibilizar, esta, pelo contrário, praticamente, culpava as jovens operárias pelos abusos sexuais que sofriam, alegando até que a sua fragilidade e inocência facilitava a exploração por parte dos patrões. Apesar disso, elas não deixaram de expressar suas reivindicações, que se dirigiam, principalmente, para a redução da jornada de trabalho e a aquisição de salários iguais aos dos homens. Para defender seus interesses, enfrentaram vários obstáculos para ingressarem em sindicatos; fundaram outros, entre eles, a União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas; fizeram greves de grande abrangência, como a greve geral de 1917, que paralisou as atividades em fábricas de vários segmentos, por exemplo, a de Ligas Peterson, de

Tecidos Mariângela, a Cigarros Trajano e a Cia Têxtil Rio-Grandense. Nesse mesmo período, durante os anos 20, ocorrem o 2º e o 3º Congressos Operários, nos quais ganha espaço a discussão sobre as especificidades das condições do trabalho feminino, chegando-se, inclusive, a estabelecer, de forma consensual, certas instruções que regeriam o trabalho das mulheres fora de casa. Essas orientações, de certa forma, tentavam incentivar as associações sindicais a apoiarem as operárias, cuidando para que os abusos cometidos por superiores não se repetissem, incluindo-as no movimento sindical e dedicando-se à luta por salários iguais aos dos homens e pela extinção do expediente noturno para mulheres (BANDEIRA, 2000, p. 21-22).

Após a obtenção do sufrágio, surgem, na América do Norte e na Europa, as primeiras ações em torno da questão da contracepção. A americana Margareth Sanger é uma das mulheres que se sobressaem como defensora desse novo intento feminista, sendo ela a responsável por granjear os meios necessários para a realização de pesquisas com a finalidade de desenvolver a pílula anticoncepcional (BANDEIRA, 2000, p. 24). Coincidentemente, é no final dos anos vinte, quando o voto feminino já era realidade em uma parcela considerável do mundo, que se observa um comportamento diferente em relação à sexualidade da mulher. Essa mudança efetua-se tanto na aparência feminina, que se converte em saias e cabelos mais curtos e na face realçada pela maquiagem, como na vida mais íntima das mulheres, que abandonam a perspectiva de anulação da sexualidade e buscam obter o prazer sexual dentro do casamento (MURARO, 1992, p. 136-137). Talvez, em virtude dessa nova realidade, na qual a mulher deixa de ser apenas procriadora e passa a viver sua sexualidade, é que ela começa a se preocupar mais com a utilização de métodos contraceptivos. No entanto, como salienta Rose Marie Muraro (1992, p. 137), essa sexualidade ainda estava limitada ao ambiente doméstico. Podemos, assim, lançar a hipótese de que a influência do movimento sufragista, com grande participação das mulheres de classe média, sobre quem os estereótipos da feminilidade renascentista estavam bem firmados, não permitiu que se ultrapassasse a barreira do privado. Como explica a referida Autora, “[...] o sufragismo, que não questionara a figura assexuada da mulher vitoriana e com ela o culto da domesticidade, queria entrar no domínio público, mas conservando as características do privado” (MURARO, 1992, p. 137). Considerando a perspectiva de que essa “domesticidade sexual” acabava possibilitando a permanência do “culto da domesticidade”, conclui-se que, mesmo com a conquista do voto e uma maior liberdade em relação à sexualidade, as

fronteiras entre o privado e o público continuaram, permitindo, portanto, que as diferenças sociais entre masculino e feminino também persistissem.

No Brasil, o tema da sexualidade feminina, bem como o da contracepção aliada à pílula anticoncepcional, ao amor e ao sexo livre, são postos em evidência na década de 60, como resultado da influência do movimento da contracultura. A revista **Cláudia** destaca-se como um dos primeiros meios a trazer informações sobre esses temas e a pôr em discussão questões referentes à independência econômica, à vida profissional e ao lugar da mulher na sociedade (assuntos que estariam presentes na segunda fase do feminismo brasileiro então nascente).

Dois nomes que surgem ainda no período da primeira onda feminista, mas ganham grande relevo no cenário mundial, durante os anos sessenta e setenta, são os de Simone de Beauvoir e Betty Friedan. Com suas obras, **O Segundo Sexo** e **A Mística Feminina**, respectivamente, elas anunciam as ideias que norteariam o pensamento do novo feminismo, focando na revelação de estereótipos do feminino e na urgência de uma mudança de atitude das mulheres para que assumam a direção de sua própria vida (BANDEIRA, 2000, p. 25-26).

Essa segunda onda feminista, que vai da metade dos anos sessenta até o final dos anos oitenta, é definida como um período em que se efetuam diversas mudanças de ordem social e cultural referentes à mulher. Observa-se, principalmente, “[...] a conquista de novos territórios de lutas, de maior visibilidade das mulheres, do reconhecimento e legitimidade social em relação às lutas feministas e a emergência do feminismo heterogêneo e plural” (BANDEIRA, 2000, p. 16-17). Além disso, o movimento amplia-se, sendo intensa a sua atuação na academia e em espaços institucionais. Para começar, já na década de 60, ele assume uma configuração bastante diferente daquela que o inaugurou. Em meio a um conjunto de manifestações políticas que se punham a questionar o sistema capitalista, as mulheres também demonstram suas insatisfações, participando mais ativamente da sociedade a fim de dar mais visibilidade à defesa de seus direitos políticos, sociais e jurídicos. Portanto, nesses primeiros anos, o feminismo dedica-se à ocupação de mais espaços na sociedade, projetando a mulher no domínio público, e só depois de estar bem consolidado, inicia um período voltado para uma ênfase na ideologia feminista (BANDEIRA, 2000, p. 27-28).

Acompanhando essa tendência, o feminismo brasileiro dos anos setenta apresenta-se nas dependências da academia, desenvolvendo estudos de influência francesa e americana, e por meio da militância política realizada por ONGs e movimentos sociais

provenientes das organizações de resistência à ditadura militar instalada no país (BANDEIRA, 2000, p. 28). Entre as práticas da militância feminista destacam-se as realizadas pelo MLF — Movimento de Libertação das Mulheres que, caracterizado como um movimento de massa, reuniu milhares de mulheres para reivindicar contra situações de desigualdade presentes não só nos ambientes de trabalho como também na legislação, contra a discriminação em instituições políticas e contra a configuração familiar estabelecida nesse período (BANDEIRA, 2000, p. 31). Quanto às organizações não governamentais, as primeiras dedicadas somente às questões femininas aparecem no final da década de 70, tratando, por exemplo, de problemas ligados à saúde e à sexualidade da mulher, como a SOS Corpo, no Recife; ou ligadas à violência contra a mulher, como a SOS Violência, de São Paulo. Também se opera, nessa mesma época, a proliferação de grupos feministas em todo o país, inclusive no Nordeste, surgindo, em João Pessoa, o Maria Mulher e, em Recife, o Ação Mulher, que se sobressaem entre os outros grupos dessa região. Um dos fatores que impulsionaram o surgimento de várias organizações feministas foi a criação, em 1976, do Movimento Feminino pela Anistia, que, mesmo sem estar vinculado às questões do feminismo, contribuiu bastante para o seu crescimento (BANDEIRA, 2000, p. 32-33).

Esse segmento do movimento feminista, formado por ONGs e movimentos sociais, passa a ter um diálogo intenso com estudos feministas desenvolvidos na academia, que, a partir da década de 80, evoluem bastante. Criam-se os Núcleos de Estudos sobre a Mulher ou de Relações de Gênero, por meio dos quais essas duas dimensões do feminismo, a militante e a acadêmica, acabam se conjugando. Em decorrência disso, percebemos que o pensamento feminista difunde-se, surgindo vários cursos, núcleos e disciplinas que, graças a uma nova conformação dos estudos sobre a mulher, tornando-se mais abrangentes a partir da aplicação da categoria “gênero”, dedicam-se a uma variedade de temas, abordando, por exemplo, questões referentes à masculinidade e à homossexualidade (BANDEIRA, 2000, p. 33). Na verdade, antes de se passar da mulher como figura central para a perspectiva de gênero, já havia estudos que se detinham em reflexões sobre o relacionamento entre os sexos, a existência de várias identidades para homens e mulheres e, por isso, na crítica ao estabelecimento de estereótipos comportamentais. Sendo assim, essa nova configuração do pensamento feminista já vinha se processando há algum tempo. Fazem parte desse processo, de acordo com a reflexão desenvolvida pela professora Lourdes Maria Bandeira (2000, p. 28-29), a realização de rupturas com vários princípios culturais e morais instituídos na sociedade, o que acaba por permitir que o feminismo caracterize-se como um movimento de maior

amplitude nessa segunda fase. Segundo a referida Autora, uma das principais rupturas consiste na negação do homem como ser humano universal, como referente único de quem as mulheres distinguem-se, e reconhecer a mulher como sujeito social, com características próprias. Uma segunda ruptura, ligada a esta primeira, diz respeito a esse reconhecimento da mulher e à formação de uma nova visão de mundo que gera uma nova área de conhecimento, legitimando o feminino como matéria de produção acadêmica, política e social (BANDEIRA, 2000, p. 30). Mais uma ruptura que merece destaque revela a evolução do pensamento feminista, pois, depois de colocar a mulher em foco, seus estudos voltam-se para a abordagem das relações entre os gêneros, incorporando o sujeito masculino ao seu objeto de estudo, mas sem estabelecer valor de primazia entre homens e mulheres (BANDEIRA, 2000, p. 37).

Esse novo direcionamento tomado pelo feminismo, em que a mulher deixa de ser o elemento único de suas atenções, parece distanciá-lo das práticas sociais, da militância, que, de certa forma, implicavam o reconhecimento do feminino como causa primeira. Assim, no final da década de 80, ele tende a assumir uma perspectiva mais teórica, deixando as “ruas” para adentrar nos espaços da universidade e firmar-se como disciplina (BANDEIRA, 2000, p. 36-37). No entanto, antes de chegar a essa feição, o movimento feminista, no Brasil, foi o responsável por várias conquistas que merecem ser citadas. Entre elas, estão a criação dos Conselhos da Condição Feminina e dos Direitos da Mulher e das Delegacias de Atendimento à Mulher, a aprovação do divórcio em 1977, e a fundação, em 1983, do Programa de Atenção Integral à Saúde da Mulher — PAISM, destinado a prestar assistência à mulher nos cuidados com o corpo, a mente e a sexualidade. No cenário mundial, destacamos a realização da Conferência Internacional da Mulher no México, em 1975, que deu origem ao Ano Internacional da Mulher, instituído pela ONU, e à Década da Mulher, definindo ações contra a discriminação para que fossem executadas nos próximos dez anos (NIEM, s/d, s/p.).

Sem dúvida, o século XX foi um período marcante para a história da mulher. Tal constatação é confirmada por grandes autores como Norberto Bobbio, em sua obra **A Era dos Direitos**, e Fritjof Kapra, no livro **Ponto de Mutação**, que afirmam terem sido as mulheres as responsáveis por uma grande revolução cultural presenciada nesse século que eles julgam ter sido o século das mulheres (NIEM, s/d, s/p). Para que isso acontecesse, teve papel imprescindível o movimento feminista, dado o grande progresso que viveu nesse período, permitindo, cada vez mais, que as mulheres ultrapassassem a barreira entre o privado e o público. Apesar disso, observamos que, ainda hoje, existem alguns obstáculos a serem

vencidos, entre eles, a conciliação entre o público e o privado, enredados pela carga pesada de uma dupla jornada de trabalho, e a pequena participação feminina na política em contraste com a predominância masculina nos cargos do governo.

Ainda no século XX, durante os anos noventa, o movimento feminista inicia uma nova fase, consolidando o que já vinha se delineando desde o final da década de 80. Cada vez mais inserido na academia, percebe-se que o feminismo adota um movimento de retrospecto, operando uma espécie de sistematização de seus estudos. Assim, resgata-se

[...] a importância da reflexão que o pensamento feminista provocou, sobretudo, as mudanças nas formas de produção do conhecimento e de representação da realidade que interferem na construção da teoria social, nas relações inter e intrassubjetivas e nas relações entre indivíduo e sociedade (BANDEIRA, 2000, p. 17).

Se, por um lado, realiza-se um trabalho de análise dos resultados da evolução do pensamento feminista, que gerou várias teorizações em momentos posteriores, por outro lado, efetua-se a retomada dessas reflexões no sentido de aplicar a categoria “gênero” a outras áreas do conhecimento, entre elas, a Literatura, como veremos mais adiante.

Assim, considerando que, atualmente, o feminismo vive desse transitar entre os resultados de experiências vividas no passado e os novos questionamentos e campos de atuação suscitados pelos estudos de gênero, acreditamos que ele ainda permanecerá vivo por muito tempo, tendo em vista que não só a condição feminina, mas os gêneros sociais como um todo ainda sugerem muitas demandas e, por isso, continuarão fomentando várias discussões que perpassem pelo pensamento feminista.

2.4 Da História à teoria: gênero, Literatura e mulher

A Literatura empenhada em revelar o universo feminino é uma das responsáveis pela manutenção do feminismo enquanto pensamento motor de discussões que enfocam o social. Produzindo obras que colocam em cena a relação entre mulher e sociedade, o discurso literário promove sempre uma retomada das questões feministas, o que está ligado diretamente ao referencial teórico que adotaremos no desenvolvimento deste trabalho. Estamos falando da Teoria e Crítica Literária Feminista — TCLF, que, podemos afirmar, também faz parte da história da mulher, pois se constitui em um dos resultados das lutas

empreendidas pelo movimento feminista. Mais especificamente, observamos que ela traz em si as reflexões desenvolvidas pelo pensamento feminista no decorrer desse processo de liberação da mulher. No entanto, além de ter sua origem na história da mulher, podemos dizer que ela também acaba promovendo essa história, na medida em que se utiliza dela para denunciar e desconstruir estruturas patriarcais mantidas ao longo do tempo e manifestadas pela História. Temos, assim, uma via de mão dupla entre a história da mulher e a TCLF, assim como ocorre com a narrativa histórica e a narrativa de ficção.

Recorrendo, mais uma vez, ao trabalho realizado por Paul Ricoeur (2010) sobre o entrecruzamento da História e da ficção, notamos como a relação entre Literatura e História condiciona a realização de uma análise literária segundo os moldes da TCLF. Para compreendermos isso, devemos considerar a perspectiva de uma “historicização da ficção”, ou seja, que a narrativa de ficção possui elementos que remetem a um fazer histórico. De acordo com Ricoeur, a “narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história” (RICOEUR, 2010, p. 325). Ele ainda argumenta que, para a ficção, é fundamental que a intriga seja “provável ou necessária”. Isso significa que ela precisa ser persuasiva, precisa convencer o leitor e, para tanto, seguindo o pensamento de Aristóteles, a narrativa deve guardar uma relação de verossimilhança com um passado efetivo. Em outras palavras, os fatos concebidos pela voz narrativa como passado vinculam-se a algo que poderia ocorrer, o provável, para que a narrativa de ficção seja verossimilhante (RICOEUR, 2010, p. 326-327). Diante disso, percebemos que é, em virtude dessa relação de verossimilhança, na qual o autor implicado (o narrador), “disfarce fictício do autor real” (RICOEUR, 2010, p. 325), parte de um passado efetivo para conceber o texto literário, que a TCLF pode sistematizar uma análise literária considerando o contexto social e cultural das narrativas de ficção e a influência deste sobre elas. Logo, para uma crítica que, como veremos, privilegia a observação das relações de poder presentes no discurso, na superfície do texto, é essencial apoiar-se no conhecimento histórico de um passado efetivo, representado, em potencial, pela ficção, para sabermos quais ideologias, pressões sociais, estão em jogo na produção desse texto. A seguir, antes de nos determos nas especificidades dessa teoria, iremos nos aprofundar mais nos estudos sobre gênero, já que essa categoria assume papel importante na Teoria e Crítica Literária Feminista.

Desde os tempos mais remotos, a distinção entre homem e mulher, masculino e feminino, as características e os papéis destinados a cada sexo estiveram presentes na história

da humanidade. Essa diferenciação também se encontra em nossa vida, desde quando nascemos, ou melhor, até mesmo antes de virmos ao mundo, quando o que se tem é apenas a expectativa dos pais quanto ao sexo da criança que vai chegar. Seja em um contexto mais amplo ou mais particular, tal distinção sempre fez parte da vida do ser humano, pois está ligada a um fator biológico e, por conseguinte, a uma característica física. Portanto, trata-se de uma questão que é comum a todos e, por isso mesmo, essa relação de opostos transfere-se do âmbito biológico e passa a fazer parte também do âmbito social. No entanto, devemos estar atentos para o que se entende por masculino e feminino, tendo em mente que a circulação desses termos e certas concepções que foram criadas em torno deles transitam livremente entre o biológico e o social. Afirma Bourdieu:

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuais) [...] (BOURDIEU, 2009, p. 9).

Como podemos constatar, pela citação acima, o que ocorre em nossa sociedade, regida por valores patriarcais, é uma naturalização, fundamentada no fator biológico, de preceitos que regem a divisão entre os sexos no âmbito social. Logo, todas essas ideias que trazemos conosco desde a infância, a respeito do que é ser homem e do que é ser mulher, fazem parte de uma construção social. É justamente na esfera social que se concentram os estudos sobre gênero, categoria sobre a qual se detêm os estudos feministas nos últimos tempos, observando em que sentido ela está inserida na dinâmica de uma organização social.

Alguns questionamentos como: “Por que as meninas brincam com bonecas e os meninos brincam com bola?” levam-nos a pensar na construção de estereótipos de masculino e feminino e isso está diretamente relacionado a preceitos que devem ser desnaturalizados, segundo a teoria de gênero. De acordo com Joan Scott (1989, p. 21), “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Scott chama atenção para o fato de que as duas partes que formam o conceito devem estar totalmente conectadas. Dessa forma, podemos inferir a interferência direta das relações de poder na forma como se organizam as relações sociais.

A partir disso, alguns aspectos importantes da definição de gênero tornam-se evidentes, tais como: a existência de símbolos (estereótipos) difundidos culturalmente e que

podem ter várias interpretações, mas que são repassados aos indivíduos de acordo com conceitos normativos que os restringem a um campo de significação desejado. Esses conceitos estão ligados a instituições religiosas, educativas, científicas e políticas (aparelhos ideológicos e repressores) que, portanto, devem ser consideradas nos estudos de gênero (SCOTT, 1989, p. 21-22). Ademais, a referida teórica adverte a respeito da “função de legitimação” do gênero: “As diferenças entre os corpos que são ligadas ao sexo são constantemente solicitadas para testemunhar as relações e fenômenos sociais que não têm nada a ver com a sexualidade. Não só testemunhar, mas testemunhar a favor, isto é, legitimar” (GODELIER, 1981 *apud* SCOTT, 1989, p. 23).

Diante disso, entendemos como se dá a construção de estereótipos de homem e mulher que, à primeira vista, parece advir de uma origem natural, baseada na distinção entre os corpos biológicos, mas, na verdade, é artificial. É justamente nessa sistemática que se estabelecem os binarismos que estão diretamente relacionados à instituição de uma hierarquia entre os sexos, a qual se configura no sustentáculo de uma sociedade patriarcal.

São as forças do patriarcalismo vigente na sociedade de seu tempo que levam, por exemplo, Nísia Floresta Brasileira Augusta, já citada anteriormente, a publicar, em 1832, seu livro **Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens**. Ela nos apresenta, em seu texto, a prova de que os estudos voltados para a categoria de gênero devem ter como foco o discurso.

Recusando a naturalização de uma oposição homem-mulher que sempre tem o homem em um local de destaque e a mulher destinada a uma camada inferior, a escritora coloca, como propósito para seu texto, a inversão dessa oposição: “de mulheres inferiores socialmente, ela acredita e quer provar, a superioridade feminina frente aos homens” (DUARTE, 1989, p.116). Para alcançar seu objetivo, ela vai utilizar como instrumento o discurso, conforme podemos observar pela leitura feita por Constância Lima Duarte:

Nísia como que arma um jogo: MULHER × HOMEM (a partir mesmo do título: Direitos das Mulheres × Injustiça dos Homens) e joga por nós. Lançando mão de verdadeiros passes de mágica, transforma cada “desvantagem” em “vantagem” para a mulher, e até a “delicadeza” em “superioridade”. A mágica que utiliza tem um nome: Retórica, que praticada com incomum habilidade, inverte e subverte tudo, desmontando aos poucos as argumentações e as acusações masculinas. [...] Praticando a arte da persuasão e do convencimento, a autora responsabiliza os homens por cada erro ou fraqueza que admite nas mulheres. Afinal, ela conclui, foram eles que as deixaram propositalmente na ignorância (DUARTE, 1989, p.118).

Tomando como exemplo a escrita de Nísia Floresta (que é “exceção escandalosa”² para o contexto em que está inserida), constatamos a força que o discurso tem como construtor de verdades (ou pseudoverdades), pois é por meio dele, da retórica, que a Autora acima citada vai desconstruindo verdades postas e formulando novas concepções. Nesse ponto, observamos mais uma questão importante a ser comentada: um preceito, uma crença, uma norma já estabelecidos podem ser desarticulados, anulados.

Considerando que “a ACD [Análise Crítica do Discurso] almeja investigar criticamente como a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada, e assim por diante, através do uso da linguagem (ou no discurso)” (WODAK, 2004, p. 225), percebemos a sua vinculação com os estudos de gênero. Lembrando que a conceituação desse último termo implica uma interferência das relações de poder nas relações sociais e que, por isso, estabelecem-se imagens de masculino e feminino ancoradas em uma oposição entre dominante e dominado, a importância da ACD para os estudos de gênero torna-se patente, já que essa categoria traz em si a afirmação de uma desigualdade social.

A respeito do discurso enquanto lugar onde se expressam desigualdades sociais e, portanto, onde podemos decodificar diferenças sexuais determinadas por um grupo detentor de poder, Wodak afirma que “a linguagem constitui um meio articulado com precisão para construir diferenças de poder nas estruturas sociais hierárquicas” (WODAK, 2004, p. 237). Devemos chamar atenção, ainda, para o fato de que “a linguagem não é poderosa em si mesma – ela adquire poder pelo uso que os agentes que detêm poder fazem dela” (WODAK, 2004, p. 236). Dessa forma, observando a história da condição feminina, marcada por submissão, compreendemos como esses “agentes detentores de poder” (o masculino) utilizam o discurso para difundir uma ideologia patriarcal que é reproduzida por instituições sociais como a igreja, a escola, as instituições legais, entre outras, resultando na concepção de estereótipos que manifestam uma superioridade masculina em oposição a uma inferioridade feminina. No entanto, esses estereótipos podem e devem ser desconstruídos, também, pelo discurso. Nesse sentido, Joan Scott, tratando de gênero como categoria para uma análise histórica, sugere-nos uma forma de promover essa “desnaturalização”, tendo como base o conceito de desconstrução elaborado por Jacques Derrida:

[...] analisar no seu contexto a maneira como opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando a sua construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como

² Expressão utilizada por Gilberto Freyre (1985 *apud* DUARTE, 1989) para caracterizar Nísia Floresta.

real, como óbvia ou como estando na natureza das coisas. Em certo sentido as feministas, sem dúvida, só fizeram isto durante anos. A história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos (SCOTT, 1989, p. 18-19).

Sendo assim, Scott revela a contribuição do movimento feminista como apaziguador de desigualdades sociais, sendo elemento de interferência na sociedade, que atua conforme as necessidades denunciadas pela condição da mulher em cada contexto histórico. Resta-nos observar como se dá a atuação do Feminismo na Literatura, por meio da Teoria e Crítica Literária Feminista.

Ao considerarmos o discurso como meio em que se inscrevem relações de poder, de dominação, não podemos deixar de reconhecer essas relações também no discurso literário. É por isso que a Teoria e Crítica Literária Feminista, inserida nos estudos de gênero (considerado enquanto categoria de análise), conseqüentemente, dialogará com a Análise do Discurso. Trabalhando com o discurso literário, a TCLF tem a preocupação de desmascarar imagens estereotipadas que colocam a mulher no lugar de “Outro”. Esse propósito torna-se evidente desde os seus primeiros trabalhos, ganhando destaque o realizado por Kate Millet em **A Política Sexual** (1970), que examina a posição marginalizada em que se encontravam as personagens femininas, as escritoras e as críticas (FUNK, 1994, p. 18).

Contudo, observando as fases de desenvolvimento da TCLF, notamos que a essa preocupação irão se somar outras. Em sua primeira fase, além de desmistificar representações universais da mulher, vista como anjo ou demônio, a crítica feminista traz à tona a descoberta de escritoras que não constam na historiografia literária oficial. Já na segunda fase, o foco não é mais a investigação de textos de uma tradição masculina, mas a análise de uma literatura feita por mulheres que foram silenciadas pelo cânone, resgatando-as. Daí, a denominação utilizada por Elaine Showalter para se referir a esse período: “ginocrítica”³. A terceira fase, por outro lado, vai se concentrar nos instrumentais do trabalho crítico, ou seja, a TCLF buscará uma revisão das teorias literárias, tentando adaptá-las à literatura de autoria feminina, já que, de certa forma, ela também é herdeira de estudos literários pautados na produção de

³ Segundo Elaine Showalter (1994, p. 29), o termo *gynocritics* (ginocrítica) foi inventado por ela para designar o “discurso crítico especializado” que estuda a mulher como escritora e se concentra nos seguintes tópicos: “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

escritores homens. É, finalmente, nessa fase que surge a noção de gênero como categoria de análise literária (FUNK, 1994, p. 18-19).

A categoria de gênero renova a crítica feminista na medida em que possibilita a apreciação não só da condição feminina na sociedade, mas questiona, também, a concepção de masculinidade. A análise literária passa a se focar, portanto, na construção do gênero no interior do discurso literário. A TCLF, em sua trajetória, assim como ocorreu com o movimento feminista, deixa de tratar apenas da questão da mulher e amplia seu campo de atuação para as questões de gênero de uma forma geral (FUNK, 1994, p. 19-21).

Como exemplo de análise gendrada do texto literário, podemos citar o trabalho realizado por Elódia Xavier em **Que Corpo é Esse? O Corpo no Imaginário Feminino** (2007), no qual a crítica toma como objeto textos escritos por mulheres datados desde o início do século XX até outros mais atuais e elabora uma tipologia dos corpos femininos. É interessante observar como ela trabalha com a categoria de gênero, adotando uma abordagem que se apoia em uma sociologia do corpo. Em outras palavras, Elódia Xavier expõe várias representações do corpo da mulher, tais como o corpo subalterno, o disciplinado, o degradado e o liberado, revelando a conformação desses “corpos” em relação com o contexto social e cultural em que estão inseridos. Dessa forma, temos a construção da identidade feminina na perspectiva de gênero como constructo social.

A partir desse exemplo, tendo em vista os diversos tipos de corpos femininos, desde o invisível até o liberado, compreendemos a capacidade da crítica feminista de manifestar mudanças sociais. Por meio da análise do texto literário, expressa-se a formação do gênero social, que age e reage de acordo com a dinâmica da sociedade. Assim, a crítica feminista atua “narrativizando os construtos imaginários e se apossando da escrita como forma de desestabilizar o poder instituído e de refletir sobre questões de poder e agenciamento” (ALMEIDA, 2011, p. 300). Pelo exposto, observamos que a TCLF está, então, profundamente relacionada à história da mulher. Isso ocorre não só porque, de certa forma, ela representa uma extensão do movimento de liberação do feminino, mas também e, principalmente, porque revela as mudanças sociais operadas na vida da mulher, que, devendo ser considerada sujeito social, é analisada nas personagens das obras literárias, as quais possuem uma relação de verossimilhança com acontecimentos passados que, conseqüentemente, fazem parte da História. De certa forma, podemos dizer que a construção dessas personagens, dentro das narrativas, depende do contexto de produção das obras. Assim, considerando a literatura de autoria feminina, objeto de estudo deste trabalho,

observamos, como nos sugere Elódia Xavier (1994, p. 276), que as escritoras brasileiras, no decorrer do tempo, apresentam-nos modelos diferentes de feminino que acabam traduzindo momentos distintos de sua escrita. Logo, compreendemos que a TCLF, ao promover a leitura de personagens femininas na perspectiva de gênero social, acaba demonstrando, também, como a narrativa de autoria feminina acompanhou a evolução social da mulher já manifestada no decorrer de sua trajetória.

No capítulo a seguir, observaremos em que parte da história da mulher situada a escrita de Lygia Fagundes Telles, autora que será estudada neste trabalho.

3 A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE: A DOMINAÇÃO ESCRITA NOS “CORPOS⁴”

A aproximação entre Literatura e História, entre ficção e realidade, associa-se, diretamente, ao que Lygia Fagundes Telles (cuja produção literária tomamos como objeto neste trabalho) acredita ser a função do escritor. Para ela, este deve ser “testemunha deste mundo. Testemunha a participante. [...] Apontar as feridas. Denunciar embora sem poder para resolver esses problemas⁵” (TELLES, 2000, p. 5). Adotando para si a tarefa de testemunhar aquilo que lhe atinge, que faz parte das suas vivências, da sua própria história ou das histórias que a ela chegam, a escritora acaba nos falando dos reveses do seu tempo, do contexto em que está inserida e, de forma particular, expõe-nos uma parte da nossa História. É nesse particular que mora o fazer literário. Como será que se dá o tecer da trama que revela, singularmente, coisas que podem ser comuns a vários leitores? A ficcionista Lygia Fagundes Telles fala-nos a respeito da sua experiência com relação a esse momento tão caro ao escritor:

Já disse que não faço pesquisas; no máximo converso com quem conhece. No fundo, acho que o processo é o de uma colagem — um pouco do que vivi, do que me disseram, de observações atentas. Não sei, é difícil responder. E por um motivo simples: isso que vocês perguntam está ligado àquela hora da criação, os demônios e os anjos todos juntos ao lado do escritor, a somatória das “inspirações” — para usar um termo antigo — as conspirações todas. Aquilo que, curiosamente, se faz de uma maneira bastante natural. É como se eu tivesse uma maquininha dentro de mim que, de repente, escrevesse aquelas coisas, um mundo de invenção localizado em alguma parte do meu ser, mas que eu mesma não controlo. Ou melhor, controlo, só que este controle é inexplicável de uma maneira lógica (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 37).

A escritora vê, portanto, a criação literária como um mistério, algo inexplicável que apenas acontece, sem prescrições, sem elementos predeterminados, na realidade, um conjunto de influxos que se misturam para dar forma ao texto ficcional. Essa perspectiva está bem representada em uma espécie de alegoria da criação, na qual Lygia Fagundes Telles transmite-nos claramente, lembrando suas narrativas envoltas por uma atmosfera de mistério, esse tom obscuro, sombrio, do seu fazer literário:

⁴ A concepção de “corpo” está ligada, aqui, ao conceito de “subjetividade corporificada” ou “corporalidade psíquica” formulado por Elizabeth Grosz (2000, p. 82). A autora sugere que os estudos feministas sobre corpo devem recusar aquela antiga ideia de que corpo e mente são duas entidades antagônicas e adotarem a perspectiva de que eles estão juntos, como se um fosse extensão do outro.

⁵ Declaração feita pela escritora, em depoimento concedido a Edla Van Steen, e publicado, no formato de entrevista, na coletânea **Venha Ver o Pôr do Sol e outros Contos**.

No caldeirão, a criação. O antigo caldeirão instalado no fogão de lenha. E Matilde soberana, preparando a sua sopa. Os morcegos dependurados no teto, ela também esfumaçada e escura na sua ronda sem pressa. Os ingredientes. Estendia o braço até o caldeirão fervente e deixava cair o punhado de cheiro-verde. Agora a vez daquelas ervas estranhíssimas, havia alguma hierarquia na entrada disso tudo? Mais uma aragem de sal. Nunca pude saber que grãos seriam aqueles que ela deixou cair do alto num gesto de quase desdém. Não tem receita, respondeu à minha mãe. Faça como me dá na telha. Na noite da tempestade, o fogo resistia, intratável. As goteiras. Mascava fumo e frase — mas o que ela dizia enquanto baixava a cara esbraseada para soprar o fogo? Ela é louca, pensei e fugi espavorida. A sopa sem receita e sem cálculo. Matilde e Macbeth sugerindo que a vida “é história narrada por um idiota, cheia de som e de fúria e que não quer dizer nada” (TELLES, 1997, p. 11).

É assim, colocando o escritor em um tipo de ritual que parece não ter regras, ou melhor, que somente ele, na condição de criador, parece ser capaz de compreender, que a Autora termina por demonstrar quão insondável é o processo de criação. Em um caldeirão, onde cabe uma infinidade de ingredientes, alguns deles reconhecíveis aos olhos do leitor, outros pouco decifráveis — e é nesses que se esconde o mistério —, Lygia Fagundes Telles, sob a pele de uma quase bruxa que, pacientemente, trabalha sua matéria-prima para encontrar o ponto certo e alcançar o efeito desejado, concebe histórias que parecem não significar nada, mas, na verdade, têm relação com algo que vivenciamos ou que nos contaram que, direta ou indiretamente, fazem parte da nossa própria vida. Como nos lembra Ricoeur (2010), elas nos falam de um passado efetivo. É esse passado que se coloca como pano de fundo das narrativas de ficção em que essa escritora apresenta-nos personagens femininas que nos permitem experienciar como a mulher vivia em outros tempos; como era vista pela sociedade e por quais transformações passou, haja vista a condição social feminina atualmente. Considerando que a produção literária de Lygia Fagundes Telles define-se como uma “literatura de experiências”⁶, examinaremos os perfis femininos delineados pelas tramas de “A Confissão de Leontina” e “O Espartilho” para compreendermos em que medida a Literatura promove um “compartilhar de experiências” permeadas pelo real e o ficcional ao desvelar os pormenores de uma “dominação corporificada”⁷.

⁶ Expressão utilizada pelos **Cadernos de Literatura Brasileira** (1998) em entrevista feita com Lygia Fagundes Telles, na qual a escritora confirma a observação de que sua literatura “está muito mais preocupada em ‘compartilhar experiências’” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 37).

⁷ A expressão “dominação corporificada” relaciona-se com o conceito de “corporalidade psíquica”, do qual já falamos, e diz respeito a uma dominação que age não somente sobre o corpo, mas também sobre a mente.

3.1 Lygia Fagundes Telles e a literatura de autoria feminina

Ao falarmos nesse “compartilhar de experiências” e considerando, mais uma vez, a história da mulher marcada por um estado de dominação, ganha relevo a argumentação elaborada por Elaine Showalter (1985 *apud* ZOLIN, 2009, p. 329-330) para justificar a existência de uma tradição literária feminina. A ensaísta assume a perspectiva de que todos os grupos vistos sob o signo da inferioridade, como é o caso das mulheres, possuem uma forma particular de se manifestar diante do sistema social a que estão submetidos. Assim, podemos dizer que as mulheres escritoras, ao “compartilhar suas experiências” dentro de um mundo regido pela ideologia patriarcal, foram concebendo características próprias, fazendo com que surgisse uma tradição literária. Percebe-se que esta, assim como se dá na tradição literária “oficial”, apresenta temáticas, padrões e outras particularidades concernentes a certos períodos de tempo, mas determinadas pela postura adotada pelas mulheres frente à sociedade em que estão incluídas, expressando, em sua produção literária, aquilo que vivenciam enquanto grupo minoritário.

Essa teorização, entretanto, parece não estar de acordo com a opinião de Lygia Fagundes Telles, pois, quando questionada a respeito da existência de uma literatura feminina e das suas características, a escritora recusou, prontamente, a ideia. No entanto, ao prosseguir sua reflexão, percebemos que ela acaba dando um sentido contrário à sua resposta quando se volta para a sua experiência com o trabalho de escrita. Dessa forma, observamos que por mais que se negue uma tradição literária feminina com todas as suas especificidades, como ocorreu por muito tempo, na historiografia literária, principalmente ao se tratar da produção de escritoras do passado, basta que nos deparemos com declarações como esta de Lygia Fagundes Telles para constatarmos que ela se efetua no cenário literário:

O que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos textos. Mas é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura. **Ciranda de Pedra** é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende? O que entrou ali foi o meu conhecimento da condição da mulher pertencente a uma sociedade como a nossa, que até bem pouco tempo não tinha qualquer consideração por ela (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 38).

Quanto à qualidade das obras produzidas por mulheres que, há algum tempo, era tomada como ensejo para excluí-las do mundo da literatura, sendo rejeitadas sob a alegação de que seus textos eram inferiores, verificou-se, em um trabalho de resgate empreendido pela Teoria e Crítica Literária Feminista, que boa parte da produção literária feminina vivia condenada ao desconhecimento, ainda que possuísse qualidade estética. Isso nos mostra que a historiografia literária, na qual se sobressai a participação masculina, na verdade, é constituída por uma virtualidade em que nem todas as produções estão presentes. A sensação que temos é de que, em um passado não muito distante, a literatura era feita somente por homens e, entretanto, para falar apenas do Brasil, efetua-se, com o advento da Teoria e Crítica Literária Feminista, um trabalho de resgate que se empenha em realizar uma nova avaliação, por exemplo, das obras de autoria feminina. Para isso, torna-se necessário desestabilizar as bases de uma teoria e crítica literária pautada em critérios e valores decorrentes de uma ideologia patriarcal que promovem a formação de um cânone literário fundamentado não só na avaliação do texto em si, mas influenciado por fatores extratexto (ZOLIN, 2009, p. 328-329). Tomando tal perspectiva, a Teoria e Crítica Literária Feminista

[...] revisita as categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise; submetê-las a um outro olhar, um olhar capaz de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta (ZOLIN, 2009, p. 328).

É nesse exercício de desnudar particularidades que Elaine Showalter, detendo-se na análise de romances ingleses escritos por mulheres, determina três grandes fases para a tradição literária feminina: a feminina, a feminista e a fêmea. Essas mesmas etapas estão presentes na trajetória tomada pela literatura de autoria feminina no Brasil e quem se encarrega de estabelecer a sua periodização é a professora Elódia Xavier. A primeira fase, caracterizada como aquela em que se vê a assimilação dos padrões difundidos pela ideologia dominante, no caso, o patriarcalismo, tem como marco inicial uma das primeiras obras de autoria feminina do Brasil, o romance **Úrsula**, de Maria Firmino dos Reis, publicado em 1859. Os textos pertencentes à fase feminina acabam por reproduzir, além dos valores dominantes, também a estética da tradição literária masculina, por isso, o romance citado assume o estilo romântico e nos apresenta a personagem principal sob os signos da fragilidade, da pureza e da bondade, concebendo uma visão estereotipada da mulher. Outros dois romances podem ser citados como representativos desse período. O primeiro, de 1908, é

de Júlia Lopes de Almeida e, com o título **A Intrusa**, põe em relevo a imagem da mulher bela e prendada nos afazeres domésticos, capaz de conquistar um bom marido. O segundo romance, intitulado **A Sucessora** (1934), da escritora Carolina Nabuco, dá ênfase ao papel da mulher como reprodutora, sendo que Marina, a protagonista, só consegue ocupar, de fato, o seu lugar de esposa quando descobre que está grávida. A partir da análise dessas obras, é possível, portanto, vislumbrar muitas das características femininas estabelecidas pelo modelo comportamental criado durante o Renascimento, sobre o qual falamos no capítulo anterior (ZOLIN, 2009, p. 330-332).

A produção literária de Clarice Lispector constitui-se em um divisor de águas dentro da literatura de autoria feminina, sendo a principal representante da fase feminista. Marcada pela recusa às prescrições da ideologia dominante, essa segunda fase tem início com a publicação do primeiro livro de Clarice Lispector, **Perto do Coração Selvagem**, em 1944. Essa e outras obras produzidas nesse período “[...] trazem, em seu bojo, críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo” (ZOLIN, 2009, p. 332).

Essa tomada de consciência da mulher em relação ao sistema de repressão em que está inserida, geralmente, aparece nas narrativas dessa fase, nas quais as personagens femininas até tentam se desvencilhar de um estado de dominação, mas sempre acabam sendo vencidas pelas sólidas estruturas da sociedade patriarcal. É o que ocorre com a protagonista do conto “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, escritora cuja obra, de maneira geral, está dedicada à problemática da condição social feminina. Com o intuito de se convencer e de convencer o leitor do seu amor pelo marido, a protagonista faz uma relação de suas atividades no ambiente doméstico, mostrando que todas elas estão voltadas para ele. Entretanto, dá-se conta do seu estado de submissão ao ouvir a declaração do marido de que ela seria propriedade dele. Apesar de expressar um movimento de liberação, acaba reassumindo sua identidade de esposa dedicada ao lar e ao marido. Ao lado de Nelida Piñon e Clarice Lispector, encontramos outras escritoras que também colocam, em suas narrativas de ficção, personagens femininas envolvidas em relações de gênero que põem em relevo as diferenças sociais entre homem e mulher geradas pelo patriarcado. Algumas delas são Lya Luft, com romances que trazem personagens mergulhadas em conflitos de ordem familiar; Márcia Denser que, em **Diana Caçadora** (1986), apresenta-nos, por meio de vários contos, uma mulher liberada dos valores patriarcais que, em vão, tenta esquivar-se das normas de uma

sociedade ainda regida por essa ideologia, entrando em um processo de profunda degradação; e Sônia Coutinho, que traz à tona a situação de mulheres que se veem enredadas pelo choque entre os valores tradicionais e as ideias feministas que apontam para a busca de uma individualidade. É importante destacar que as escritoras incluídas nessa fase não permitem que a ideologia feminista suplante a qualidade estética de suas obras, fazendo com que ela apareça apenas nas entrelinhas do texto, evitando uma defesa explícita dos direitos da mulher (ZOLIN, 2009, p. 332-333).

A partir dos anos noventa, as narrativas de autoria feminina passam a conceber mulheres não mais envolvidas pelas forças da sociedade patriarcal. Trata-se da fase fêmea, na qual a personagem feminina, geralmente, está implicada na formação de sua identidade, vivendo uma fase de reconhecimento de si mesma. Lya Luft, que também faz parte da fase anterior, é uma das escritoras que retrata, em suas obras, mulheres abandonando uma vida enredada pelas relações de gênero. No romance **O Ponto Cego** (1999), por exemplo, temos não só a figura feminina, no caso, a mãe, abdicando de uma identidade marcada pela opressão e a submissão, como também a figura masculina representada pelo filho que se recusa a continuar vivendo conforme os valores tradicionais e busca uma nova identidade fora dos moldes da família patriarcal. É importante destacar também a produção literária de Patrícia Melo, autora de romances como **O Matador** (1995) e **Elogio da Mentira** (1998), que, com temáticas totalmente desvinculadas de questões relacionadas à mulher, expõem fatos ligados a ações criminosas, sendo narrados por personagens masculinos, em primeira pessoa. Em outro romance da escritora, intitulado **Valsa Negra** (2003), ao contrário do que se via nos textos de autoria feminina dos anos anteriores, nos quais a mulher sempre estava envolta em conflitos, temos um homem vivendo o drama central da narrativa, angustiado pela ideia de ser traído por sua esposa, bem mais jovem que ele. Diante disso, o personagem principal mostra-se dividido entre antigos valores, que justificariam a adoção de uma postura de sujeito dominante e, logo, capaz de subjugar a esposa; e as novas disposições da sociedade moderna, em que mulheres como Marie, independentes, não aceitariam tal situação (ZOLIN, 2009, p. 334-335).

Essa nova representação do feminino, que põe em cena personagens plenamente emancipadas, é apenas uma das perspectivas da mulher apresentadas pela literatura feminina da contemporaneidade, que se afasta, conseqüentemente, das narrativas produzidas na fase feminina, caracterizadas pela simples reprodução de figuras arquetípicas:

Se no passado a literatura escrita por autores e autoras repetia as imagens femininas com seu papel e tipos caracterológicos oriundos do capitalismo patriarcal (GREER, 1971) e, portanto, sugeririam como as mulheres deveriam ser e se comportar no mundo extratextual, a literatura de autoria feminina contemporânea adotou várias alternativas: (1) a representação positiva através de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos; (2) a introdução de uma literatura que focaliza áreas específicas ou unicamente femininas (experiências de nascimento ou estupro, ou de ser ignorado pelos homens); (3) a mera focalização da consciência da personagem feminina sem atitudes conscientemente políticas ou de confronto (BONNICI, 2007, p. 28).

Tendo em mente todas essas imagens da mulher projetadas sobre a superfície de textos elaborados ao longo de anos de tradição literária feminina e, considerando, de acordo com Showalter, que podemos “[...] investigar as maneiras pelas quais a autoconsciência da mulher traduziu-se na literatura por ela produzida num tempo e espaço determinados [...]” (ZOLIN, 2009, p. 330), procedemos à investigação de como a escritora-foco deste trabalho expressou, em suas narrativas, as impressões causadas pela sociedade de seu tempo. Para isso, vamos nos deter, primeiramente, na abordagem do contexto histórico, social e cultural que circunda a obra de Lygia Fagundes Telles, observando o momento em que ela inicia a sua produção literária, as características que se fizeram imprimir em sua escrita e as suas vivências.

O ponto de partida da carreira dessa ficcionista é a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Iniciando seu curso de Direito na década de quarenta, a escritora passa a frequentar grupos envolvidos no contexto artístico, participa da Academia de Letras da Faculdade de Direito e escreve contos e poemas para revistas e jornais da faculdade. Além disso, frequenta também um ambiente onde se reuniam escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, pintores e outros artistas. Era a livraria Jaraguá, que também era salão de chá e galeria de arte (MONTEIRO et al., 1980, p. 4).

É nesse período que Lygia Fagundes Telles publica seu primeiro livro, **Praia Viva** (1944), ou pelo menos o que ela considera ser o primeiro de sua carreira. Na verdade, sua obra de estreia é **Porão e Sobrado** (1938), mas a autora qualifica-o como um livro morto, pois acredita que os contos que o compõem são textos imaturos (“ginasianos”, para fazer referência também à época em que os escreveu: quando estava no ginásio). Somado a isso, argumenta ainda que não se deve estimular a leitura de um livro que não demonstre o melhor que o autor pode fornecer de sua produção literária, haja vista a realidade do nosso país quanto ao cultivo da leitura. É importante destacar que a escritora também considera mortos o já citado **Praia Viva** e **O Cacto Vermelho** (1949). Sendo assim, devido ao período em que

inicia sua carreira e, em decorrência disso, às características que trouxe para sua obra, Lygia Fagundes Telles é citada como um dos nomes que constituíram a chamada Geração de 45 (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 5).

Segundo Fábio Lucas, essa geração é formada por “um grupo de poetas que reagia contra o Modernismo e suas experiências revolucionárias nas décadas de 20 e 30” (LUCAS, 1990, p. 62). Dentre as características que marcam a literatura do período pós-45, encontramos, na prosa da escritora, a oralidade, o que lhe confere fluência, através de uma linguagem concisa e coloquial. Mas é por meio dessa mesma linguagem, tão simples, que ela consegue construir cenas dramáticas e densas, revelando, assim, sua afinidade com o conto, gênero que tanto cultivou e que exige mesmo essa condensação de fatos, sem deixar de provocar sensações profundas no leitor (LUCAS, 1990, p. 62-63). Sobre o estilo da linguagem lygiana, Duílio Gomes fala que já foi denominado como

[...]‘arte da alusão’, ‘arte da elipse’, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando (GOMES, 1972 *apud* SILVERMAN, 1981, p. 184).

Para construir esse “drama pungente”, a ficcionista faz uso de algumas estratégias de escrita: o monólogo interior, o discurso indireto livre e o diálogo. Essas estratégias revelam outra característica do estilo de Lygia Fagundes Telles, o interesse em revelar as facetas do inconsciente humano. Dessa forma, percebemos que sua prosa ganha um caráter intimista, interior, adotando uma perspectiva psicológica no trato das suas personagens, traço marcante da literatura dos anos 40 e 50. No entanto, Fábio Lucas (2010, p. 63) faz a ressalva de que essa abordagem psicológica não chega a se constituir em um psicologismo, tendo em vista que a autora tenta se afastar dos tipos deterministas e de manifestações patológicas como a depressão.

José Paulo Paes (1998, p. 72) explica que essa abordagem “introspectiva” (termo usado pelo crítico), adotada pela Geração de 45 ou geração do imediato pós-guerra, como ele a denomina, é decorrente da crise de valores humanos instaurada pelas atrocidades presenciadas por todos durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo que no Brasil essa realidade tenha se mantido a distância, podemos perceber a influência dela nas obras dos escritores da época, na medida em que essa crise de valores humanos exigiu, de cada indivíduo, uma determinada posição diante do mundo. Sendo assim, os ficcionistas da nossa

Geração de 45, entre eles, Clarice Lispector, Brenno Acioly, Murilo Rubião, José J. Veiga e Osman Lins, revelam os embates travados entre o homem e o mundo por meio de uma consciência que se sente desorientada, condição humana estudada pelo Existencialismo de Sartre, filósofo francês, que ganha destaque nesse período.

Além de conferir um tom intimista à literatura lygiana, as consequências geradas pela Segunda Guerra Mundial, fato histórico que pertence ao contexto de escrita da autora, também repercutiram em sua vida, conforme podemos constatar no seguinte trecho de uma entrevista:

Na opinião do pensador Norberto Bobbio, a mais importante revolução do século XX foi a Revolução da Mulher que começou na Segunda Guerra Mundial, quando os homens válidos foram lutar e as mulheres foram ocupando os espaços nas fábricas, nos escritórios, nas universidades... Mostrando competência, elas começaram a batalhar fora do lar e assim a verdadeira revolução foi se desenvolvendo com alguns exageros, é claro – os exageros fazem parte das revoluções. Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?”. No mesmo tom bem-humorado, eu respondi: “Casar também, por que não?”. Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo (BLUCHER et al., 2008, p. 17).

Pela leitura do excerto acima, percebemos que a escritora vivia um momento intenso dentro da história da mulher, marcado pelo crescimento da industrialização no Brasil e, conseqüentemente, o aumento da presença feminina nos postos de trabalho. Somado a isso, devemos considerar que o movimento feminista estava no final da sua primeira fase, portanto, algumas mudanças já se faziam notar na sociedade de então e, provavelmente, suas ideias vinham ganhando, cada vez mais, espaço, diminuindo, por outro lado, a predominância da ideologia patriarcal. Acreditamos que, nessa época, uma nova imagem da mulher começava a fazer parte da mentalidade de, pelo menos, alguma parte da sociedade brasileira, pois, como vemos a seguir, a jovem Lygia Fagundes Telles já se recusava a aceitar o modelo de feminino difundido pelo patriarcado.

Fazer dois cursos superiores era uma forma de me garantir. Se não conseguisse me estabelecer numa profissão, teria a 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 marido. Pensando hoje nisso, eu acho uma coisa interessante da minha parte: uma juvenzinha, naquela época, preocupada em se manter sozinha, e não em se assegurar economicamente às custas de um casamento, por exemplo (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 40).

A declaração anterior, dada como resposta à indagação dos motivos que levaram a escritora a fazer dois cursos — Educação Física e Direito — tão diferentes um do outro e considerados, nesse tempo, como masculinos, revela sua autoconsciência enquanto sujeito inserido em uma sociedade regida por valores patriarcais e sua postura diante dessa sociedade. No entanto, importa-nos saber como essa relação se expressa dentro do texto literário, perscrutar como a ficcionista, sendo integrante de um grupo das minorias, no caso, o das mulheres escritoras, manifesta-se em relação à sociedade dominante e se insere na tradição literária feminina. Se considerarmos o período em que Lygia Fagundes Telles iniciou sua produção literária, teremos que vinculá-la à fase feminista da literatura de autoria feminina, porém, como nos sugere Zolin (2009, p. 330), a obra de uma mesma autora pode conter as três fases aqui mencionadas. Sendo assim, passamos à análise do conto “A Confissão de Leontina” observando como o signo da dominação se faz presente no texto e, por conseguinte, à qual dessas fases ele está ligado.

3.2 A representação de uma submissão naturalizada em “A confissão de Leontina”

A memória é um dos elementos mais marcantes da obra de Lygia Fagundes Telles. Grande parte de suas narrativas são conduzidas pela volta a um passado distante e bastante significativo para a constituição de um presente. Essa sua afeição ao passado talvez se justifique pelo tipo de relação que a escritora mantém com a memória. A ficcionista, que confessa nunca ter tido um diário porque, provavelmente, em virtude de sua rebeldia, inventaria tudo, ao invés de ser fiel à veracidade dos fatos, acredita que “memória é invenção” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 30). Para ela, portanto, o passado resgatado pela memória é uma fonte fecunda para a criação de narrativas de ficção. Isso se traduz na concepção de suas personagens, que, como afirma Leonardo Monteiro,

[...] vivem imersas na temporalidade. Elas não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de

uma espécie de gosto de fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo (MONTEIRO et al., 1980, p. 102-103).

Essa recorrência ao passado está diretamente ligada ao enfoque intimista da literatura lygiana, que desvela a interioridade das personagens até o mais profundo do ser, fazendo vir à tona, inclusive, as mais remotas lembranças. Outra característica da obra da escritora que tem importante papel nas incursões realizadas pela memória dentro do texto é o ponto de vista, o qual, na maioria das vezes, fica a cargo da voz do protagonista (MONTEIRO et al., 1980, p. 104). Dessa forma, narradas em primeira pessoa, as lembranças das personagens, além de assumirem um tom muito mais íntimo, conseguem transmitir a veracidade negada por Lygia Fagundes Telles. É tentando provar, mais uma vez, que sua história é verdadeira que Leontina, protagonista do conto que vamos analisar, acaba revelando toda a sua vida.

Dirigindo-se a uma interlocutora de identidade não declarada, a personagem principal de “A Confissão de Leontina” pretende dar a sua versão dos fatos que a levaram à situação em que se encontra no presente momento, presa em uma cadeia, sob a acusação de assassinato. No entanto, como em um desabafo, no qual se espera muito mais falar do que ouvir — “Vou agora contar tudo especialmente pra senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como os outros.” (TELLES, 1999, p. 73) — Leontina inicia um monólogo que, conduzido pelas forças da memória, vai fazê-la percorrer um trajeto que começa em sua infância e termina no exato momento da sua prisão. Assim, a narradora volta a Olhos d’Água, mais especificamente, à casa “caindo aos pedaços” onde viviam ela, sua mãe, o primo Pedro e sua irmã mais nova, Luzia, que sofria de uma deficiência mental. Retrata a vida difícil que levava, sendo, ainda muito jovem, responsável pela organização da casa, enquanto sua mãe trabalhava lavando roupa, seu primo estava sempre estudando e sua irmã ficava a procurar minhocas no chão. As lembranças trazem à tona momentos tristes como a morte da mãe, que tinha, constantemente, fortes dores de cabeça e morreu deixando mais trabalho para Leontina. Para que Pedro pudesse obter o seu diploma na escola, ela, agora, além de cumprir com suas antigas obrigações, precisava trabalhar ainda mais, lavando roupa como a sua mãe fazia. Chega o dia de o primo receber o diploma e, com ele, a narradora-personagem sofre mais duas perdas. Além de chorar a morte da irmã, vítima de afogamento, pouco tempo depois, tem que se despedir de Pedro, que parte para a cidade grande levando o que conseguiram apurar com o pouco que possuíam e deixando a promessa de que, depois, ela iria também. Tal compromisso não se cumpre e, quando Leontina já não aguenta mais os

abusos de dona Gertrudes, na casa de quem foi viver após a partida de Pedro, junta suas economias e foge para São Paulo. Lá, encontra Rogério, que a ajuda a sobreviver na cidade grande, nesses primeiros tempos, e quem ela julga ter sido o melhor homem que conheceu, embora a tenha abandonado. Depois disso, envolve-se com outros homens até conhecer Rubi, uma grande amiga que a leva para trabalhar em um salão de danças, como dançarina de aluguel. Apesar de ter que se prostituir, tudo vai bem até que Leontina encontra um velho que se oferece para comprar-lhe um vestido marrom que ela olhava na vitrine de uma loja. Para pagar o vestido, ela já sabia que teria que agradar o sujeito e não se recusa a fazer isso. Entretanto, a situação altera-se completamente e, depois de apanhar bastante, Leontina acaba matando o velho em legítima defesa, o que acarreta a sua prisão, constituindo-se na cena final do conto.

Recontada aqui, atendendo a uma simples sequência dos fatos e sem a mediação da voz da personagem principal, a história da vida de Leontina parece se caracterizar apenas como a trajetória de uma menina nascida em uma família pobre e acometida pelos infortúnios do destino. Porém, quando nos aprofundamos no texto, percebemos que o discurso da protagonista nos dá uma nova perspectiva da mesma história, agora, marcada por um estado de sujeição gerado por um sistema de dominação que coloca o homem em uma posição superior, cabendo à mulher a posição inferior. No decorrer de todo o monólogo que constitui a narrativa, encontramos marcas textuais que apontam para a postura submissa da narradora diante das imposições desse sistema. Observamos que, desde a infância, ela vive em função do outro, em uma atitude de extrema servidão:

Minha mãe estava enterrada. Assim que ela morreu tive que trabalhar feito louca porque Pedro ia tirar o diploma na escola e precisava de um montão de coisas. Continuei lavando pra fora e tinha ainda que cozinhar e cuidar da minha irmãzinha e catar lenha no mato e colher pinhão quando era tempo de pinhão. Me deitava tão cansada que nem tinha força de lavar a lama do pé. Você está virando um bicho Pedro me disse muitas vezes mas o que eu queria é que ele estivesse limpinho e com a comida na hora certa. Era isso que eu queria. [...] Quando você tirar o diploma não vou mais lavar pra fora. Então vou poder andar em ordem e até estudar. Era isso o que eu respondia. Foi isso que eu combinei. Mas o combinado não vigorou porque assim que ele tirou o diploma arrumou a trouxa e foi embora (TELLES, 1999, p. 81).

Suas ações e seus desejos, logo, estão sempre vinculados às necessidades e vontades de outrem, que, no trecho acima, trata-se de Pedro, o primo que foi sustentado pelo trabalho dela e de sua mãe até chegar à idade adulta, quando, apesar disso tudo, ele abandona

Leontina, deixando-a totalmente desamparada. Largada, sozinha no mundo e sem nenhuma instrução, a protagonista fica entregue aos cuidados de dona Gertrudes, que, como ela mesma afirma, “[...] nem me pagava porque mal sei ler e por isso meu pagamento era a comida e uns vestidos que ela mesma fazia com as sobras que guardava numa arca.” (TELLES, 1999, p. 74). Privada do direito à educação, a narradora-personagem nos lembra o grande número de mulheres a quem, durante anos, esse mesmo direito foi negado. Se, em meados do século XIX, como nos informa Hahner (2003, p. 57; 60), a educação era um privilégio concedido a um número reduzidíssimo das mulheres brasileiras de famílias abastadas, podemos imaginar quanto tempo não foi preciso até que uma grande parcela da população feminina, pertencente às classes baixas, pudesse desfrutar desse mesmo direito. Enquanto isso, essas mulheres estavam condenadas a uma rotina dura de trabalho, primeiramente, porque precisavam ajudar no sustento da família e, em segundo plano, porque a posição inferior em relação aos homens e a falta de instrução não permitiam que elas obtivessem melhores condições de trabalho.

No caso de Leontina, o acesso à educação parece não ser problema, já que a interpretação do excerto apresentado anteriormente permite-nos inferir que havia não só o desejo, como também uma real possibilidade de que ela iniciasse seus estudos. O que percebemos, na verdade, é a insistência da protagonista em colocar o primo sempre em primeiro lugar, fazendo com que todas as necessidades dele sejam atendidas, mesmo que, para isso, os seus próprios anseios e necessidades tenham que ser deixados de lado. Esse comportamento revela a incorporação inconsciente de uma relação desigual entre o par masculino/feminino que promove uma hierarquização entre os sexos na qual o homem ocupa o lugar mais elevado. De acordo com a teoria de Bourdieu sobre a incorporação da dominação masculina, essa superioridade masculina está amparada pela forma como está organizada a sociedade, pelas disposições que regulam o seu funcionamento e acabam se tornando elementos de um senso comum.

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto, objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais (BOURDIEU, 2009, p. 45).

Logo, pelo exposto acima, depreendemos que Pedro, constituindo-se na figura masculina da infância da personagem-foco do conto, assume um lugar privilegiado em relação a ela, considerando que as estruturas sociais a que estão submetidos indicam a formação de uma sociedade patriarcal. Uma das normas que regem essa sociedade pode ser vista, por exemplo, na escolha de Pedro como futuro provedor da família da protagonista. Todos os esforços possíveis são empreendidos pela mãe de Leontina, para que o sobrinho estude e, um dia, torne-se médico, podendo, assim, ajudar a todos. Dessa forma, inferimos que, sendo ele o único homem da casa, espera-se que, na idade adulta, ocupe o espaço público e assuma a direção da família. Em contrapartida, a Leontina, que não pôde nem mesmo aprender a ler, ficará reservado o espaço doméstico, afinal, a sua única alternativa é o casamento, como afirma o primo no seguinte trecho, ao falar da doença da tia: “Vou ser médico pra cuidar dela. Nunca mais vai sentir nenhuma dor ele prometeu. E a Luzia vai deixar de mexer com minhoca e você vai se casar e vai ser feliz ele disse e me mandou coar um café.” (TELLES, 1999, p. 80). Essa idealização do casamento como condição para a felicidade da mulher fica tão viva na mente da narradora que, mesmo trabalhando como dançarina de aluguel e prostituindo-se, ela ainda alimenta o sonho de, um dia, casar-se:

Não confessava nem pra Rubi mas no fundo do coração cheguei a esperar que de repente aparecesse alguém que gostasse de mim de verdade e me levasse embora com ele. Podia até ser alguém que me falasse em casamento. E em toda a minha vida nunca quis outra coisa (TELLES, 1999, p. 99).

Apesar desse ideal apregoado pelo patriarcalismo, no qual a mulher deve ser submissa ao marido, não se cumprir na vida de Leontina, ela acaba se sujeitando a outras formas de dominação que têm sempre a figura masculina como ser dominante. Isso ocorre logo com o segundo homem que aparece na sua vida. Mais uma vez, a protagonista coloca-se à disposição das vontades do outro, que, agora, atende pelo nome de Rogério. Com ele, além de receber um novo nome, Joana; ela também confessa ter aprendido muitas coisas, entre elas, “fazer amor”. Entretanto, isso não representa algo prazeroso em sua vida, pelo contrário, diz mais de uma anulação de si mesma:

Aprendi também a fazer amor e a fumar. Até hoje não consegui gostar de fumar. [...] Também fazia amor tudo direitinho pra deixar ele contente mas sempre com uma tristeza que não sei até hoje explicar. Essa hora do amor foi sempre a mais sem graça de todas. Justo na hora de ir pra cama com ele já esperando eu inventava de fechar a torneira que deixei aberta ou ver se não tinha perdido minha carteira de dinheiro.

Vem logo Joana que já estou quase dormindo o Rogério me chamava. Quando não tinha mais remédio então eu suspirava e ia com cara de boi indo pro matadouro (TELLES, 1999, p. 91).

Por deixar de fazer a sua vontade para satisfazer o outro, a personagem principal do conto adota a postura de ser subordinado, que se apresenta já pela adesão a outro nome. Tal subordinação aponta para a concepção do ato sexual como uma relação social de dominação, na qual, segundo Bourdieu (2009, p. 31), o masculino/ativo manifesta o seu desejo de posse, promovendo a dominação, enquanto o feminino/passivo manifesta o seu desejo de se sentir dominado, o que poderia ocorrer por meio de um “reconhecimento erotizado da dominação”. Esse reconhecimento é, em outras palavras, a simulação do orgasmo, ação, provavelmente, praticada por Leontina, já que ela revela ser praticamente um martírio a hora de “ir para a cama com Rogério”. Pela explicitação a seguir, percebemos que essa atitude, na verdade, só promove ainda mais a manutenção da dominação masculina e, por conseguinte, a subordinação feminina.

O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar: assim, Catharine MacKinnon, sem dúvida, tem razão de ver na “simulação do orgasmo” (*faking orgasm*) uma comprovação exemplar do poder masculino de fazer com que a interação entre os sexos se dê de acordo com a visão dos homens, que esperam do orgasmo feminino uma prova de sua virilidade e do gozo garantido por essa forma suprema da submissão (BOURDIEU, 2009, p. 30).

É justamente quando a protagonista toma uma atitude diversa, ou melhor, quando ela não consegue satisfazer o desejo do outro, que ela se desvincula de um estado de dominação. Isso só acontece no final do conto, com o episódio que provoca a prisão da jovem. Esta, mesmo querendo pagar o vestido comprado pelo velho e, por isso, correspondendo às suas “investidas”, não consegue disfarçar a sua indisposição em relação a isso. O velho, vendo-se incapaz de dominá-la por meio do ato sexual, já que ela não demonstra o “desejo da dominação masculina”, parte para a agressão verbal e, depois que Leontina revida, dá início à agressão física. A jovem, sentindo que vai morrer, acha um ferro no chão do carro e reage, acertando a cabeça dele. Bate várias vezes e só para quando vê que o corpo do velho desfalece.

Não só essa reação enérgica da protagonista, como também a sensação de desprezo que ela provoca no velho constituem-se em ações, mesmo que involuntárias, contra as imposições do sistema social que regula o seu comportamento desde criança. Ao

percorreremos toda a trajetória de Leontina, percebemos, como afirma Elódia Xavier, que o “seu passado pode ser visto como o tempo da aprendizagem da submissão.” (XAVIER, 2007, p. 73). Assim, vemos, durante a infância, uma menina que age como se fosse natural ela sofrer privações e ter seus desejos reprimidos em função do bem-estar e do futuro promissor do seu primo. Quando fica adulta e se vê sozinha no mundo, ela enfrenta muitas dificuldades e relaciona-se com vários homens que a fazem experimentar a posição inferior da mulher no par masculino/feminino. Nesse período, é recorrente, no discurso da narradora, a presença da seguinte sentença: “Não tem problema”, o que nos transmite um ar de conformação diante dos reveses que podem atingir uma mulher pobre, prostituta, sem nenhuma instrução e cheia de ingenuidade. Consideramos, portanto, que a vida da personagem-foco do conto se pauta por uma espécie de “submissão naturalizada”, na qual o adjetivo “natural”, lembrando a teorização de Bourdieu (2009, p. 9) a respeito de uma construção social naturalizada, refere-se aos esquemas de pensamento amplamente aceitos pela sociedade que instituem diferenças entre o masculino e o feminino que, apesar de criadas no âmbito social, são vistas como naturais.

Essa submissão, no entanto, tem suas estruturas abaladas no final do conto, quando Leontina apresenta um comportamento explosivo, jamais esperado pelo leitor que acompanhou a construção dessa personagem durante toda a narrativa. A partir daí, vislumbramos o princípio de uma tomada de consciência, por parte da protagonista, em relação ao estado de dominação em que está encerrada. Tendo em vista que a narração de toda a sua vida é feita depois do episódio da morte do velho, quando ela já está na prisão, observamos que o seu discurso nos dá alguns índices dessa conscientização. Entre eles, podemos destacar o trecho, logo no início da narrativa, em que a narradora afirma não poder confiar na justiça dos homens, visto que nenhum deles, até o momento, tinha sido justo com ela. Já em outra passagem, percebemos que a protagonista se mostra livre daquela constante atitude de conformação diante das adversidades da vida:

Não tem problema o Rogério dizia. Mas pra meu gosto já fazia tempo que tinha problema até demais. Então estava certo? Dançando a noite inteira com uns caras que vinham pisando feito elefante e me apertando e beliscando como se minha carne fosse de borracha. Pobre ou rico era tudo igual com a diferença que os pobres vinham com cada programa que Deus me livre (TELLES, 1999, p. 108).

Diante de tais indícios, compreendemos, conforme nos sugere Elódia Xavier (2007, p. 74-75), que a confissão feita por Leontina não se refere à confirmação da autoria do crime de assassinato, como ela mesmo explicita no início de seu monólogo, mas à declaração da permanência sob um estado de submissão, durante toda a sua vida. Considerando essa perspectiva do texto e as outras observações feitas a respeito do discurso que se desenvolve no decorrer da narrativa, acreditamos que o conto “A Confissão de Leontina” pertence à fase feminista da tradição literária feminina do Brasil.

A seguir, procedemos à análise do conto “O Espartilho”, que colocará em cena outras representações do feminino.

3.3 Uma história de repressão em “O espartilho”

Em todo o conjunto da obra de Lygia Fagundes Telles inscreve-se uma diversidade de personagens femininas. Seja no conto ou no romance, observamos que, na maioria das vezes, as mulheres da ficção lygiana atuam como elementos importantes para o desenvolvimento das narrativas. A escritora, portanto, com sua “sensibilidade aguçada para o universo feminino” (MONTEIRO et al., 1980, p. 102), concebe histórias em que a mulher ganha destaque e é revelada em suas múltiplas características.

Quando lemos suas histórias, penetramos nesse “universo feminino” captado pela observação e vivência da escritora que, como mulher, também se insere nesse universo. Este não se limita a um tipo feminino específico mas, pelo contrário, abarca as peculiaridades de tipos femininos bem distintos, como nos indica Malcolm Silverman:

Afora o jovem tipo urbano de classe média (superior) cuja presença é uma constante, especialmente nos romances, há mulheres de todas as idades: crianças como em “Migra” (**O Cacto Vermelho**), adolescentes como em **Ciranda de Pedra**, adultas em “Natal na Barca” (**Histórias Escolhidas**), velhas como em “Madrugada grotesca” (**Praia Viva**); podem ser trágicas (v.g., Ana Clara em **As Meninas**), cômicas (v.g., “Pomba enamorada ou uma história de amor” [**Seminário dos Ratos**]), tragicômicas (v.g., “A confissão de Leontina” [**Antes do Baile Verde**]), patéticas (v.g., “Delírio” [**Praia Viva**]), dramáticas (v.g., “Meia-noite em ponto em Xangai” [**Antes do Baile Verde**]) ou melodramáticas (v.g., “WM” [**Seminário dos Ratos**]). Podem ser castas (v.g., “Flor de laranjeira” [**Praia Viva**]) ou promíscuas (v.g., “A medalha” [**O Jardim Selvagem**]), dominadoras (v.g., Lia em **As Meninas**) ou inseguras (v.g., Raíza em **Verão no Aquário**), conservadoras (v.g., “Senhor diretor” [**Seminário dos Ratos**]) ou liberais (v.g., “O Jardim selvagem”), hipócritas (v.g., Bruna em **Ciranda de Pedra**) ou sinceras (v.g., “Os mortos” [**O Cacto**]).

Vermelho]), casadas (v.g., “Eu era mudo e só” [**Histórias Escolhidas**]) ou solteiras (v.g., Virgínia em **Ciranda de Pedra**) (SILVERMAN, 1981, p. 169-170).

Diante dessa pluralidade de personagens femininas que habitam os textos de Lygia Fagundes Telles, somos levados a considerar em análise um de seus contos, intitulado “O Espartilho”, para observarmos como ocorre a construção dos perfis femininos na ficção lygiana, tendo em vista, principalmente, as relações de domínio presentes no texto, as quais sempre fizeram parte do universo das mulheres.

Colocando em destaque duas mulheres, o conto acaba por relatar a história de várias mulheres de uma mesma família que se encontra circunscrita às bordas de um “pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata” (TELLES, 1999, p. 29-30). É exatamente fazendo menção a esse álbum, que Ana Luísa, protagonista e narradora, inicia a rememoração de fatos que a acompanham desde a infância. A narrativa começa com a imagem da neta, a observar as fotos do álbum, e da avó, dando vagas informações, ou até mesmo evitando falar a respeito de cada um dos parentes apontados pela protagonista. E assim, Ana Luísa vai conhecendo, aos poucos, os “seus heróis”. No entanto, a família apresentada pela avó não é a mesma que Margarida, empregada e agregada da casa, apresenta-lhe em um acesso de fúria, quando é traída pela narradora-personagem, que acaba destruindo o seu namoro com um rapaz de “família importante”. A partir desse episódio, Ana Luísa começa a refletir sobre os valores repassados por sua avó, sobre suas próprias atitudes e, principalmente, a respeito da origem de sua mãe que, segundo Margarida, era judia e, em torno da qual, sempre se manteve um grande silêncio. É nesse período que sua relação com a avó muda, pois a neta mostra-se distante, e ela conhece Rodrigo, um jovem pintor com quem passa a ter uma relação amorosa. Notando a mudança da neta, a avó resolve interferir no namoro e consegue separar o casal, financiando a viagem do rapaz para a Irlanda, país onde havia ganhado uma bolsa de estudos. Com isso, ela espera recuperar o comando da vida de Ana Luísa, mas o final do conto indica que a moça vai se desvencilhar definitivamente desse domínio.

É a noção de domínio que nos vem à mente quando tomamos conhecimento, junto com a narradora, da história de mulheres de desejos reprimidos que foram silenciadas, reduzidas às fotos de um álbum. Antes da revelação de Margarida, a protagonista acreditava que a sua tia Consuelo tinha ido para o convento por pura vocação e, no entanto, nas palavras da criada, ela “chorava porque sentia falta de homem, ela queria homem e não Deus, ou o convento ou o sanatório. O dote era tão bom que o convento abriu-lhe as portas com loucura e tudo” (TELLES, 1999, p. 31). Ao lado dela, encontramos tia Ofélia, que morreu pouco tempo

depois de seu casamento, porque confundiu o vidro de magnésia com o do veneno que provocou sua morte. Na verdade, a segunda versão conta-nos que ela se suicidou porque o seu desejo não era se casar, já que “tinha horror de homem”. Assim como tia Ofélia, tia Bárbara também toma uma atitude quando sente que seus anseios, suas vontades, não podem ser satisfeitos. Recusando-se a permanecer ligada a uma família que jamais aceitaria a sua situação, ela resolve sair de casa para viver com um padre, com quem tem seis filhos. Logo, tia Bárbara é a única, entre as mulheres do álbum, que consegue dar uma direção a sua vida, mesmo que, para isso, tenha perdido o contato com a família e seja lembrada apenas como aquela que saiu para comprar rendas e nunca mais voltou.

Todas essas mulheres, destinadas a viverem sob o signo da submissão, sem o direito de decisão sobre a própria vida, remetem-nos para a significação do título do conto e todo o seu caráter simbólico. Aliás, podemos dizer que os títulos dos textos de Lygia Fagundes Telles quase sempre trazem em si uma carga de sentidos que vai se ampliando à medida que a narrativa se desenvolve. Isso se dá graças à forma como a escritora utiliza o símbolo e a metáfora, no interior dos quais se encerram múltiplos sentidos, conforme nos informa José Paulo Paes ao ressaltar o caráter emblemático dos títulos de três romances da autora: **Ciranda de Pedra**, **Verão no Aquário** e **As Horas Nuas** (PAES, 1998, p. 75). Da mesma forma, ocorre com “O Espartilho”, título que traz o nome de um objeto antigo do vestuário feminino que carrega não só toda uma história de conformação do corpo da mulher, mas também de controle de suas ações. Mary Del Priore fala-nos um pouco a respeito dessa história:

O artefato, nascido com a Idade Moderna, correspondia, segundo Perrot, a uma nova sensibilidade voltada para a ausência de sinuosidades, a linha plana e reta. A estranha couraça, informa Perrot, encerrava o tronco ajustando as formas convencionais a uma forma inflexível. A postura, tal qual a haste do lírio, impunha uma posição teatral, imponente, altaneira, manifestando igualmente as qualidades da alma e as virtudes de um certo caráter feminino. Inicia-se, assim, toda uma severa estética da compostura, uma ética da contração. A vida nas cortes europeias, ou na nossa [a brasileira], iria controlar todas as possíveis turbulências do corpo, sua expansão ou vacilações. O envelope em couro ou pano duro, que cobria dos joelhos aos ombros, servia também para conter a moleza intrínseca do corpo feminino, corrigindo a sua fragilidade natural e constitutiva. Vitória da razão sobre a natureza, da fixidez contra os movimentos intempestivos, da impassibilidade sobre a emoção, o espartilho [...] remetia aos signos nobres da improdutividade. O uso do corpete deve ter se generalizado no Brasil durante o Segundo Império (DEL PRIORE, 2000, p. 52).

A partir dessas informações, compreendemos como o termo “espartilho” assume a função de símbolo dentro da narrativa, obtendo novas nuances cada vez que aparece na trama, por remeter a todo esse referencial histórico e, ao mesmo tempo, renovar-se por meio de sua inserção em outro contexto. Isso pode ser percebido pela leitura do seguinte trecho: “Como ousava desmoralizar meus heróis? Não, não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum. Eles usavam espartilho, até tia Consuelo com sua cintura de vespa e peitinhos estrábicos, cada qual apontando para um lado” (TELLES, 1999, p. 32). Analisando a passagem, observamos que a escritora realiza uma espécie de trocadilho com o termo. Na medida em que faz alusão à ideia de resignação, imobilização, passividade, principalmente com a expressão “corações espartilhados”, ela também lembra a função do espartilho de modelador do corpo feminino ao citar a cintura de vespa de tia Consuelo que, segundo Mary Del Priore (2000, p. 59), era um dos atributos do corpo-ampulheta, ideal de beleza do século XIX.

No entanto, o que mais nos chama a atenção não é esse duplo sentido do termo, trabalhado pela escritora de forma tão sutil. Quando ultrapassamos a superfície do texto e penetramos mais fundo, notamos que a interpretação do trecho indica-nos a existência de um elemento regulador das ações das pessoas daquela família. Por isso, a declaração da narradora, ainda desnordeada devido ao impacto causado pelas revelações de Margarida, demonstra um sentimento de recusa diante dos fatos e a crença de que, na sua família, era inconcebível a existência de qualquer comportamento desviante da “moral” estabelecida. Conforme veremos adiante, essa perspectiva relaciona-se intimamente com a concepção de violência simbólica.

Lançado por Pierre Bourdieu em sua obra **A Dominação Masculina**, o conceito de violência simbólica é fundamental para compreendermos o estabelecimento de um estado de dominação, principalmente quando se fala em condição feminina, uma das questões na qual focamos nesse trabalho. Apesar do sentido denotativo do termo “simbólico” levar-nos a conjecturar um tipo de violência em que não haveria danos efetivos ou, pelo menos, em que os danos seriam apenas de ordem interior, atingindo uma camada mais íntima do ser humano, o que a teoria nos faz perceber, em vez disso, é “a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação” (BOURDIEU, 2009, p. 46). A violência simbólica é, na verdade, um mecanismo de atuação sobre o outro em que não se efetiva nenhuma agressão ou ação relacionada à imposição por força física. Entretanto, ela atinge os corpos, de forma incisiva,

ao trabalhar com a construção de valores, noções inculcadas neles que operam, permanentemente, como agentes desencadeadores de suas ações (BOURDIEU, 2009, p. 50).

É pensando na perspectiva de violência simbólica que podemos entender por que Bourdieu caracteriza a relação de dominação entre masculino e feminino como “espontânea e extorquida” (BOURDIEU, 2009, p. 50). O que, para muitos, pode parecer contraditório explica-se por um movimento inevitável de adesão:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2009, p. 47).

Essa atitude de adesão “espontânea e extorquida” adotada pelo ser dominado aparece claramente na figura da avó de Ana Luísa, que admite a submissão feminina ao afirmar que a mulher deve satisfazer os desejos do homem, mesmo quando os dela não são satisfeitos:

“Raríssimas mulheres sentem prazer, filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso.”

Ninguém? Pensei nas mulheres do álbum. Tirariam as joias. Os vestidos. Hora de tirar o espartilho, tão duras as barbatanas. Os cordões fortemente entrelaçados. Se deitariam obedientes, tremendo sobre os lençóis. “Ninguém vai morrer por isso.” Mas há muito elas estavam mortas (TELLES, 1999, p. 52).

A voz da avó apresenta um discurso em que a condição de subordinação da mulher é vista como algo natural, uma situação da qual ela não pode escapar porque é esse o seu destino predestinado, sua única alternativa de vida. Nesse sentido, as mulheres estariam condenadas a sofrerem com a obrigação de servir aos seus esposos, inclusive sexualmente, e a morrerem silenciadas pela impossibilidade da realização de um desejo reprimido. É justamente sobre essa morte estabelecida pelo silêncio que reflete a narradora logo após a declaração da avó. As mulheres do álbum estavam mortas sim, mas antes disso, elas já

havam morrido por meio da imposição do silêncio, tão contidas em suas ações, sua autonomia sobre a própria vida, que ficava até difícil desvencilhar-se do espartilho por um momento, durante o ato sexual. Essa reflexão da protagonista será retomada quando ela tem as primeiras experiências sexuais com Rodrigo e descobre que há outra alternativa para a mulher, que ela pode sentir prazer:

Queria vê-lo esgotado, queria que seu corpo harmonioso e rijo desabasse amolecido ao lado do meu tão tenso. Com medo de vê-lo me afastar de repente, desativado. Desinteressado. Quando esse medo foi diminuindo, começou a crescer o prazer. Ele notou a mudança, creio mesmo que esperou por essa mudança, meu gozo não era mais submissão (TELLES, 1999, p. 56).

Tendo em mente as questões apontadas por Bourdieu e as situações expostas pelo texto literário, consideramos que, no conto em análise, a violência simbólica inscreve-se no corpo da avó, que acredita no estereótipo da mulher dominada, tendo naturalizado todo um discurso patriarcalista que se revela em várias declarações ao longo do texto. Entre elas, destacamos aquela já apresentada, em que aparece a ideia de que a mulher raramente sente prazer na relação sexual, e outra que expressa a concepção do casamento como segurança, quando se refere ao futuro da neta: “‘Não quero fechar os olhos antes de deixá-la em segurança’, costumava dizer. E segurança era ter um marido” (TELLES, 1999, p. 53). Além disso, observamos também que essa personagem é, ao mesmo tempo, vítima e agente da violência simbólica, já que transmite à sua neta esse discurso naturalizado e exerce domínio sobre ela. Ana Luísa, por outro lado, conseguirá minimizar os efeitos dessa violência simbólica, conforme pudemos notar pela descrição do enredo. Para isso, tem papel fundamental a descoberta da verdadeira história de sua família por meio de Margarida.

A imagem da “família perfeita”, pintada pela avó da protagonista e narradora, desfaz-se no momento em que Ana Luísa percebe que tudo era mentira. No entanto, era sobre essa imagem que estavam alicerçados todos os ensinamentos aprendidos com a avó e é, por isso, que a partir desse momento, ela começa a refletir a respeito de suas ações, seu comportamento, como podemos observar no seguinte trecho: “E agora, uma menina ainda — mas como se desenvolvesse tanto esse cálculo em mim? Dizer o que as pessoas esperavam ouvir, fazer (ou fingir que fazia) o que as pessoas queriam que eu fizesse. Já nem sabia mais quando era sincera ou quando dissimulava [...]” (TELLES, 1999, p. 42). Dessa forma, consideramos que essa imagem da “família perfeita” atua, decisivamente, na inserção da

violência simbólica dentro do conto, tendo em vista que, antes de conhecer a história real de seus parentes, Ana Luísa não percebia as forças da dominação e guardava total confiança em sua avó.

Bourdieu, ao enumerar as instituições envolvidas na propagação das relações de domínio, coloca, entre elas, a família:

[...] elas [as estruturas de dominação] são *produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado (BOURDIEU, 2009, p. 46).

A par das incursões da violência simbólica no conto “O Espartilho”, podemos nos voltar para a caracterização das personagens principais da narrativa, Ana Luísa e sua avó, e analisar como a violência simbólica opera na construção dessas duas representações do feminino. Conforme já mencionamos ao longo deste trabalho, as duas personagens assumem posições distintas dentro da trama e estão estreitamente associadas, já que se estabelece uma relação de domínio entre elas. Esta, que é a questão central da narrativa, torna-se elemento importante para percebermos os lugares ocupados por essas mulheres na sociedade.

Logo no início do conto, temos a descrição da avó como aquela mulher que se dedica sempre às mesmas atividades todos os dias, entre elas, a de tricotar, ocupação comum das mulheres durante esse período da vida. Assim, temos, desde as primeiras linhas do texto, a imagem da “avó-rainha”, de acordo com a designação utilizada pela narradora, ou da “mulher-goiabada”, termo empregado por Lygia Fagundes Telles, que seria “a mulher caseira, antiga ‘rainha do lar’ que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre” (BLUCHER et al., 2008, p. 17). Inclusive, uma das cenas que aparecem na narrativa para confirmar essa imagem estereotipada é a da avó fazendo o doce de goiaba.

Ao lado dessa característica, destacamos outras relacionadas à sua classe social. Pertencente a uma família rica que possui até agregados, mantidos para estarem sempre à disposição, a avó demonstra ser uma mulher de hábitos burgueses, que convida as damas da sociedade para reuniões em sua casa, com frequência; e muito preconceituosa, o que se evidencia pelo tratamento destinado à empregada Margarida, colocada em lugar inferior por causa de sua cor, e também em suas declarações a respeito dos judeus, além do seu silêncio em relação à mãe de Ana Luísa, que era judia. No entanto, os traços marcantes dessa

personagem são aqueles que a definem como figura do sujeito dominante no conto e representante dos “valores” do patriarcado. Tais traços estão presentes, principalmente, nas atitudes tomadas pela avó em relação à neta; a forma como ela controla Ana Luísa, observando suas mudanças de comportamento e intimidando-a por meio de palavras.

Quanto à personagem-narradora do conto, podemos defini-la como uma mulher em transformação, tendo em vista que ela percorre vários estágios de comportamento à medida que os fatos ocorrem. Em um primeiro momento, vemos Ana Luísa espelhando-se na avó, ocupando até uma posição dominante ao interferir na vida de Margarida, impedindo que ela se encontre com um rapaz branco de “família importante”. Em seguida, após as revelações feitas pela empregada, a jovem atravessa um período de autocritica e expressa um medo, antes ausente, em relação à avó: “O suor brotava amarelo-esverdeado debaixo do meu braço, nos vãos dos meus dedos. A cor do medo. Do mesmo tom sépia dos retratos que se colavam uns nos outros, obstinados. Cúmplices” (TELLES, 1999, p. 40). Por fim, a protagonista demonstra sentir-se mais independente, mais livre, livre do medo da avó, pois, agora, ela tem coragem de encará-la. Revela-se também ser uma mulher mais madura depois da experiência vivida com Rodrigo, a qual lhe proporcionou a oportunidade de olhar para si mesma, fazendo-lhe surgir o sentimento de esperança.

Observando essa nova fase em que se encontra Ana Luísa, podemos estabelecer um diálogo entre essa representação do feminino e a categoria de “corpo liberado” — teoria criada por Elódia Xavier. Segundo a pesquisadora, as personagens enquadradas nessa categoria são “mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (XAVIER, 2007, p. 169). Diante disso, consideramos que, no final da história, a protagonista dá indícios que nos sugerem o início de um processo de liberação, inclusive, pelo fato de ela chegar a afirmar que sairia da casa da avó. Essa sensação de “corpo liberado” aparece no trecho a seguir, em que há uma referência ao jogo de xadrez que ela jogava com a avó:

Eu sabia que no fundo ela me amava, mas por que esse fundo era tão fundo assim? Era aí que me queria dependente. Insegura. Agora o meu cavalo avançava com naturalidade, sem pensar em conquistas — ora, que conquista? Simplesmente ele cuspira o freio cheio de sangue e seguia trotando, ah, que belo era ver livre o meu cavalo negro (TELLES, 1999, p. 63).

É a partir dessa nova representação do feminino que podemos analisar o conto como um simulacro da realidade vivenciada pelas mulheres, mais especificamente, como um quadro em que se expõe a condição feminina atravessada por um divisor de águas. Essa divisão encontra-se expressa na oposição que se estabelece entre esses dois perfis femininos, tendo, de um lado, uma mulher estagnada no tempo, que não consegue se desvencilhar das amarras do espartilho, e do outro, uma mulher disposta a dar um novo rumo para a sua vida. Essa perspectiva de confronto, de protesto contra os valores apregoados pela sociedade patriarcal, permite-nos considerar que a narrativa alinha-se aos moldes da fase feminista da literatura de autoria feminina. No entanto, podemos dizer que ela aponta para as características encontradas na fase fêmea, já que sugere a iminência de um “corpo liberado”.

Tudo isso faz-nos lembrar da relação estreita entre Literatura e realidade e nos permite compreender o signo da dominação como elemento importante a ser considerado na história da mulher. No próximo capítulo, continuaremos observando como esse signo se manifesta na formação dos perfis femininos, tendo em vista que os contos a serem analisados apresentam mulheres que nos remetem a um comportamento transgressor.

4 TRANSGRESSÃO OU PSEUDOTRANSGRESSÃO? O SIGNO DA DOMINAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO

Em depoimento concedido, na Sorbonne, universidade da França, durante um seminário sobre sua obra, a escritora Lygia Fagundes Telles comparou a sua relação com o ato criador a um jogo e acrescentou: “Fico fascinada, meu pai era um jogador, herdei o vício do risco, a diferença é que ele jogava com fichas” (TELLES, 1997, p. 7-8). No lugar das fichas, a ficcionista colocou as palavras e, com elas, armou o seu jogo narrativo, fruto de um trabalho minucioso de pesquisa e seleção dos elementos destinados a compor a narrativa. Todo esse cuidado, esse esmero, advém do anseio da Autora de buscar sempre aquilo que está escondido atrás de um significado primário, explorar os sentidos mais profundos dos signos e ir além da superfície das palavras. É isso que a romancista Sônia Régis nos indica ao falar que a

[...] maior preocupação de Lygia Fagundes Telles é enunciar essa condição de mistério da palavra, principalmente da palavra poética, as analogias do conhecimento, os elos que vão se encaixando na memória, formando um tecido simbólico que causa assombro, pelo ineditismo, e reflexão, pela qualidade humana registrada. Sua narrativa questiona a ambiguidade do aparente para dar forma à realidade em mutação constante da consciência. Desembaraçar-se do aparente da linguagem para chegar ao cerne dessa experiência é o alvo da autora [...] (RÉGIS, 1998, p. 87).

Desvencilhar-se do que é superficial e avançar, cada vez mais, na perscrutação dos índices do texto, é esse o convite feito a cada leitor que se permite envolver pelas tramas da narrativa lygiana. Para elucidar todas as “ambiguidades do aparente”, é preciso entrar nesse jogo de palavras armado pela engenhosidade da escritora. Por meio de sua capacidade criativa, ela concebe textos que põem em questão o simples narrar dos fatos, a descrição literal de objetos e pessoas, e exigem do leitor a perspicácia e a atenção para todos os pormenores da composição, para aquilo que está no entorno de cada termo, além de uma visão ampliada do conjunto. Afinal, como afirma a estudiosa citada acima, o “valor da palavra não está em si mesma, mas naquilo que a perpassa” (RÉGIS, 1998, p. 86).

Toda essa discussão a respeito da profundidade da linguagem lygiana e da apreensão de sua mensagem pelo leitor coaduna com a perspectiva exposta por Lúcia Santaella (1985 *apud* RÉGIS, 1998, p. 86) de que o significado é algo fugidivo e dinâmico, que está continuamente a escapar dos olhos do leitor, que não se constitui como algo definido, mas nos leva sempre a um outro pensamento, uma outra concepção da matéria em questão.

Assim se caracteriza a ficção de Lygia Fagundes Telles, sob a tutela do ambíguo, do duplo e do incerto. Pelo menos é essa a visão defendida pelo crítico Silviano Santiago em ensaio intitulado como “A Bolha e a Folha: Estrutura e Inventário”, no qual declara ser o conto concebido pela referida escritora uma narrativa que “se constrói e se impõe como objeto híbrido” (SANTIAGO, 1998, p. 100). Em que consiste essa hibridez e qual o efeito que ela produz sobre o leitor? Para encontrarmos as respostas de tais indagações, observemos o excerto a seguir:

O híbrido é sempre fascinante. Lygia dirá: sedutor, estilete que espicaça e ímã que atrai a atenção do outro. O híbrido é mais fascinante porque, diante do exame mais exigente do leitor, não o conduz à verdade do mundo, não o conduz à mentira dos seres fictícios. Lygia ensina que a intriga ficcional tem de ser engenhosamente derrapante na troca com o leitor. Ela é gesto de disponibilidade e de oferta. Se a intriga ficcional se entregar ao leitor exclusivamente como verdade ou exclusivamente como mentira, ela morre. Ao convidar o leitor a esquivar-se da verdade e da mentira, a narrativa híbrida de Lygia leva-o a perder o sentido da direção unívoca e a derrapar para a análise do *corpo* do narrador e dos personagens, para a leitura da sua pele (SANTIAGO, 1998, p. 101).

O movimento oscilatório entre “verdade” e “mentira”, realidade e ficção, lembramos, mais uma vez, da relação entre Literatura e História e da perspectiva enunciada por Paul Ricoeur de uma “historicização da ficção”, segundo a qual, a narrativa ficcional reporta-se sempre a um fato provável, algo que não precisa ter acontecido obrigatoriamente, mas que, considerando sua aproximação de um passado real, poderia ter ocorrido. Essa seria a condição para que a trama apresentada pelo narrador fosse aceita pelo leitor, fosse digna de credibilidade (RICOEUR, 2010, p. 326-327). No entanto, a narrativa lygiana vai além da manifestação do entrecruzamento da História e da ficção, em que a “verdade” ou realidade se insere no âmbito da “mentira” ou invenção: a escritora constrói um discurso literário que, muitas vezes, concede ao leitor a inquietação da dúvida. Em outras palavras, mais do que representar um fato colhido no cotidiano da sociedade e particularizado pelas técnicas da imaginação, a trama assume um caráter híbrido ao apresentar, por meio de uma linguagem densa e simbólica, personagens envolvidos em situações comuns, mas enredados por um jogo de palavras que os coloca em incongruências narrativas difíceis de resolver. Assim, o leitor é incitado a aprofundar-se, cada vez mais, na intriga ficcional e analisar o discurso que se lhe oferece, percorrendo o caminho inverso ao da escritora, que revela: “Levanto a pele das personagens que é a pele das palavras, quero o mais íntimo, o mais secreto, e nessa busca me encontro. E desencontro. Chego a me lembrar para em seguida esquecer” (TELLES, 1997, p. 7).

É a essa busca que os contos a serem analisados neste capítulo nos chamam. “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Eu Era Mudo e Só” são algumas dessas narrativas que deixam o leitor um pouco desorientado, mergulhado em especulações e, daí, motivado a examinar os elementos do texto. Levantar a pele das palavras, desvelar o discurso, perscrutar o narrador e as personagens, essas são as tarefas que as referidas tramas destinam ao leitor, a fim de que ele identifique uma transgressão ou pseudotransgressão de seus tipos femininos. Assim sendo, compreendemos que tais contos, assumindo um caráter híbrido, convidam-nos a ir além da simples escolha entre verdade ou mentira (transgressão ou não), investigando como a dominação se manifesta na construção do discurso e, por conseguinte, imiscui-se na caracterização das personagens femininas.

4.1 O poder da palavra e a sensualidade do narrador lygiano

Pensar nessa forma particular de se relacionar com o leitor, engendrada pela narrativa de Lygia Fagundes Telles, faz-nos lembrar do que falam René Wellek e Austin Warren a respeito da Literatura em seu diálogo com a sociedade: “O escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade: o escritor influencia a sociedade. A Arte não só reproduz a Vida, como lhe dá forma” (WELLEK & WARREN, 1998, p. 123). Apesar da afirmação dos teóricos mencionados, quando estes consideram a Literatura em sua função social, sob uma ampla perspectiva, argumentam que ainda é difícil precisar qual a sua influência sobre o público-leitor, quais transformações que um livro ou mesmo toda a obra de um escritor é capaz de produzir na consciência de um povo, influenciando, por exemplo, na sua visão sobre determinado acontecimento histórico. No entanto, quando se trata de uma relação mais estreita, estabelecida entre a obra e um leitor particular, os estudiosos acreditam haver pessoas que se deixam influenciar pelas narrativas e acabam por reproduzir, em suas vidas, as ações dos heróis e heroínas da ficção (WELLEK & WARREN, 1998, p. 123-124). Afastando-se dessa perspectiva, nossa escritora-foco fala de uma relação com o leitor que transcende a correspondência entre vida e arte e anuncia a Literatura como uma forma de poder:

Sim, o poder da palavra. É gostoso ter o poder da palavra, que o Drummond negava. Eu dizia a ele: “Você é um poeta poderosíssimo”. Ele discordava: “Não é verdade. Você diz isso porque é minha amiga”. Com a morte dele, o que já era claro para mim ficou ainda mais patente. Só que essa é uma outra forma de poder. É o poder do consolo, da compaixão. Eu conheço pessoas que leem Drummond todos os dias —

precisam da poesia dele para se consolar (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 41).

Assim, Lygia Fagundes Telles recorda o efeito catártico do texto literário para expressar o poder da palavra. O escritor se apropria desse poder e, por meio de sua inventividade, cria histórias que, de alguma forma, inscrevem-se na realidade do leitor:

A criação literária. E o escritor que pode ser louco, mas não enlouquece o leitor, ao contrário, pode até desviá-lo da sua loucura. O escritor que pode ser corrompido, mas não corrompe. Que pode ser solitário e triste, mas ainda assim vai alimentar o sonho daquele que está na solidão (TELLES, 1997, p. 11).

Com a declaração acima, proferida pela ficcionista em um de seus vários depoimentos a respeito de sua experiência com o fazer literário, vislumbramos não só o poder da palavra, como também o papel desempenhado pela Literatura enquanto instituição social e, por extensão, a importância da atividade de leitura como parte do projeto literário. A começar pelo que Paul Ricoeur chama de “função da ficção”, destacamos essa capacidade que tem a obra literária de transformar o leitor, como indicado no comentário da escritora: “pode até desviá-lo da loucura”; “alimentar o sonho daquele que está na solidão”. Para o referido teórico, ao lado do seu caráter “transformante”, a ficção apresentaria também uma dimensão “revelante”, duas propriedades relacionadas à sua função de “representar” a vida, entendida como realidade social. Dessa forma, ela se caracteriza como “revelante, no sentido de que explicita aspectos dissimulados, mas já desenhados no âmago de nossa experiência prática; [e] transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida outra” (RICOEUR, 2010, p. 268). Em outras palavras, podemos dizer que a Literatura coloca, “diante dos olhos” do leitor, fatos comuns da sua vida, o que o leva a um exercício de reflexão e, daí, para uma mudança de direção, uma alteração, mesmo que pequena, da sua realidade. Tal constatação nos remete ao “fenômeno da leitura”, que integra o procedimento de “refiguração do tempo”, tarefa comum da narrativa histórica e da narrativa de ficção. De fato, o texto literário só atinge o seu estágio final por meio da leitura. Só nela ele pode alcançar toda a sua gama de significações (RICOEUR, 2010, p. 269). Pensando novamente nos efeitos do texto sobre o leitor e na teoria apresentada por Ricoeur, observamos que a perspectiva de uma “fusão de horizontes”, indicada como modelo ideal de leitura, mostra-nos os diversos rumos que a interpretação da narrativa literária pode tomar. Isso se deve à condição de confrontação em que se encontram o mundo concebido pelo texto e o mundo constituído pela

realidade do leitor. A partir daí, instaura-se uma confluência entre escrita e leitura que se caracteriza pelo momento de reflexão mencionado há pouco e a tomada de uma ação. Para explicitar melhor, dizemos que há a execução de dois caminhos opostos. Se por um lado, o sujeito que lê, imbuído pelo seu estar no mundo, coloca suas pretensões sobre o texto diante das construções de sentido que este produz, realizando, assim, uma espécie de imersão no mundo fictício; por outro lado, quando o leitor emerge desse estado de latência, conjuga suas conclusões sobre o texto à sua visão de mundo, ao seu cotidiano. Temos, portanto, a fusão de dois horizontes que, considerando a diversidade de expectativas que podem produzir, permitem que a obra literária provoque efeitos sobre a realidade do leitor, talvez, impensáveis (RICOEUR, 2010, p. 306-309). Prova disso é a afirmação destacada acima, em que Lygia Fagundes Telles, por meio da figura do escritor, mostra-nos que a influência do texto literário sobre seus leitores não se dá em uma relação simétrica: “O escritor que pode ser corrompido, mas não corrompe”.

Ao falarmos dessa relação entre texto e leitor, não estamos excluindo a atuação do escritor da querela criada em torno do procedimento de leitura. Pelo contrário, compreendemos que, na verdade, é ele o marco inicial desse processo de recepção da obra literária. Afinal, é o autor que, inserido em um sistema de comunicação, dirige-se a um interlocutor, a fim de transmitir sua mensagem, e, para tanto, recorre a técnicas de persuasão que se inscrevem no texto (RICOEUR, 2010, p. 271).

Persuadir é uma das tarefas do escritor, e ele faz isso por meio da palavra, isto é, por meio do discurso literário. Isso nos lembra do poder da palavra creditado ao autor e associado ao caráter “transformante” da Literatura. No entanto, destacamos uma outra forma de poder vinculada ao discurso e àquele de quem ele parte. Trata-se da “função-autor”, categoria evidenciada por Foucault (1969/2001 *apud* ALMEIDA, 2008) em conferência intitulada “O que é um Autor?” e que traz à tona a noção de autor e suas implicações sobre o saber e o poder envolvidos na apreciação do texto literário. De forma sucinta, essa categoria “seria o ponto de balizamento que o nome do autor apresenta na ordem dos discursos — para usar aqui a belíssima expressão foucaultiana. Ele faz função — função de delimitação discursiva” (ALMEIDA, 2008, p. 223). A necessidade de se atribuir o discurso literário a um nome nasce com a nova perspectiva da atividade de escrita que surge após o século XVIII. A partir daí, a experiência com a escrita; antes pautada pela reprodução de algo já dito, pela repetição das “palavras da tradição”; é vista como transgressão, caracterizada pela negação à palavra posta, a qualquer espécie de prescrição, de modelo, e por uma atitude sempre voltada

para a criação (ALMEIDA, 2008, p. 229-230). Logo, o aparecimento de uma escrita marcada pela originalidade provocou o estabelecimento dessa relação direta entre Literatura e autoria, ratificada pela seguinte afirmação: “Na nossa prática de literatura, a presença de um nome de autor parece ser a passagem indispensável ao nosso reconhecimento da literatura” (BRUNN, 2001 *apud* ALMEIDA, 2008, p. 230). A essa vinculação imprescindível, Brunn (2001 *apud* ALMEIDA, 2008, p. 230-231) alia a concepção de autoridade denominada pelo termo *autorship*, segundo a qual, concede-se o direito em questão ao nome daquele que, por meio de ato criador e, portanto, original, produziu a obra. Dessa noção de autoridade, despontam algumas implicações referentes à observação do objeto literário, conforme explicitado a seguir:

A função-autor marca uma diferença. Ela estaria, então, ligada ao *autorship* que designa uma nova correspondência entre escrita/nome do autor e leitura/sentido do texto, pois o nome do autor passa a ter, a partir do século XVIII, aproximadamente, um papel diferente na trama dos discursos. Este nome abrange um grupo de operações complexas que fundamentariam sua vinculação particular à ordem dos discursos e, conseqüentemente, à dinâmica do saber-poder moderno (ALMEIDA, 2008, p. 231).

As operações complexas, de acordo com as quais a função-autor atuaria na delimitação discursiva, referem-se a modalidades empregadas pela crítica moderna no trabalho de exame da obra literária. Dessa forma, o nome do autor seria uma espécie de instrumento nas tarefas de valoração dos textos literários, distinção do estilo da linguagem que os compõe, eliminação de equívocos quanto ao campo de atuação do discurso e na identificação do contexto histórico, possibilitando, assim, a demarcação, identificação da obra produzida por determinado escritor (ALMEIDA, 2008, p. 232). Tais propriedades, apresentadas pela função-autor na ordenação dos discursos, apontam para outras questões importantes no que se refere à interpretação literária. Um ponto que se deve destacar, por exemplo, é a atribuição de um conjunto de textos a um nome que os congrega em torno de uma textualidade específica, um modo de escrever, um estilo linguístico. É também sob ele que se agrupam múltiplos discursos, variadas representações do saber e da experiência que adquirem um aspecto unificador, como podemos depreender da afirmação de Foucault em **A Ordem do Discurso**: “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28). É como unidade significativa, fator de ligação entre textos, que o autor exerce o papel de elemento condutor da interpretação, evitando uma desmesurada produção de sentidos. Isso se

deve a uma certa forma de poder contida em sua assinatura, “uma certa autoridade sobre o texto e sobre o sentido que dele se tirará” (ALMEIDA, 2008, p. 225). Seu nome, assinalado pelas características de um discurso, constitui-se em marco inicial a ser tomado no processo de interpretação, atividade que permite ao leitor determinado grau de autonomia, mas restringe as vias pelas quais ele deve seguir, graças ao desempenho de alguns elementos como a função-autor, que determinam as possibilidades de leitura (ALMEIDA, 2008, p. 224-226). Ora, se o nome do autor é uma das bases do trabalho interpretativo, ele acaba se afirmando como meio de efetivação do texto literário. Conforme o trecho supracitado da obra de Foucault, ele revela-se como forma de implantação da linguagem de ficção na realidade do leitor. Podemos, assim, cogitar que o autor, entendido como nome que guarda uma relação específica com a trama dos discursos e com as peculiaridades da obra de um escritor, funcionaria como uma fonte primária para o leitor, em sua produção de expectativas sobre o texto.

Após falarmos do poder concedido à figura autoral, que se funda no desaparecimento do escritor enquanto existência singular e na consagração de sua identidade por meio de sua obra (completa), a problemática da leitura do texto literário nos remete a uma retórica da ficção que faz surgir uma outra perspectiva do autor. Considerando que a retórica concentra-se nos recursos utilizados pelo locutor no intuito de atingir o seu interlocutor e que estes se inscrevem no discurso, essa concepção de autoridade não mais diz respeito a uma série de textos reunidos sob a tutela de um nome, mas às marcas textuais deixadas pelo escritor por meio das quais o leitor depreende um “autor implicado”, termo cunhado pelo crítico Wayne Booth em seu livro **The Retic of Fiction** (1961). Essa categoria demonstra a sua funcionalidade ao passo que o leitor decodifica as impressões do autor sobre o texto, concebendo a composição literária como uma unidade discursiva. Dessa forma, vislumbramos, mais uma vez, o escritor como princípio norteador da interpretação, operando como elemento de conexão entre escrita e leitura, já que o “autor implicado” se constitui na imagem que ele faz de si mesmo no interior do texto, ao tentar persuadir o leitor da existência do mundo de ficção criado por ele (RICOEUR, 2010, p. 272-275). Essa imagem, definida por Ricoeur (2010, p. 325) como “disfarce fictício do autor real” pode ser atribuída à voz narrativa que nos conduz pela trama ficcional. Por isso, passaremos à observação dos disfarces que nossa escritora-foco utiliza em suas narrativas, revelando as peculiaridades do narrador lygiano.

Tamanha é a importância dessa figura — o autor que se esboça na superfície textual — na literatura de Lygia Fagundes Telles, que o também ficcionista Silviano Santiago, em seu já referido ensaio, confere a ela o caráter da sensualidade. Detendo-se sobre os contos da escritora, gênero, aliás, em que ela mais desenvolveu a sua capacidade inventiva, o renomado crítico afirma que essa sensualidade se adéqua à perscrutação e revelação dos setores mais impenetráveis da existência humana, privilegiando, assim, a forte tendência intimista de suas narrativas. Tal constatação se encontra expressa no seguinte excerto:

Como tarefa proposta pela escrita, a dramatização da sensualidade torna o exercício literário pouco rentável para as indagações ditas metafísicas, questões sobre a essência dos seres, ou a condição do homem no planeta Terra e sua situação na história. Torna o exercício literário mais propício para o melhor conhecimento das sucessivas *percepções* que abrem caminho e penetram com força e violência na mente humana. Acomodam-se na consciência do narrador, reordenando e aprimorando o insuficiente saber que ele e o leitor têm, que nós temos sobre as vontades e fraquezas do espírito humano (SANTIAGO, 1998, p. 98).

De acordo com a declaração acima, é o narrador que dá ordem à massa confusa de pensamentos e sentimentos captados pela observação da escritora. É ele quem aperfeiçoa, por meio da linguagem literária, o conteúdo complexo, pela sua natureza fluida, com o qual trabalha a ficção lygiana. Isso confirma o que nos fala a retórica da ficção a respeito das técnicas de que se utiliza o autor para fazer o leitor caminhar pelo texto e não abandonar a narrativa sob o pretexto de que esta lhe parece de sentido intransponível. Portanto, “a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez, o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos” (SANTIAGO, 1998, p. 98-99). Realizando esse trabalho de guia, a voz narrativa se dedica à elaboração do “*inventário* das sensações, emoções e paixões dos personagens”, buscando sempre manifestá-los em suas particularidades mais íntimas, em seus conflitos, para que sejam apreendidos pela nossa razão (SANTIAGO, 1998, p. 99). Porém, isso só é possível graças a um acordo, um “pacto de leitura” que se estabelece entre autor e leitor. Além de estender ao seu interlocutor estratégias de persuasão, o escritor precisa ter a garantia de sua confiança, assim como o historiador necessita da prova documental para fazer valer a narrativa histórica. Por isso, o autor, sob a pele do narrador, “pede ao leitor que lhe conceda, não só o direito de saber o que conta ou mostra, mas de sugerir uma apreciação, um juízo, uma avaliação de seus principais personagens” (RICOEUR, 2010, p. 276).

Essa seria uma das características da voz narrativa que se expressa nos textos da ficcionista que estudamos: tecer julgamentos ou, na maior parte das vezes, insinuar apreciações sobre os personagens. Somadas a essa, outras propriedades vêm compor a voz que nos guia pelas teias da narrativa lygiana, como vemos no trecho a seguir:

Analista atento e privilegiado dos “seres vivos” e microscópicos, o narrador dos contos de Lygia é germe de narrativas e protótipo de personagens. Estabelece a si seja como modelo de observador da experiência humana, seja como pedra de toque na avaliação dessa experiência. Ele também pode, por um sistema narcísico de espelhos, circunscrever e apreender a sensualidade dos múltiplos personagens em que se desdobra ou dos numerosos e dóceis interlocutores que inventa graças a um jogo infundável de dobras. A cada milésimo de segundo, o narrador dos contos de Lygia deixa-se impregnar pela escrita minuciosa e detalhista do mundo. Ele é uma espécie nobre de papel mata-borrão que se encharca, primeiro, com a escrita dos acontecimentos miúdos da realidade cotidiana, para, em seguida, representá-los de uma perspectiva muito pessoal. Se não lhe faltam episódios para contar, sobram-lhe qualidades estilísticas de um prosador eficiente, econômico e vital (SANTIAGO, 1998, p. 99).

Dentre as características listadas acima, chama nossa atenção a relação que se funda entre o narrador e os personagens. Observamos que Silviano Santiago indica a atuação de dois tipos de ponto de vista nos contos de Lygia Fagundes Telles. Um deles se comporta como observador perspicaz que examina, a fundo, não só a vida dos personagens, mas a sua intimidade, os recônditos mais secretos do seu ser e, assim, age como motor propulsor de intrigas que nos conduzem tanto pela análise das ações dos indivíduos como pela percepção dos labirintos da alma humana. O outro ponto de vista, mais recorrente nas narrativas da escritora, distingui-se por penetrar ainda mais na trama, escondendo-se debaixo da pele dos personagens, tomando para si não somente a voz deles, mas também os seus pensamentos e sentimentos, colocando-se, dessa forma, ele mesmo como objeto de apreciação do leitor no que se refere às inconstâncias da natureza humana. Temos, portanto, a presença de dois focos narrativos: um em terceira pessoa e o outro em primeira pessoa, cada um com as suas peculiaridades.

Quanto ao narrador em terceira pessoa, destacamos a sua habilidade em revelar o interior dos personagens por meio de pequenos lances de imagens, estruturas simbólicas que abrigam as facetas do ser humano. Um exemplo disso são os objetos esféricos que transitam pela ficção lygiana, abstraindo os indivíduos “da imersão sensual no cotidiano” e conferindo-lhes o título de “protótipo” do comportamento humano (SANTIAGO, 1998, p. 108). Além disso,

essa voz narrativa permite que o leitor ouça os personagens expressando os seus desejos e suas inquietações por meio de diálogos e do discurso indireto livre.

Com relação aos textos narrados em primeira pessoa, notamos que quase todos são comandados pelo protagonista da trama, o que acentua ainda mais o seu tom intimista, confidencial, já que o personagem principal apresenta os fatos e os outros elementos da narrativa, inclusive a sua opinião a respeito dos demais personagens, conforme o seu estado de espírito.

Tal consideração nos leva a uma outra tipologia de narrador encontrada pelo professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2005, p. 30), em alguns contos de nossa escritora-foco, entre eles, “Helga” e “Papoulas em Feltro Negro”. Trata-se da categoria do “narrador infiel”, que, segundo o pesquisador, manifesta-se apenas quando o foco narrativo se dá em primeira pessoa (CARVALHO, 1981, p. 47). Para compreendermos em que consiste essa categoria, precisamos voltar à noção de “autor implicado” ou “autor implícito”, termo utilizado por Carvalho (2005, p. 26) para se referir à forma como o escritor se revela, ou à ideia que dele temos, por meio do seu texto. A relação entre os dois conceitos se dá justamente pelo estabelecimento de uma distância entre eles, pois o narrador-personagem torna-se “infiel” à medida que se afasta da identidade criada pelo “autor implícito”, conforme nos explica Carvalho:

Ao se dizer, acompanhando Wayne Booth, que o narrador infiel é aquele que “não corresponde às normas do autor implícito”, entende-se que ele está em desacordo com o seu modo de pensar e sentir, ou que está mentindo, ou ainda que se encontra perceptivelmente enganado a respeito de si próprio ou de algum acontecimento. O narrador infiel pode se distanciar do autor em vários eixos. Booth menciona, entre outros, o eixo espacial, o temporal, o moral e o intelectual. Poderíamos acrescentar o eixo da sanidade, que é diverso do intelectual (CARVALHO, 2005, p. 28).

Esse distanciamento só é possível porque, como afirma Ricoeur (2010, p. 276), no “rico repertório das formas adotadas pela voz do autor, o narrador se distingue do autor implicado sempre que é dramatizado por ele mesmo”. Em outras palavras, a figura do “narrador infiel” só pode aparecer quando a voz narrativa se faz ouvir pela boca de um personagem. Isso se torna inviável nas narrativas em terceira pessoa, já que, nestas, autor e narrador assumem a mesma personalidade fictícia (CARVALHO, 1981, p. 43-44). Na verdade, pelo exposto, podemos considerar que a categoria do “narrador infiel” se constitui

em mais uma das técnicas de que dispõe o escritor para atingir o leitor e fazê-lo se enredar na trama criada por ele.

Pensando nas estratégias utilizadas pelo narrador lygiano, que é carregado de sensualidade, passamos à análise do conto “Venha Ver o Pôr do Sol” tendo em vista o signo da dominação na construção do discurso.

4.2 “Venha ver o pôr do sol”: uma mulher entre a transgressão e a obediência

O leitor frequente dos contos de Lygia Fagundes Telles provavelmente já se deu conta da tendência que a escritora tem para a construção de narrativas envolvidas por uma atmosfera de mistério, em que tem lugar o aspecto sombrio, lúgubre e obscuro de coisas, ambientes e acontecimentos. Essa constatação ganha força quando nos detemos nas considerações tecidas pelo crítico Fábio Lucas a respeito da obra da ficcionista, apontando como uma de suas características “o gosto da magia e do fantástico, algo do Romantismo, da novela gótica, da história de terror” (LUCAS, 1990, p. 62). Essa afinidade com as tramas ligadas ao campo do horrendo é fruto de uma vocação manifestada ainda na infância:

Pois bem: eu comecei contando para as outras crianças as histórias que ouvia das pajens. Mas sempre mudava um pouco o que tinha escutado e, quando repetia, mudava de novo. A garotada protestava: “Não era assim! A caveira tinha outro nome!” (caveira porque eu contava sempre histórias de terror). Quando eu finalmente aprendi a escrever, achei que era importante “guardar” as histórias e aí passei a anotar tudo num caderno (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 28).

A capacidade inventiva da escritora, desenvolvida desde a mais tenra idade, aperfeiçoou-se ainda mais com a leitura de textos marcados por essa veia mórbida, conforme ela mesma declara em entrevista: “Eu li muito os nossos românticos — Fagundes Varela, Álvares de Azevedo. Aquela fixação por cemitérios, taças feitas de crânio, tavernas, embriaguês, a vontade de sair do cotidiano” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 31). É com esse anseio por se afastar da vulgaridade do dia a dia, que a Autora acaba indo além do gosto pelo gótico e nos faz mergulhar em narrativas que parecem tratar de assuntos triviais, mas, na realidade, revelam-nos os conflitos mais íntimos do ser humano sob uma aura de mistério. Essa perspectiva da ficção lygiana nos remete a outra

constante em seus textos, citada no seguinte fragmento de um depoimento da ficcionista: “Um perguntador me olha agora com desconfiança, quer saber por que falo tanto na morte. Não sou inocente (o escritor não é inocente) e começo a dourar a pílula substituindo a perda, enveredo para o mistério” (TELLES, 1997, p. 7).

A morte ocupa lugar privilegiado dentro do conto que vamos analisar. No entanto, não é a única a habitar essa narrativa de mistério que, como já se é de esperar, coloca o leitor diante de circunstâncias marcadas pelo antagonismo, as quais provocam uma série de questionamentos. Integra a trama também outro tópico recorrente na obra da escritora, como nos indica, novamente, Fábio Lucas (2010, p. 67): “Na sua temática, uma das informações mais presente é o jogo alternativo entre o amor e a morte”. Assim, temos, em “Venha Ver o Pôr do Sol”, a formação de um enredo que se desenvolve entre os percalços envolvidos em uma relação amorosa e a constância de signos que nos reportam à ideia de morte.

De forma sucinta, podemos dizer que a intriga se constitui em um relato do último encontro de um casal de ex-namorados, uma espécie de rompimento definitivo do elo que existia entre os dois, o que é comum nos relacionamentos amorosos. Porém, a leitura do conto nos mostra que o estado de coisas revelado pelo texto é bem mais complexo. De início, apresenta-se o encontro dos dois, Ricardo e Raquel, no local marcado: um cemitério abandonado. O lugar é conhecido somente por ele, que, depois de muito insistir, conseguira convencer a moça a lhe “dar um fim de tarde” ao seu lado. A partir daí, sob o pretexto de que lhe mostrará “o pôr do sol mais lindo do mundo”, o rapaz tenta persuadir Raquel a entrar no cemitério, e ela acaba cedendo. Eles iniciam uma caminhada “pela longa alameda banhada de sol”, e o passeio é marcado, obviamente, pela presença de vários elementos que lembram a morte, além das frustradas tentativas da moça para convencê-lo de que devem ir embora. Finalmente, o casal chega ao local de onde veriam o pôr do sol: o jazigo da família de Ricardo. Segundo ele, lá estavam sepultados seu pai, sua mãe e a priminha Maria Emília, cujos olhos, ele faz questão de frisar diversas vezes, eram iguais aos de Raquel. É esse o argumento utilizado pelo rapaz para atrair a moça e fazê-la descer até a catacumba de sua família. Por causa de sua curiosidade em ver a foto da prima com quem o ex-namorado tivera um romance de infância, ela acaba ficando presa no jazigo. Logo, só no final do conto, conhecemos a real intenção de Ricardo ao propor um último encontro a sua amada: executar um plano que teria como resultado a morte de Raquel.

O desfecho da história é, com efeito, o que nos faz compreender todo o desenrolar da trama. Antes de conhecer o final, inesperado, o leitor segue o enredo sem se dar conta do

que o espera, concebendo o texto, simplesmente, como a descrição de um encontro em que conversam ex-namorados. No entanto, podemos dizer que Lygia Fagundes Telles aplica bem à sua escrita o que sugere um de seus escritores “almas gêmeas⁸”, o contista Edgar Allan Poe, a respeito da importância do remate do conto — *dénouement* —, para que este provoque a impressão pretendida pelo autor:

“[...] todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção [...]” (POE, 1846 *apud* GOTLIB, 2006, p. 36-37).

É exatamente esse “ter em vista o desfecho” que permite a constituição do texto como uma narrativa de mistério, já que, apesar de os indícios de uma morte iminente estarem espalhados por toda a superfície textual, eles aparecem de forma encoberta, apenas como manifestação do estilo gótico, indicado já pelo espaço em que se desenvolve a intriga. Além do cemitério abandonado, que se define como lugar ideal para a execução do plano de Ricardo, outros sinais vêm confirmar o destino que estava guardado para Raquel. A começar pelo título do conto, observamos que o convite feito pelo rapaz à moça está carregado de simbolismo: o pôr do sol remete-nos ao fim do dia e, por analogia, ao fim da vida, lembrando-nos da morte, marcada pela escuridão assim como a noite. A forma como ele se dirige à sua amada é outro elemento que aponta para o desfecho. Por diversas vezes, ele a chama de “meu anjo”, o que podemos relacionar ao “anjinho de cabeça decepada” que surge na alameda do cemitério e, também, à concepção que temos dessa criatura divina, que habita uma outra dimensão. Temos, ainda, o momento em que a própria jovem parece sentir o aviso da morte: “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu. — Esfriou, não? Vamos embora” (TELLES, 1981, p. 208). Nesse trecho, tanto o frio, sensação térmica de um corpo sem vida, quanto o som emitido pelo pássaro são índices típicos da presença da morte. Dessa forma, à maneira do conto tradicional, “a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final” (GOTLIB, 2006, p. 29). O

⁸ O termo consta em entrevista publicada nos **Cadernos de Literatura Brasileira** (1998), na qual a escritora cita o nome de Edgar Allan Poe ao receber o seguinte questionamento de Moacyr Scliar: “Quais contistas e romancistas funcionam como ‘almas gêmeas’ para você?” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 30).

conflito vai sendo tecido nas entrelinhas do texto, e o leitor, inocentemente ou não, é conduzido, assim como Raquel, até o ponto alto da narrativa.

Essa abordagem que se concentra sobre as pistas de um desenlace surpreendente nos leva à perspectiva central que tomaremos para a análise do conto. Certos de que o epílogo da história traz à tona toda uma gama de sentidos que se encontravam encobertos, consideramos também que a cena do assassinato de Raquel, visto que ela praticamente foi enterrada viva, lança luz sobre elementos do texto que manifestam a construção de um discurso no qual estão envolvidas relações de poder entre o masculino e o feminino. Assim, por meio de um movimento regressivo, pretendemos identificar as marcas textuais que revelam as causas do referido femicídio e em que sentido elas atestam uma situação de dominação.

Partindo do ato em si que provocou a morte da coprotagonista, utilizamos um conceito já bastante difundido entre os estudos de violência contra a mulher: a ideia de femicídio ou feminicídio, que designa “o assassinato de mulheres por razões associadas às relações de gênero” (FROTA & SANTOS, 2012, p. 48). O termo surgiu em 1976, no âmbito do Tribunal Internacional de Crimes contra a Mulher, mas seu emprego só se consolidou nos anos noventa, como forma de expressar a causalidade de episódios violentos que incidiam sobre os índices de mortalidade feminina. É nesse período, mais especificamente, no ano de 1992, que o termo é aplicado, pela primeira vez, por Diana Russell e Jill Radford, constando em seu livro **The Politics of Woman Killing** (FROTA & SANTOS, 2012, p. 48). Saindo da teoria para a realidade apresentada pelos números, destacamos que pesquisas como a da professora Lia Zanotta Machado (2006, p. 15) mostram que os assassinatos com vítimas femininas são, em sua grande maioria, praticados por “esposos, companheiros, amantes, namorados, noivos, ex-esposos, ex-companheiros, ex-amantes e ex-namorados”, o que nos indica que o homicídio de mulheres geralmente está relacionado à dessimetria entre os gêneros e coloca o crime apresentado pelo texto literário dentro das discussões levantadas pelo femicídio.

Para compreendermos isso, devemos considerar que tal conceito se insere na concepção de violência de gênero, definida por Pinheiro como

[...] constitutiva das relações sociais, sendo, de acordo com Saffioti (1994, p. 71), “transversal à sociedade, ignorando fronteiras de classe social e de raça/etnia”. Pertencente à ordem social androcêntrica, caracteriza-se pelas relações de dominação, exploração, hierarquia e assimetria entre os gêneros, “tendo a falocracia

como caldo de cultura” (idem, 2004, p. 71). Sobre a violência, ainda acrescenta Saffioti (1999, p. 118): “[...] seja ela física, emocional ou sexual — constitui uma forma de controle social, ela representa peça de suma importância na preservação do *status quo* falocrático” (PINHEIRO, 2012, p. 62).

Tendo em vista, portanto, que o assassinato de Raquel esboça mais um caso desse tipo de violência, passamos a observar as relações de gênero manifestadas pela narrativa. Destacamos, primeiramente, o motivo que levou ao fim do relacionamento do casal. No decorrer do texto, o diálogo desenvolvido entre os dois nos mostra que o namoro havia acabado por decisão da mulher, que resolvera se unir a um novo parceiro com melhores condições econômicas. Tal fato permite-nos conceber que o crime premeditado por Ricardo foi a forma que ele encontrou para se vingar de sua amada, visto que o discurso do personagem deixa transparecer a sensação de incômodo que a posição social do homem que agora ocupa o seu antigo lugar lhe causa. Isso se expressa em alguns trechos da trama, dentre eles, o citado a seguir:

— Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.
 — É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.
 — Ele é tão rico assim?
 — Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro...
 Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente ficou envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.
 — Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? (TELLES, 1981, p. 206).

Com efeito, a passagem acima não só revela a perturbação do rapaz diante do poder aquisitivo de seu adversário, mas também aponta para a sua insatisfação quanto às novas circunstâncias, que incluem não ser mais ele quem possui o controle da vida de Raquel, colocando-se, até mesmo, na posição de ser dominado. Essa constatação nos conduz à teorização desenvolvida por Pierre Bourdieu (2009, p. 63-64) a respeito da honra masculina. De acordo com o sociólogo, o homem, da mesma forma que a mulher é levada a se ver como ser submisso, também passa por um “trabalho de socialização” que tem como resultado a incorporação de uma identidade social caracterizada pela afirmação da superioridade, pelo exercício da dominação, em uma “diferenciação ativa em relação ao sexo oposto”. A honra corresponde a esse conjunto de ideias do que é ser homem que se instalam na mente do

indivíduo e regem suas ações e seus pensamentos, constituindo-se em uma espécie de legitimação do masculino. Assim, Bourdieu conclui que o

[...] privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. [...] o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma *carga* (BOURDIEU, 2009, p. 64).

Sob essa perspectiva, a violência praticada por Ricardo tem sua justificativa na expressão de sua virilidade, manifestando as inclinações a que está predisposto em uma sociedade androcêntrica, para que sua honra seja preservada por meio da elevação das “qualidades” masculinas. É para se afirmar como sujeito dominante que ele chega à atitude de aprisionar sua ex-namorada em um jazigo abandonado, negando-lhe qualquer possibilidade de sobrevivência. Essa observação nos faz concordar com a declaração de Frota e Santos (2012, p. 49) de que o “femicídio acontece quando seu agente considera que não há mais como controlar a mulher em sua totalidade, tanto seu corpo, seus desejos, como seus pensamentos e sentimentos”. De fato, o texto nos mostra que, apesar de o rapaz disfarçar a sua perturbação, certas afirmações de Raquel, espalhadas ao longo do diálogo, revelam que ele não detinha mais uma posição de domínio sobre a vida dela, fazendo-o mudar totalmente de semblante e adotar uma aparência envelhecida, fechada, conforme a descrição do narrador nos indica em várias partes da narrativa.

A nova disposição da moça diante do ex-namorado se apresenta desde os primeiros instantes da conversa travada entre os dois. Logo de início, ela se mostra insatisfeita com a ideia do encontro; reclama várias vezes do local; em um primeiro momento, recusa-se a entrar no cemitério; e, durante o passeio, insiste em ir embora constantemente. Além disso, ressaltamos o comportamento autônomo da personagem ao resolver escolher um novo parceiro que corresponda às suas necessidades, aquele que considera a melhor opção para a sua vida, fazendo, portanto, valer suas vontades. Dessa forma, de acordo com as reflexões do pesquisador Carlos Magno Gomes, concebemos que

[...] a performance de gênero de Raquel é própria de uma mulher que busca novos conceitos identitários, visto que propôs “instabilidades” e ressignificação do seu

próprio conceito de mulher que se volta contra a lei regulatória, gerando “rearticulações” e colocando em questão a identidade hegemônica (GOMES, 2014, p. 789).

Em contrapartida, seu ex-companheiro persiste nesse tipo arquetípico de identidade pautado em uma visão androcêntrica, rejeitando as mudanças que sua amada empreende na vida dela e tentando colocar seu amor como condição única para a manutenção do relacionamento dos dois (GOMES, 2014, p. 789). Essa visão do personagem relaciona-se com a categoria de corpo dominante criada por Arthur Frank (1996 *apud* XAVIER, 2007, p. 184), a qual se caracteriza por um “fundamental senso de falta” em relação ao outro. No caso de Ricardo, essa falta se refere aos sentimentos de abandono e rejeição provocados pela perda de sua amada. Assim, sua carência faz com que ele se volte para o exercício da dominação sobre Raquel, que resulta na morte dela. Tal fato ilustra bem a atuação desse tipo de corpo concebido por Frank, pois, segundo o referido teórico, a “[...] relação com os corpos subordinados a ele é de violência e, em casos extremos, de assassinato” (FRANK, 1996 *apud* XAVIER, 2007, p. 184).

Sendo Ricardo a representação de um corpo dominante, do lado oposto, encontra-se o corpo dominado, manifestado por Raquel. Observamos que, apesar de a personagem feminina apresentar um comportamento transgressor, no que se refere à violação da ordem masculina, ela também assume uma posição submissa ao se deixar dominar pelo ex-namorado. Na verdade, quando falamos em uma “concessão da dominação”, não queremos atribuir à mulher a responsabilidade pela manutenção de uma desigualdade entre gêneros. Pelo contrário, assim como Frota e Santos (2012, p. 45), ao tratarem da violência contra a mulher, transcendem a concepção de “vitimização” feminina, pretendemos, antes, “considerá-la sujeito ativo de uma relação construída a dois, na qual estão em jogo interesses, expectativas, afetos, dentre tantos outros elementos a serem considerados” (FROTA & SANTOS, 2012, p. 45). Essa perspectiva nos encaminha, novamente, às proposições de Bourdieu, mas, desta vez, detemo-nos em sua abordagem a respeito do afeto como obstáculo para uma autoliberação do ser dominado. O sociólogo argumenta que as “[...] paixões do *habitus* dominado [...], relação social somatizada, lei social convertida em lei incorporada, não são das que se podem sustar com um simples esforço de vontade, alicerçado em uma tomada de consciência libertadora” (BOURDIEU, 2009, p. 51). Em uma relação entre parentes ou pessoas próximas,

[...] essas tendências permanentes do corpo socializado se expressam e se vivenciam dentro da lógica do sentimento (amor filial, fraterno etc.), ou do dever; sentimento e dever que, confundidos muitas vezes na experiência do respeito e do devotamento afetivo, podem sobreviver durante muito tempo depois de desaparecidas suas condições sociais de produção (BOURDIEU, 2009, p. 51).

Diante disso, acreditamos que Raquel, a despeito de sua busca por uma nova identidade, cede à persuasão do discurso de Ricardo e deixa-se conduzir por ele em virtude do afeto que ainda sente. A expressão desse sentimento, mesmo que não se trate do amor incondicional do rapaz, aparece em algumas passagens do texto, como a indicada a seguir: “Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo. — Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio glingue-glongue... Apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele” (TELLES, 1981, p. 207). Logo, percebemos que a mulher ainda guarda uma espécie de afeição pelo ex-companheiro, o que a faz aceitar se encontrar com ele depois de vários dias de insistência e importunação e permitir que ele a guie até o local onde vai aprisioná-la, mesmo contra a sua vontade e apesar de ela instar, várias vezes, na ideia de ir embora. Essa atitude de resignação é explicitada pelo discurso do narrador no seguinte trecho, quando o casal entra no cemitério e inicia sua longa caminhada até o jazigo: “Amuada, mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança. Às vezes, mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos medalhões de retratos esmaltados” (TELLES, 1981, p. 206). A obediência à ordem masculina, a conformação dos movimentos pela disciplina, é uma das características mais marcantes do corpo dominado. Portanto, o narrador, ou “autor implicado”, por meio de suas técnicas retóricas, já nos indica o destino da personagem feminina, ser alvo da forma de expressão mais extrema da dominação, a anulação do direito à vida.

Podemos salientar, ainda, que essa pseudotransgressão de Raquel também se deixa entrever pela escolha de seu novo parceiro. Apesar de assumir a postura de mulher emancipada, acaba se prendendo a um homem de quem ela deve suportar cenas de ciúme e a quem ela parece estar unida em virtude de uma garantia de segurança, demonstrando, assim, que não acredita plenamente em sua independência. Isso se comprova na fala da própria personagem: “Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas ideias vai me consertar a vida” (TELLES, 1981, p. 205).

Com isso, compreendemos que o perfil feminino apresentado em “Venha Ver o Pôr do Sol” tenta subverter as normas do sistema social androcêntrico, mas termina sendo

vencido pelas forças da dominação masculina, que se afirma em uma das formas mais antigas de repressão da mulher, porém muito presente nos dias atuais: a violência física de gênero. Tais características nos permitem associar, mais uma vez, a obra de Lygia Fagundes Telles à fase feminista da literatura de autoria feminina.

A seguir, procedemos à análise do conto “Eu Era Mudo e Só”, na qual trataremos de outra suposta representação de mulher transgressora.

4.3 O olhar masculino sobre o corpo feminino, em “Eu era mudo e só”

O público leitor que se dedica à apreciação da obra de Lygia Fagundes Telles poderá, provavelmente, perceber a ênfase que a escritora dá às suas personagens femininas. Ocupando, na maior parte das vezes, o papel principal da intriga, elas ganham relevo no universo literário lygiano, a começar pelos romances, todos protagonizados por tipos femininos. Esse traço marcante do seu estilo se deve às experiências da autora, porque, como ela mesma afirma, “[...] mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 38). No caso dela, trata-se de uma escritora que vivenciou um momento de efervescência do movimento feminista, uma época de maior expressão da mulher. Daí, o enfoque nas representações do feminino, assinaladas sempre por alguma especificidade diversa. Em contrapartida, os homens da ficção lygiana não têm presença tão marcada dentro das narrativas, seus caracteres não se inscrevem, de forma tão expressiva, na superfície textual.

Curiosamente as personagens masculinas de LFT não apresentam contornos tão definidos como as personagens femininas. Antes aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza e de **status**. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas (LUCAS, 1990, p. 65).

Essa maneira distinta de apresentar as figuras masculinas, segundo Malcolm Silverman (1981, p. 170), ocorre somente nos enredos protagonizados por mulheres, nos quais a função do homem dentro da trama configura-se apenas como complementar. Nas histórias, porém, em que ele atua como protagonista ou coprotagonista, como é o caso de Ricardo no conto “Venha Ver o Pôr do Sol”, sua caracterização ganha mais pormenores, torna-se mais saliente, adquirindo uma maior densidade. Observamos que, quando isso acontece,

geralmente, encontramos o personagem mergulhado em seus pensamentos e sentimentos, ou seja, na maioria das vezes, deparamo-nos com uma narrativa de cunho psicológico, intimista, o que favorece, ainda mais, essa caracterização. “A Sauna”, “A Mão no Ombro”, “Verde Lagarto Amarelo” e “Eu Era Mudo e Só” são alguns dos contos em que a figura masculina assume aspecto mais definido (SILVERMAN, 1981, p. 171-172). Quanto a este último, objeto de nossa análise, acrescentamos que, apesar de o papel principal ser desempenhado por um homem, que, aliás, também é o narrador, a personagem feminina ocupa lugar central ao longo de toda a trama, sendo revelada nas suas minúcias.

De fato, o conto se abre com a descrição de uma mulher que está pronta para dormir, no seu roupão azul e na sua camisola, e se põe a ler um livro. A partir daí, tem lugar o fluxo de consciência do narrador entremeado pela sucessão de pequenos diálogos. A personagem de quem se fala é a esposa de Manuel, narrador-protagonista da história. É ela a razão de seus pensamentos. Do início ao fim da narrativa, o marido descreve a mulher, destacando suas qualidades físicas e sua personalidade; fala de sua relação com ela; relata a conversa que teve com seu amigo Jacó, pouco antes de se casar, a respeito de como seria a futura esposa; relembra o dia em que foi tratar do casamento com o sogro; enfim, o discurso do narrador está sempre voltado para a sua companheira e para a sua disposição diante dela.

A primeira impressão que temos de Fernanda, esposa do protagonista, é a de uma figura angelical, divina, pura, a imagem da mulher idealizada:

Já está preparada para dormir; o macio roupão azul sobre a camisola, a chinela de rosinhas azuis, o frouxo laçarote de fita também azul prendendo os cabelos alourados, a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial (TELLES, 1986, p. 171).

Tal representação nos remete ao ideal de feminilidade criado no período do Renascimento e solidificado com a chegada da era industrial, o qual, de acordo com Rose Marie Muraro (1992, p. 121), ergueu-se sobre alguns princípios, antes, inexistentes. São eles “o culto da domesticidade, a fabricação da infância, a criação do amor materno, o pedestal feminino e, finalmente, a inauguração do amor romântico”. Dentre estes, destacamos a concepção da mulher como a rainha do lar, dedicada aos cuidados da casa, do marido e dos filhos. Seu pedestal seria formado pela manutenção de suas virtudes, manifestadas nos ideais de submissão, piedade religiosa e pureza (MURARO, 1992, p. 124). Esse estereótipo de feminino, ilustrado, no trecho acima, pela descrição de uma mulher que parece ser tão

virtuosa, tão perfeita, em que tudo está em ordem, que nos reporta à noção de imaterialidade, a algo de natureza abstrata, pertencente mesmo a uma outra dimensão, é confirmado ao longo do texto, conforme se observa a seguir: “[...] quando borda, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!... Verlaine em sua boca é aquela pronúncia, a voz impostada, uma voz rara” (TELLES, 1986, p. 171-172).

O narrador-protagonista ressalta, portanto, os predicados de uma boa dona de casa, que, além do mais, possui certo grau de instrução, revelado pelo hábito da leitura e pelo conhecimento da Literatura. Esse tipo de discurso nos faz lembrar a concepção ainda retrógrada — porém mais promissora do que a da época precedente — que se tinha a respeito da educação feminina, em meados do século XIX, após a chegada da Corte portuguesa ao Brasil. Como nos indica June E. Hahner (2003, p. 56-57), às moças da elite, preparadas para um único destino, o casamento, estava reservada apenas a educação doméstica, à qual, progressivamente, foram sendo adicionados novos elementos, entre eles, ler e escrever. Dessa forma, as mulheres das classes superiores passaram a ter direito à educação escolar, apesar de ainda ser predominante a mentalidade de que seu nível de conhecimento estava circunscrito ao seu papel de sujeito dominado dentro da sociedade, cujas ações deviam estar sempre voltadas para o outro:

Com o tempo, as meninas ricas não apenas aprenderam a preparar bolos e doces e a coser, bordar e fazer renda, mas também puderam estudar francês, piano e [aprender] a dançar, e, com tais predicados, oferecer uma companhia mais encantadora e elegante nos encontros sociais (HAHNER, 2003, p. 57).

Assim como as moças da elite à época do Brasil Imperial, Fernanda também sabia tocar piano quando se casou com Manuel e, provavelmente, já possuía outras habilidades dignas de uma excelente futura esposa, de “uma mulher divina-maravilhosa”, como o marido a qualifica ao falar de suas aptidões na execução das tarefas do lar. No entanto, à medida que o fluxo de consciência do personagem principal avança na construção do discurso, percebemos o tom irônico com que ele se refere às “qualidades” de sua companheira:

Ela sabe o que costume e o que não costume. Sabe tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar. [...] Adivinhar meu pensamento. Sem dúvida ela chegaria um dia a esse estado de perfeição. E nessa altura eu estaria tão desfibrado, tão vil, que haveria de chorar lágrima de enternecimento quando a visse colocar na minha mão o copo-d’água que pensei em ir buscar (TELLES, 1986, p. 173).

Empregando constantemente esse sentido dúbio ao modo de falar, o protagonista continua a descrição de Fernanda, porém, ao invés de expô-la de forma positiva, enuncia sentenças que expressam a sua visão crítica e uma valoração negativa das características da esposa. Além de dar ênfase à capacidade que ela tem de prever as suas ações mais rotineiras, resultado, talvez, de anos de relacionamento; o narrador lhe atribui a propriedade de ser dissimulada ao dizer que a personagem possui “olhar duplo” e conserva uma aparência distraída, de quem parece não observar o que está à sua volta, mas, na verdade, mantém tudo sob controle, ao alcance da sua percepção. Capaz de se concentrar na leitura de um livro e, ao mesmo tempo, saber o que o esposo está fazendo, a mulher está sempre atenta a todas as suas ações e pronta para lhe recomendar os cuidados necessários à manutenção de sua saúde, caso perceba alguma atitude suspeita no comportamento do companheiro. Isso, no entanto, incomoda Manuel, que, diante da sugestão da esposa de que ele vá ao médico, reflete consigo mesmo: “Não podia mais esfregar os olhos. Era bom esconder os polegares dentro da mão e ficar esfregando os olhos com os nós dos dedos, mas se continuasse fazendo isso teria que ir ao oculista para explicar. Os menores movimentos tinham que ter uma explicação [...]” (TELLES, 1986, p. 175-176). Assim, por meio da manifestação de seus pensamentos, o narrador vai apagando a imagem da “mulher perfeita”, evocada no início do texto, e esboçando os traços de um ser controlador, que toma para si o comando da vida de seu parceiro.

O que, no discurso carregado de ironia de Manuel, são atributos de uma “esposa tão exemplar” que chega ao ponto de indispor o marido Pierre Bourdieu considera fruto da sistemática da sociedade na qual se funda a assimetria entre os gêneros, conforme nos sugere no seguinte excerto:

Os homens (e as próprias mulheres) não podem senão ignorar que é a lógica da relação de dominação que chega a impor e inculcar nas mulheres, ao mesmo título das virtudes e da moral que lhes impõe, todas as propriedades negativas que a visão dominante atribui à sua *natureza*, como a astúcia ou, para lembrar um traço mais favorável, a intuição. Forma peculiar da lucidez especial dos dominados, o que chamamos de “intuição feminina” é, em nosso universo mesmo, inseparável da submissão objetiva e subjetiva que estimula, ou obriga, à atenção, e às atenções, à observação e à vigilância necessárias para prever os desejos ou pressentir os desacordos. Muitas pesquisas puseram em evidência a perspicácia peculiar dos dominados, sobretudo das mulheres [...]: mais sensíveis aos sinais não verbais (sobretudo à inflexão) que os homens, as mulheres sabem identificar melhor uma emoção não representada verbalmente e decifrar o que está implícito no diálogo [...] (BOURDIEU, 2009, p. 42).

Portanto, da mesma forma que a ordem social prescreve normas, formas de comportamento e tarefas ao sexo feminino, decorrentes de uma divisão entre os gêneros, socialmente construída, mas naturalizada pela ênfase em diferenças biológicas; ela também confere características à mulher que parecem ser naturais, mas, na realidade, como explicita o referido teórico, são resultado da incorporação da dominação masculina. Em outras palavras, o que socialmente se entende como marca inerente ao feminino e considera-se, de acordo com a visão androcêntrica, como algo negativo trata-se de disposições desenvolvidas pelo ser dominado, em uma espécie de reação ao estado de submissão em que se encontra.

O texto literário, entretanto, apresenta-nos uma perspectiva diversa desta e coloca, na voz do narrador, o discurso de um homem que se sente dominado. É essa a impressão que temos diante de suas declarações a respeito da companheira, as quais revelam o julgamento que ele faz dela. Somadas a estas, observamos algumas passagens da narrativa em que o protagonista expressa a ideia de sujeição, como a que destacamos a seguir, na qual ele demonstra o seu descontentamento quando a esposa lhe pergunta para onde ele queria sair: “Tomar um chope’ — eu estive a ponto de dizer. Mas a pergunta de Fernanda já tinha rasgado pelo meio minha vontade. A primeira pergunta de uma série tão sutil que quando eu chegasse até a rua já não teria vontade de tomar chope, não teria vontade de fazer mais nada” (TELLES, 1986, p. 172). Com esse pensamento, Manuel parece querer dizer que a mulher o domina por meio da palavra, visto que uma simples pergunta já paralisa suas ações. Outro trecho que exprime bem essa sensação de limitação refere-se à visão aguçada da personagem feminina, que é comparada ao alcance óptico de uma máquina fotográfica capaz de capturar “até a sombra da asa da borboleta” (p. 172): “Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar minha expressão porque estou de costas. — E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas” (TELLES, 1986, p. 172). Nesse fragmento, em que o narrador chega a verbalizar o seu fluxo de consciência, temos a simbologia das “asas” operando na representação de um homem que se sente sem liberdade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 90-91), elas indicam a noção de “desmaterialização, de liberação”, uma forma de “abandonar o mundo terreno para ter acesso ao celeste”. De Manuel, portanto, foram retiradas essas asas que lhe possibilitariam atingir um outro estado, longe da dominação. Essa situação só seria possível, de acordo com o amigo do protagonista, se ele não tivesse se casado. Lembrando-se da conversa que tiveram antes de seu casamento, o personagem principal recorda que Jacó previra a sua atual condição ao falar que, à futura esposa, só restavam três alternativas: “[...] ou vai nos trair ou chatear. Ou as duas coisas...” (TELLES, 1986, p. 174).

Para Fernanda, no caso, ficou a tarefa de interferir na vida do marido, causando-lhe aborrecimento. Esse tipo de mulher é qualificado por Jacó nos seguintes termos: “Se fica de fora, com a famosa sabedoria da serpente misturada à inocência da pomba, dentro de um tempo mínimo conseguirá indispor a gente de tal modo com os amigos que quando menos se espera estaremos distantes deles as vinte mil léguas submarinas” (TELLES, 1986, p. 174). Observamos que a metáfora que compõe a fala do amigo destaca uma das características já atribuídas à personagem feminina, a dissimulação, e traz, para o discurso, a antiga concepção de que as mulheres teriam uma natureza maléfica quando cita a serpente, símbolo do pecado na tradição bíblica. Tal representação feminina é explicitada por Pierre Bourdieu:

Simbolicamente votadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força [...]. Mas, [...] ‘as armas do fraco são sempre armas fracas’. As próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas. Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão. É o caso, sobretudo, de todas as formas de violência não declarada, quase invisível por vezes, que as mulheres opõem à violência física ou simbólica exercida sobre elas pelos homens, e que vão da magia, da astúcia, da mentira ou da passividade (principalmente no ato sexual) ao amor possessivo dos possesores [...] (BOURDIEU, 2009, p. 43-44).

Apoiados nessa teorização, consideramos que a posição de homem dominado defendida pelo protagonista não passa, com efeito, de consequência da dominação sofrida pelo sexo feminino. A visão que ele tem de sua companheira, formada por um conjunto de caracteres negativos, é fruto, mais uma vez, de uma construção social que concede um mau juízo às formas de reação da mulher diante da submissão que a sociedade lhe impõe. Essas técnicas de defesa, visto que limitadas em decorrência das estruturas simbólicas inscritas nos corpos e nas mentes, acabam por reiterar a força da dominação masculina, pois, como nos mostra Fernanda em sua atitude de dedicação devotada ao marido, constituem-se em mais uma forma de afirmação da inferioridade feminina.

Há ainda um dado apresentado pelo texto literário que nos faz crer que a representação da esposa de Manuel como ser dominante não é confiável. Estamos nos referindo ao fato de que a narrativa é comandada pelo personagem masculino, fornecendo ao leitor apenas um ponto de vista da situação, já que a voz da mulher aparece poucas vezes no

interior da trama e acompanhada sempre da avaliação do seu companheiro. Partindo desse apontamento, pretendemos demonstrar que a *performance* apresentada pela foco narrativo se enquadra na categoria de “narrador infiel”. Atendo-se à afirmação de Carvalho (1981, p. 31) de que, “[...] pela leitura da obra, só sabemos que o narrador pode mentir ou equivocar-se depois de haver dado mostras ou indicações disso”, identificamos alguns momentos dentro do fluxo de consciência da voz narrativa em que ela manifesta comportamento duvidoso. Uma dessas passagens se encontra a seguir:

E escondo a cara atrás do jornal porque nesse instante exato eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. E todos com uma pena enorme de mim e eu também esfrangalhado de dor porque jamais encontraria uma criatura tão extraordinária, que me amasse como ela me amou [...]. — Hoje você está cansado, não está?
Ergo o olhar até Fernanda. A mãe de minha filha. Minha companheira há doze anos, pronta para ir buscar aspirina se a dor é na cabeça, pronta para chamar o médico se a dor é no apêndice. Sou um monstro. (TELLES, 1986, p. 175).

O protagonista expressa, então, uma posição ambígua em relação à sua esposa. Primeiro, deseja a morte dela, apesar de assumir que a ama. Depois, reconhece toda a dedicação que ela concede a ele, mesmo sendo essa atitude de desprendimento motivo para sua irritação, o que o faz reprovar a si próprio pelo julgamento que faz dela. Além desse trecho, destacamos também a sequência final da narrativa, na qual o personagem parece ter um momento de delírio. Ele fala que Fernanda, agora, compõe um cartão-postal que ele guarda no bolso e pode levá-lo em sua viagem de destino incerto, a bordo de um navio. A descrição que o narrador faz de tal acontecimento transmite uma sensação de liberdade que, logo depois, é anulada pela inserção da voz da mulher no discurso, o que surpreende o leitor, por mostrar que tudo não passava de um instante de devaneio, fuga da realidade. Essa característica de Manuel, meio delirante, confuso, sinal de quem parece estar passando por uma fase de conflito, confirma-se em outras partes do texto, entre elas, a que se segue: “Abro o jornal. Mas que me importa o jornal? Queria outra coisa e olho em redor e não sei o que poderia ser” (TELLES, 1986, p. 175). A última frase revela o estado de desordem mental, de desequilíbrio do personagem.

Munidos de tais observações, consideramos que a voz narrativa que se expressa no conto pode ser classificada como um “narrador infiel”, já que dá indícios de que sua interioridade se encontra abalada, mergulhada em uma crise existencial. Dessa forma,

podemos dizer que ela se distancia do “autor implícito” no seu modo de pensar e está equivocada quanto à concepção da mulher como corpo dominante. Pensando nas estratégias retóricas utilizadas pelo autor ao longo da narrativa; por exemplo, a manifestação dos traços da intuição feminina e a suposição de uma personagem dissimulada, características que, segundo Bourdieu, só legitimam ainda mais a superioridade masculina; compreendemos que o narrador se desvia da unidade significativa do conto ao revelar o seu olhar sobre o corpo feminino. Além disso, a função-autor, a qual nos indica uma delimitação discursiva e a existência de uma autoridade sobre o sentido do texto, coloca-nos diante da ficção lygiana e da formação de um discurso que, conforme constatamos pela análise dos contos precedentes, denuncia as práticas sociais de repressão do feminino.

Sendo assim, a perscrutação dos índices textuais e a pretensão de dissolver as “ambiguidades do aparente” na narrativa de Lygia Fagundes Telles nos levaram à resolução de que Fernanda, vista como corpo dominante pelo olhar masculino, não representa um comportamento transgressor, mas sim, pseudotransgressor, graças à falácia concebida pelo discurso literário. Portanto, apesar de o conto “Eu Era Mudo e Só” apontar para uma identidade feminina livre das amarras da ideologia patriarcal, não chega a manifestá-la verdadeiramente, inscrevendo-se entre as narrativas que compõem a fase feminista da literatura produzida por escritoras brasileiras.

5 CONCLUSÃO

Nesta dissertação, pretendemos demonstrar como a Literatura é capaz de conceber cenas tão singulares como o aprisionamento de Raquel em um cemitério abandonado, do qual nos tornamos testemunhas pela leitura do conto “Venha Ver o Pôr do Sol”, e ao mesmo tempo, tão comuns, por se concretizarem na vida de mulheres do passado e do presente, já que a violência física contra a mulher é uma realidade antiga que ainda persiste nos nossos dias. No entanto, a narrativa ficcional traz à tona não só as agressões que ferem o corpo, mas também as ações e incursões, às vezes, imperceptíveis, que atingem a mente e passam a fazer parte da identidade feminina, como ocorre com Ana Luísa, em “O Espartilho”. Dessa forma, a Literatura nos mostra que a dominação masculina, instituída por uma velha tradição patriarcal que continua viva na atualidade, inscreve-se nas consciências e nos corpos dos sujeitos, sejam eles dominados ou dominantes, comandando seus atos e suas palavras. O texto literário tem mesmo esse poder de desvelar, nas suas minúcias, situações que fizeram ou ainda fazem parte do cotidiano de nossa sociedade. Foi em virtude dessa faculdade da narrativa de ficção que procuramos explicitar a relação entre Literatura e História, duas ciências que trabalham, cada uma do seu modo, com uma mesma matéria: tudo aquilo que constitui o mundo e a humanidade em constante estado de transformação.

Para compreendermos como se dá esse diálogo, iniciamos o presente trabalho com a enunciação da história da mulher, visto que ela, como sujeito inserido na sociedade, é a personagem principal da discussão desenvolvida ao longo desta pesquisa. Ao tratarmos dessa narrativa particular dentro dos estudos históricos, percebemos a necessidade de nos apoiarmos em uma teoria que abordasse a produção do discurso da História em geral, tendo em vista que a trajetória feminina no interior da sociedade, até bem pouco tempo, era desconhecida ou marcada por lacunas. Assim, o estudo desenvolvido por Paul Ricoeur (2010) foi de fundamental importância para entendermos porque, por exemplo, quase não se fala a respeito de mulheres que, ainda no Período Colonial do Brasil, participaram de movimentos como a Conjuração Baiana ou estiveram à frente de feitorias e capitânias, mesmo que temporariamente. Conforme constatamos, isso se deve ao fato de que, por muito tempo, a figura feminina se encontrou reclusa e, portanto, ausente de um imaginário coletivo que é essencial para a efetivação do discurso histórico. Ademais, a teoria de Ricoeur sobre uma “ficcionalização da história” e uma “historicização da ficção” contribuiu para que desenvolvêssemos nossas análises, inseridas no diálogo entre Literatura e História, graças à

sua aproximação dos pressupostos apresentados pela Teoria e Crítica Literária Feminista. Entre os frutos da TCLF, destacamos a formação de uma tradição literária feminina que tem como fundamento a investigação de como as escritoras-mulheres expressaram, em seus textos, as marcas deixadas pela sociedade de determinado tempo e espaço e que se fizeram imprimir sobre sua consciência. Daí, a importância de se observar o contexto histórico, social e cultural que envolve a produção literária de uma escritora como Lygia Fagundes Telles. Em relação a isso, apontamos para as vivências da Autora como índice de suas reflexões sobre as circunstâncias sociais. Tal perspectiva se expressa no excerto a seguir, retirado de uma entrevista da ficcionista:

No meu novo livro, **Invenções e Memória**, há uma cena que aconteceu de verdade com meus antepassados. O homem, quando ia trabalhar, prendia as tranças da mulher dentro de uma arca, dava um nó, fechava a tampa e levava a chave. A mulher ficava ali até que ele voltasse. Tinha comida, uma fruta, um bordado para fazer. Mas estava presa. [...] Então ele voltava, soltava a mulher e tudo continuava igual. Terrível! Também tive uma tia, Elzira, que morreu virgem e levou os versos no travesseirinho do caixão. Meu avô dizia que ela só escrevia besteira, que tinha a cabeça cheia de caraminholas. Um dia, se apaixonou por um médico, mas como ele era mulato, o casamento foi proibido. Para se matar, ela começou a colocar toalhas molhadas no peito até ficar tuberculosa. Morreu disso. Deixou escrito que queria ser enterrada com os versos. E assim foi feito. Ninguém nunca saberá como minha tia escrevia; seus poemas foram com ela no caixão. Então você veja que esse desprezo pela mulher, mesmo por aquela que sabia escrever, sempre foi muito grande (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 38).

O discurso de Lygia Fagundes Telles é de quem experienciou o sofrimento de mulheres que tiveram suas vidas usurpadas pelas amarras da dominação masculina. Por isso, como vimos pela análise dos contos que constituíram o objeto de nossa pesquisa, seus textos denunciam as estruturas de uma sociedade patriarcal alicerçada em padrões e valores que concorrem para dar ênfase a uma relação de assimetria entre os gêneros.

É justamente esse tom de denúncia que o leitor sente ao se deixar enredar pelas tramas de “A Confissão de Leontina” e “O Espartilho”. Ancorados nas teorizações de Pierre Bourdieu (2009), pudemos presenciar a formação de identidades femininas assinaladas pela atuação da família como instituição reprodutora de normas que afirmam a superioridade masculina. Assim, conhecemos uma mulher com um forte histórico de submissão diante dos homens que surgem em sua vida, apresentando sempre uma anulação de si mesma em favor das vontades do outro. Ao lado desta, encontramos a jovem Ana Luísa, que desde criança, ouve os preceitos de uma ordem patriarcal transmitidos pela avó, incorpora-os à sua vida, mas

quando chega à idade adulta, percebe que, na verdade, eles fazem parte de um ciclo de repressão do qual ela precisa se desvencilhar.

A tomada de consciência da protagonista de “O Espartilho”, que consegue perceber as forças da violência simbólica, não chega a produzir, no entanto, um comportamento transgressor. Raquel, por outro lado, assume a postura de mulher emancipada ao abandonar Ricardo para se juntar ao homem que julga ser melhor para a sua vida. A personagem feminina de “Venha Ver o Pôr do Sol”, portanto, transgredir o “direito” de superioridade de seu ex-companheiro, que insiste em continuar o relacionamento, mas seu movimento de liberação é interrompido quando é acometida pela violência física que resulta em sua morte. Já em “Eu Era Mudo e Só”, vislumbramos uma representação do feminino que vai além da negação de uma hierarquia entre os gêneros e promove uma inversão dos papéis ocupados por homem e mulher no par dominador/dominado. Contudo, conforme se expôs na análise do conto, tal perspectiva não passa de um estratagema do “autor implícito” para atingir a percepção do leitor.

Voltando ao ponto de partida desta pesquisa: a relação entre Literatura e História, ou, por correspondência, entre ficção e realidade; salientamos que o nosso propósito não foi o de conceber os textos literários como reproduções diretas e exatas da sociedade, conforme nos sugerem René Wellek e Austin Warren (1998). Buscamos, antes, demonstrar como é possível traçar um percurso da trajetória da mulher, mesmo que simbólico, por meio da perscrutação das narrativas lygianas. Dessa forma, tendo em vista um processo de liberação do feminino, partimos de uma representação que vê como natural a determinação da mulher como ser inferior (Leontina); depois, deparamo-nos com uma personagem que compreende a necessidade de assumir uma outra identidade (Ana Luísa); em seguida, passamos a um modelo de feminino que realiza uma pseudotransgressão porque é vencido pelas estruturas, ainda persistentes, da dominação masculina (Raquel); e por fim, chegamos a uma idealização da mulher pouco provável na realidade, sendo desconstruída pelo próprio texto (Fernanda). Diante disso, terminamos por comprovar que a literatura lygiana possibilita-nos observar a progressão de um corpo dominado a um corpo dominante, mesmo que essa última representação do feminino fique restringida ao espaço ficcional.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. O poder da escrita: gênero, espaço e afeto na literatura contemporânea. **Cerrados**, Brasília-DF, v. 20, n. 31, p. 295-315, jul. 2011.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva. **Fractal Revista de Psicologia**, Niterói, v. 20, n. 1, p. 221-236, jan./jun. 2008. Disponível em:
<<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/37/23>>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. Feminismo: memória e história. *In*: SALES, Celecina de Maria Veras; AMARAL, Célia Chaves Gurgel do; ESMERALDO, Gema Galgani Silveira Leite. **Feminismo**: memória e história. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2000, p. 15-41.
- BATISTA, Edilene Ribeiro. **Gênero e literatura**: resgate, contemporaneidades e outras perspectivas. Fortaleza: Expressão, 2013.
- BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã: Pulsar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. v. 1 e 2.
- BLUCHER, Thais *et al.* Lygia Fagundes Telles: entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 42, n. 4, p. 17-20, 2008. Disponível em:
<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v42n4/v42n4a03.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2011.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.
- BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.5, mar. 1998.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O narrador infiel. *In*: _____. **O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária**. São José do Rio Preto, SP: Editora Rio-Pretense, 2005. p. 21-33.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira & MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. Uma história da mulher na obra de Lygia Fagundes Telles. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO*, 1., 2000, Rio de Janeiro. **Anais do I CBHE**. Rio de Janeiro: SBHE, 2000. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/065_ilane.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2014.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHODROW, Nancy. Estrutura familiar e personalidade feminina. *In: A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 65-95.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5 e 6.

_____. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Senac, 2000.

DUARTE, Constância Lima. Nos primórdios do feminismo brasileiro. *In: FLORESTA*, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. Feminismo e literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 2 dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FROTA, Maria Helena de Paula & SANTOS, Vívian Matias dos. **O feminicídio no Ceará: machismo e impunidade?**. Fortaleza: EdUECE, 2012.

FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: EDUFSC, 1994.

GOMES, Carlos Magno. O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 781-794, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36746/28567>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Tradução de Cecília Holtermann. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/n14a03.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2013.

HAHNER, June Edith. **Emancipação do sexo feminino**: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

HOLMES, Mary. **Gender and everyday life**. London: Routledge, 2009.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Revista Travessia**, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>>. Acesso em: 03 ago. 2011.

MACHADO, Lia Zanotta. Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate. *In*: FÓRUM NACIONAL DE EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS, 3., 2006, Brasília. **Cartilha violência doméstica**: protegendo as mulheres da violência doméstica. Brasília, 2006. p. 14-18. Disponível em: <http://midia.pgr.mpf.gov.br/hotsites/diadamulher/docs/cartilha_violencia_domestica.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2015.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: modernismo. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 3.

MONTEIRO, Leonardo *et al.* **Lygia Fagundes Telles**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

NIEM – NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS SOBRE A MULHER E GÊNERO. **Direitos conquistados na história**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nucleomulher/mov_feminista.php#01>. Acesso em: 08 fev. 2014.

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

PINHEIRO, Maria Jaqueline Maia. **Mulheres abrigadas**: violência conjugal e trajetórias de vida. Fortaleza: EdUECE: EDMETA, 2012.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n.5, p. 84-97, mar. 1998.

RESENDE, Viviane de Melo & RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. *In*: _____. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 267-309.

_____. O entrecruzamento da história e da ficção. *In*: _____. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 310-328.

SANTIAGO, Silvano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, n.5, p. 98-111, mar. 1998.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989. Disponível em: <<http://wesleycarvalho.com.br/wp-content/uploads/Gênero-Joan-Scott.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

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

SILVERMAN, Malcolm. O mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles. *In*: _____. **Moderna ficção brasileira 2**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. p. 162-184.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. A confissão de Leontina. *In*: _____. **A estrutura da bolha de sabão**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 73-111.

_____. O espartilho. *In*: _____. **A estrutura da bolha de sabão**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 29-64.

_____. O escritor é testemunha deste mundo. *In*: _____. **Venha ver o pôr do sol e outros contos**. São Paulo: Ática, 2000. p. 3-5. Entrevista organizada a partir de depoimento concedido a Edla van Steen.

_____. Mysterium. *In*: _____. **Oito contos de amor**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 5-11. Trechos de um depoimento em Sorbonne/Paris, 1993.

_____. Venha ver o pôr do sol. *In*: _____. **Mistérios**: ficções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 201-212.

_____. Eu era mudo e só. *In*: _____. **Antes do baile verde**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 171-181.

WODAK, Ruth. Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. **Linguagem em (dis)curso**. Tubarão, v. 4, n. esp., p. 223-243, 2004.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

_____. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. *In*: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 271-277.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**, v. 1, ano 3, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id-225>. Acesso em: 16 out. 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.

WELLEK, René & WARREN, Austin. Literatura e sociedade. *In*: _____. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998. p. 113-133.