

GÊNERO E MOVIMENTO DA ESCRITURA NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

*Luciana Borges**

Única salida possible, ve la mano: que las palabras se doblen sobre sí mismas en gesto indagatorio, esta vez desde su materialidad, a ver si entre los huecos dejados por su cuerpo asome esse outro cuerpo ausente. Deslocadas del riel discursivo – cada vez más sospechoso – dejen fluir otros sentidos ausentes hasta ahora en el discurso.

Soledad Farina

Uma escrita que se dobra sobre si mesma, na busca de sentidos até então ausentes em um discurso institucionalizado, e procura, em atitude indagatória, a construção do sentido, tanto do eu, como do outro e do mundo: assim pode ser caracterizado o movimento da escritura em Clarice Lispector. É a própria Clarice que problematiza: *Escrever*-existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. *Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim: ?* (SV, 20)*. Toda a postura de Clarice Lispector, presente de modo implícito ou explícito no espaço ficcional do discurso, faz-se em termos de *submissão ao processo* de escrita, cuja essência seria *o próprio assustador contato com a tessitura de viver* (PNE, 59). Uma escritura que se estabelece como busca não poderia nunca se fechar

* Professora de Teoria da Literatura no Curso de Letras do Campus de Catalão/UFG. Mestre em estudos literários pela Universidade Federal de Goiás.

em um circuito de respostas, pelo contrário, enquanto se escreve, o que se produz são interrogações. Enquanto fragmentação, a escrita de Lispector se situa num espaço de entre-conhecimento, no qual a cognoscibilidade dos signos depende de sua própria ambigüidade. Este processo de reelaboração lingüística já seria percebido por Antônio Cândido, em artigo de 1943, quando este crítico ressalta a *ousadia do texto de estréia de Clarice – Perto do Coração Selvagem – quanto à tentativa de fugir à rotina que se instalara na literatura brasileira*: “Seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho (Cândido, 1970: 129). Segundo Campedelli (1988: 134), a escrita busca *o mundo pré-vegetal, anterior aos símbolos e à cultura*. Isto seria a procura da própria coisa, sendo que tal processo de busca se imiscui do redimensionamento deste mundo pré-simbólico; através do desdobramento da narrativa, têm-se o desdobramento do sujeito que narra. De acordo com Nunes (1989: 155), isto acontece pela impossibilidade do narrador em narrar o que seja, sem narrar a si mesmo: *narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento do eu sem máscara, tendo como horizonte a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa*.

O texto, ao se estabelecer como um *locus* de produção do significado, e não como um produto final, torna-se então uma produtividade (Kristeva, 1974) já que não é um sentido fixo, uma vez que se estabelece que a literatura *não é um ponto, mas um cruzamento de superfícies textuais* (Kristeva, 1974: 62). Em Clarice Lispector, este cruzamento se faz de modo que a leitura do texto só

“ A indicação das obras de Clarice Lispector se faz por siglas no corpo do texto; ao final se encontram os títulos e as referências bibliográficas.

se realiza quando estes cruzamentos são, de certo modo, desfeitos através do dismantelamento do discurso, que se opera, por sua vez, através do dismantelamento do sentido. De acordo com Nunes (1989, 76), *a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido*, uma vez que este sentido só se estabelece através das releituras, num processo que desfaz o monologismo e cria uma escrita dialógica (Bakhtin, 1981).

Para utilizar uma terminologia bartheana, dir-se-ia que a escritura de Clarice tende ao texto escrevível (Barthes, 1992), neologismo criado a partir do francês *écrivible*, para designar aquelas narrativas cuja tessitura inclui o leitor não como consumidor, mas como produtor do texto, um texto que aceita (e que prima por) ser (re) escrito pelo leitor, a cada releitura. Uma teoria da narrativa em Clarice implica esta não-domesticação do texto, pois texto, escritor e leitor se digladiam de modo quase intencional. A construção do texto não se centra no fato-em-si (nível actancial) mas na repercussão dos fatos no indivíduo, circunstância que dá origem a um segundo desdobramento: a repercussão do texto no leitor. De fato, seria quase impossível sair incólume do contato com a ficção de Clarice, tal a desestruturação que esta promove nas bases narrativas que sustentam o texto convencional. Esta não-rendição a um modelo formal é que torna o texto portador de uma força desagregadora que nasce da própria indagação. Indagação esta que surpreende mais ainda por não pretender perseguir uma resposta.

A preocupação com este Outro do autor – o leitor – obedece a uma determinação fenotextual e a alteridade do texto reside na própria resolução do narrador (em alguns casos, da consciência narrante) de assumir sua existência ficcional. Eis porque, nos textos clariceanos, por vezes acontece a ficcionalização de aspectos biográficos, de um lado, e de outro a interferência autobiográfica no universo ficcional. É assim que a narradora de *Água Viva*, falando ao seu interlocutor virtual, possivelmente um homem amado, equaliza **ser e escrever** (AV, 36) ao mesmo tempo que afirma sua necessidade de escrever a vida e não sua própria vida: *Muita coisa não posso te*

contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser "bio" (AV, 36). Perseguir o instante fugidio consiste em buscar a expressão textual sem a intermediação de modelos de interpretação ou de escrita: Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (AV, 13).

Peixoto (1994: xiii) denomina este processo de *justaposição conflitiva de gêneros* segundo o qual *she [Clarice] uses autobiography to call in to question the supposed self-sufficiency of fiction and she uses fiction to mask and disrupt the autobiographical impulse*. Ocorrência comum é a mistura de nomes e fatos realmente ocorridos com a narrativa ficcional. Por vezes, a narrativa se desenvolve como um *exercício de escrita* no qual a autora usa o ato de escrever como forma de preencher o tempo ou o espaço vazio da folha de papel; escrever, então, torna-se um exercício de vida, já que o que se busca é a apreensão do instante vivido. É o caso de "Dia após dia" e "Por enquanto" do volume *Via Crucis do Corpo* onde a tensão das horas vazias se desfaz através da escrita, e a tensão de se estar escrevendo sobre *assunto perigoso* se desfaz através da reflexão sobre o que se escreve.

O grau da reflexibilidade atingido pela narrativa pode atingir o extremo de uma auto-referência ficcional: Em "A Partida do trem", conto incluído em *Onde Estiveste de Noite*, além da nomeação da personagem Angela Pralini ser idêntica à da personagem de *Um Sopro de Vida*, no corpo do texto aparece uma referência à ficção de Clarice Lispector: *A velha [Maria Rita] era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal Clarice, falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma ! porta! de saída!* (OEN, 38) Ao afirmar que Clarice fazia a velha gritar, Ângela indica a *maternidade* do texto, e desnuda sua ficcionalidade. Reverso de uma ficção objetiva, que busca causar um efeito de realidade, a ficção de Clarice se constrói sobre a própria desmontagem deste efeito. Tal resistência a uma escrita unidirecionada resulta em

textos cuja densidade chega ao extremo; textos em que a autora julga necessário especificar o gênero literário que ela própria lhes atribui. É o caso de *Água Viva*, subintitulado *Ficção* e *Um Sopro de Vida*, subintitulado *Pulsações*, ou seja, um texto que se constrói sobre uma base constituída pelas contorções discursivas do sujeito e que existe enquanto este *pulsa* em existência agônica.

A busca do instante, como uma espécie de abstração da passagem do tempo, que seria então somente (e tão somente) o agora, resulta num discurso que se faz e desfaz, sempre voltando ao início, sempre se redimensionando. A impressão que se tem é de que a escrita vive por si mesma, como um organismo vivo que se autodeterminasse e determinasse o próprio movimento da narrativa: *Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante* (AV, 54). Por outro lado, a reflexibilidade da escritura se estende até o extremo, como se o sujeito narrador rejeitasse a parcimônia da expressão e buscasse experimentalismos para exprimir o estado em que escreve, ao ponto de tentar abolir as palavras: *Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és* (AV, 29). O uso da forma reflexiva do verbo *ser* indica a impossibilidade narrativa do sujeito narrar outra coisa que não seja a si próprio, daí todo o experimentalismo e fragmentação que espelham um sujeito fragmentado. A mesma descentralização aparece também em *A Paixão segundo G.H.*, no qual a personagem, após um itinerário através de sua própria existência, compreende que não é necessário entender, para que se possa viver: *nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -* (PSGH, 183). A intangibilidade do signo é que desconcerta e faz G.H. optar por uma realidade a-sígnica, expressa pelos traços descontínuos que abrem e fecham a narrativa como a indicar a circularidade do discurso e a abrangência do desconhecido.

O signo *que mente* não é nada mais do que a palavra que não consegue abarcar, em sua realidade verbo-física, uma existência construída na linguagem. É este o intuito de Joana, protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, quando inventa histórias e quando inventa palavras *loucas* para o amante: criar um universo verbal que abarque suas exigências de inventabilidade e ânsia de criação artística:

- *Você acredita em mim? [perguntou Joana]*
- *Sim... – respondeu ele assustado com sua violência.*
- *Você sabe que eu não minto, que nunca minto, mesmo quando ... mesmo sempre? Sente? Diga, diga. O resto não importaria, nada importaria... Quando digo essas coisas ... essas coisas loucas, quando não quero saber de seu passado e não quero contar sobre mim, quando eu invento palavras ... Quando eu minto você sente que eu não minto?*
- *Sim, sim... (PCS, 188)*

A necessidade de tornar as mentiras verdadeiras faz parte da construção simbólica do sentido que pretende desvirtuar as noções hierárquicas de verdadeiro/falso; positivo/negativo, e equaliza ser e não-ser. Ambigualmente, o discurso se estabelece nesse entre-lugar, onde ausência e presença se alternam e constituem as bases do sentido. Observe-se por exemplo, o “Esboço de um guarda-roupa”: *Parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: o da inviolabilidade das coisas*(PNE, 23-24). A abordagem feita para o objeto poderia ser estendida para a própria construção textual: uma abertura que se projeta sobre um outro fechamento, e que desta forma, adia o desvendamento, o penetrar. Esta espécie de ilusão textual apenas se desfaz quando se compreende que o texto não se propõe a responder perguntas. É o que Barthes (1993) denomina *texto de fruição*, ou seja, aquele que desconforta,

faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, aquele que faz entrar em crise a relação do leitor com a linguagem. Um texto que, para conduzir o leitor ao prazer, estabelece um jogo, de imagens, de sentido.

É este o papel da entrelinha nos textos clariceanos: o ponto entre o texto e o papel em branco, intervalo lacunar entre o dito e o não-dito:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler 'distraidamente' (PNE, 20)

A coincidência de certos fragmentos (ou mini-crônicas) presentes em *Para Não Esquecer* – inicialmente intitulado *Fundo de Gaveta* – com partes de *Água Viva* revela uma preocupação constante com a escritura enquanto busca incessável: ler “distraidamente” significaria fingir que não se presta atenção, ou significaria que distraído da superfície textual, cuja base é a palavra, é que se consegue penetrar num nível mais profundo do texto, cuja base é a não-palavra, a entrelinha, espaço onde o texto se entre-abre, mostrando as fissuras de um discurso totalitário? É justamente porque o texto se *inacaba* que seu valor enquanto procura se liberta da parcimônia de uma fala autoritária: *A Paixão Segundo G.H.* se inicia e finaliza com traços; *Um Sopro de Vida* termina com dois pontos; ao final de *Perto do Coração Selvagem*, Joana parte para uma viagem sem destino; Lucrécia Neves de *A cidade Sitiada* parte em busca de um novo marido. Todo este estado de procura resume-se na primeira fala de G.H.: - - - - - *estou procurando, estou procurando* (PSGH, 15), que inaugura o itinerário da personagem que, ao final, descobre não ser necessário “entender”.

A totalidade não inclui a busca; é por isso que o professor de *A Maçã no Escuro* diz não poder escrever, pois pensa que já conhece todas as respostas, quando Vitória sugere que escreva um romance: *não poderia porque tenho todas as soluções! Já sei como resolver tudo! não sei como sair desse impasse! para tudo, disse ele abrindo os braços em perplexidade, para tudo eu sei uma resposta* (ME, 187). Enquanto figura estereotípica, o professor encarna metonimicamente o logocentrismo que rege todas as posições totalizantes; por outro lado, espelha a posição de Clarice frente à escritura: quem nada procura, nada precisa escrever. De fato, como questiona Farina (1992: 46) *¿ Cómo un discurso totalizante podría acoger, narrar lo fragmentario? ¿ Cómo aceptaría la potencialidad creadora – no el dominio – de una palabra inconexa, balbuceante, cuya fuerza radica ya no en la certidumbre, sino en la duda?* O texto de Clarice figura em um espaço ambíguo e é justamente esta ambigüidade a responsável pela transgressão. Quando o sujeito mergulha em si mesmo, este não encontra respostas, pelo contrário, o encontro consigo mesmo se faz através da manutenção dos questionamentos.

A construção da personagem feminina nos textos clariceanos, no entanto, não obedece a uma determinação engajadamente feminista. Isto porque a literatura feminina brasileira ainda não é marcada por uma plena “consciência feminista”¹. Segundo uma tipologia da literatura feminina estabelecida por Moniz (1997: 98), esta literatura dividir-se-ia em dois grupos:

um, preocupado com a denúncia da opressão sexual e social da mulher, exercida pela sociedade e a sua luta pela liberação. Outro, com preocupações de ordem filosófica, psicanalítica e lingüística. Realiza-se a busca de uma identidade feminina supostamente reprimida pela cultura falocêntrica e os textos expressam uma ruptura formal com a ordem simbólica dominante.

No entanto, esta divisão tipológica apresentada por Moniz sugere uma rígida dicotomização talvez impossível de ser verificada: desvincular o aspecto social e sexual das questões filosóficas, lingüísticas e psicanalíticas, bem como ignorar a dimensão antropológica presente em determinados textos não deixa de ser um procedimento redutor. Por outro lado, a escritura de Clarice Lispector, cuja construção se atrela a aspectos filosófico-lingüísticos, não se desvincula da denúncia da opressão social vivida pelas mulheres. Uma vez cassadas em seu direito à voz, cerceadas no próprio questionamento de sua existência, submetidas sexualmente ao desejo masculino, o posicionamento social da mulher permanece inferiorizado. Se há questionamentos a respeito da *identidade feminina reprimida pela cultura falocêntrica*, estes questionamentos apresentarão correlações na esfera social. O uso intencional da língua, que procura mimetizar a fala real (ao transformá-la em linguagem ficcional), perpassa toda a postura de confeccionamento da personagem feminina em Lispector, pois o problema de tal personagem na literatura clariceana é, antes de qualquer coisa, um problema de linguagem e de percepção da realidade. A percepção do eu e da realidade, longe de se isolar em um processo de desdobramento egocêntrico, faz-se por meio de um espelhamento, cujo processo privilegia a presença inexorável do Outro.

No entanto, quando se afirma que a escrita feminina possui uma dicção própria, que a diferencia da masculina – presente através dos séculos na literatura como ordem simbólica dominante e como uma linguagem que, em termos de gênero, procura representar a figura feminina sempre através de um filtro androcêntrico² - faz-se necessário não atribuir a este aspecto um estatuto de diferença que resulte em misvalorização da literatura feminina como sendo a Outra da masculina. Esta postura acarretaria a consideração de que a literatura feminina constitui uma mera seção da literatura em geral, argumento que resulta de um raciocínio sexista e que localiza a literatura escrita por mulheres num *locus* que se encontra atrás, e portanto à margem, de um espaço reconhecidamente literário, cujo gênero seria masculino.

Desse ponto de vista, a literatura feminina é transgressora pois reivindica para si um espaço e um reconhecimento que não dependam do aval das academias e dos institutos cuja organização sempre obedeceu a estruturas hierarquicamente patriarcalizantes. Segundo Colasanti (1997: 41), *no reconhecimento de uma literatura feminina, viria embutido o reconhecimento de uma linguagem individual. E esse reconhecimento levaria, não apenas à legitimação de transgressão por parte das mulheres, como à afirmação inequívoca de que transgredir faz parte de sua natureza e não diminui em nada a feminilidade.*

De fato, o movimento feminista já transcendeu tanto o estágio de “androfobia”, quanto o estágio de masculinização do feminino; isto significa que para afirmar-se como mulher, nem é necessário repudiar o homem, nem mimetizar-se a ele, no intuito de assumir o modelo falocêntrico e masculinista de ação e dominação. Ensina a domar seus impulsos, sentimentos e aspirações, a face feminina que emerge deste período de subordinação é orientada por um desejo de fazer valer seus próprios desejos, de fazer ouvir sua voz. Mesmo no âmbito dos estudos feministas, vinculados a um abrangente direcionamento teórico que pretende desconstruir estruturas de pensamento sedimentadas por uma ordem social falocêntrica, já se verificam mudanças de enfoque. De fato, como afirma Ruthven (1991: 93) *[the] time spent refuting men might be used more profitably promoting women.* Esta posição é defendida por Showalter (1994:28) quando afirma que *a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos (as críticas feministas) dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos.* É certo que a desmontagem do discurso misógino presente na literatura, nas ciências e nas artes em geral constitui uma etapa fundamental para os estudos feministas, mas uma evolução nestes estudos obedece a uma preocupação com as características próprias do texto literário denominado feminino. Tal fato faz com que se dividam setores da crítica de acordo com o enfoque a ser utilizado no escrutínio

da escrita feminina. É novamente Ruthven (1991: 95) que afirma: *whereas a feminist critique of language aims at revealing androcentric bias in linguistic practices, gynocritical enquiries focus on the specificity of 'woman's language'*.³

Inserir a ficção de Clarice no âmbito da literatura feminina implica perscrutar o modo de construção linguística presente no texto, enquanto reflexo de uma necessidade de romper com estruturas pré-estabelecidas. É o que afirma Peixoto (1994), ao analisar a ficção clariceana como um *espaço de violência narrativa* que reflete o impulso violento de romper com a circunscrição do texto a modelos racionais ditados pelo *logos*:

In her passionate fictions, Lispector undermines the authority of reason, which she repeatedly construes as a version of male domination, both in her characters and plots (or their erasure) and in the very texture of her dense, oxymoronic language with its tendency toward self-contradiction and the dissolution of logical sense. Throughout her work, Lispector searches for alternates sources of power and organization. The intuitive and improvisatory, which she associates with the feminine, replace rational construction and logical progression in the unfolding of her fictions; they also challenge the boundaries, separeteness, and coherence of the subject. (Peixoto, 1994: xiv)

Esta longa citação reafirma a conexão entre transgressão e escrita feminina dadas as circunstâncias que envolvem a narrativa de autoria feminina no âmbito da literatura geral⁴. A transgressão linguística como *modus operandi* da construção textual se afirma nos textos de Clarice Lispector também pelo processo de desagregação do sujeito, incluindo o sujeito da enunciação textual que se oculta por trás da máscara narrativa: o narrador, enquanto figura ficcional, mas também como indício da presença do autor no texto que se pretende

ficcional. São reflexo desta subordinação da escritura a um redimensionamento do valor dos elementos textuais, a primazia da entrelinha do texto escrito sobre o próprio texto (visto que a entrelinha, enquanto tal figura como um local onde todos os elementos não escritos se inscrevem no texto) e a primazia da ação interna ao indivíduo (personagem) frente à ação externa (fatos ocorridos).

A força desagregadora do discurso também atinge o sujeito deste discurso, cuja subjetividade não unificada, inconsistente, está sempre sendo invadida pelo Outro (Peixoto, 1994). Considerando o Outro como paradoxal presença *in absaentia*, tem-se que as estruturas de alteridade erigidas ao longo das narrativas se constituem não como um amálgama harmônico (ou identificação plena) entre o Eu e o Outro mas, pelo contrário, o Outro, com toda sua estranheza, dimensiona os contornos do eu. No entanto, quanto se trata da alteridade dos gêneros, ou seja, o masculino frente ao feminino e da investidura de gênero encarada como construto cultural, as relações entre as contrapartes masculina e feminina podem tornar-se espinhosas.

Não obstante a questão do Outro se apresente de modo fulcral na ficção clariceana como parte constitutiva do discurso, a ênfase será dada aos textos cujas construções relacionem as questões da alteridade com possíveis investiduras de gênero; estas construções que conjugam o código da alteridade com o código de gênero serão tratadas mais especificamente, pois em Clarice Lispector, nem sempre a questão do Outro é marcada por uma problemática de relacionamento inter-gênero⁵.

A Maçã no Escuro, romance de 1961, apesar do protagonista masculino, apresenta aspectos importantes no que tange às construções genéricas. Fugindo de um suposto crime – o assassinato da esposa – Martim se refugia na fazenda de Vitória, que vive em companhia da prima Ermelinda, e torna-se seu empregado. Ao penetrar neste universo feminino, espécie de gineceu cuja organização não compreende a participação masculina, Martim começa a viver numa tensão que envolve, além de seu relacionamento com as mulheres, a

relação do personagem com a linguagem e com a existência, no sentido de que o reconhecimento da realidade que o cerca passa a ser mais intuído que referencial: o reconhecimento das coisas pela sua essência, apresentado pela metáfora do reconhecimento da maçã no escuro, faz-se mais relevante do que o reconhecimento pela aparência e pelo nome. A ilusão de realidade que Martim vive até descobrir que não matara sua mulher se esfacela no ponto em que conhece que o crime não existira, e de que fugira em vão. O sentido da viagem de fuga se faz então como uma viagem em busca de uma linguagem própria, que não seja a linguagem dos outros. Esta linguagem seria dada pela percepção imediata (no sentido etimológico de ausência de uma mediação) das coisas brutas, abolindo os padrões de diálogo das conversações normais, ou seja, uma linguagem que convergiria no monólogo⁶.

A relação de Martim com Vitória é diferenciada da relação com Ermelinda, isto porque ambas, enquanto elementos femininos do triângulo narracional que se estabelece, ocupam posições praticamente opostas. A submissão de Martim às ordens de Vitória a fortalecem enquanto figura feminina frente ao masculino intruso; por outro lado, a nulidade aparente de Ermelinda fortalece Martim enquanto figura masculina. Num plano praxiológico⁷ das relações eu / outro (Todorov, 1991: 183), a relação entre os três se faz em uma razão inversa de dominância e submissão e, num plano axiológico, desenvolve-se no território limítrofe entre a atração e a repulsa. A posição rígida de Vitória no comando da fazenda faz com que esta se masculinize frente a Martim, ao mesmo tempo que este se sente efeminado frente à dona da casa: *Sentia-se usado por aquela mulher como se ela o estivesse pouco a pouco efeminando: havia mulheres assim, que iam tocar e quebravam. Como um sugadouro de ventosa, ela extorquia algo dele; algo que não era precioso, mas afinal de contas era ele* (ME, 241). A ginofobia de Martim se opera no sentido de que ele teme a emasculação⁸ dada pela fórmula: masculinização do feminino = emasculação do masculino: como sintoma de uma política sexual androcêntrica, cada sexo deve assumir o seu papel sexual e

social; uma modificação ou inversão de papéis significa caos no cosmos androcêntrico: *Oh, a fêmea chata. Às vezes aquele homem tinha tal enjôo de mulher que isso o retemperava todo na própria limpa masculinidade. E agora, por pura saciedade, se aquela mulher [Vitória] estava numa extremidade ele queria exatamente a extremidade oposta* (ME, 233).

Esta construção filtrada, construída por Martim por meio de uma fixação genérica faz com que este perceba a própria Ermelinda, em sua flutuação constante, como uma virago disfarçada, cuja camuflagem através de um comportamento feminino padrão (consertar a roupa; organizar o depósito; ficar, enquanto ele sai – como contraste entre a dinamicidade masculina e a passividade feminina) apenas serve para ludibriá-lo e submetê-lo de forma diversa: *Ele estava comicamente embaraçado com a fragilidade dela. 'Fraquinha, mas virago como as outras', pensou com malícia mas não achou nenhuma graça no que pensara, nem mesmo prazer* (ME, 144). É como se a manutenção da hierarquia entre os sexos fosse a senha para a sustentação da integridade masculina. Neste sentido, a oposição entre *virgo* e *virago* se faz fundamental, sendo a primeira uma adequação aos ideais masculinos (dado o que a virgindade representa no universo masculinista) e a segunda uma ameaça de emasculação ou feminilização do masculino. Sto. Isidoro (1982: 43), em suas *Etimologias*, relaciona a conduta viril da mulher à efeminação do homem: *Es major en el varón y menor en la mujer la fuerza, para que la mujer pudiera soportarlo, y además, no fuera que, al verse rechazado por la mujer, el marido se viera empujado por su concupiscencia a buscar otra cosa o deseara el placer homosexual*. E dissertando sobre a formação etimológica da palavra *virago*, afirma: *Se la llama virago porque se comporta como un varón (virum agere), es decir, realiza trabajos propios de un hombre y posee un vigor masculino* (idem, ibidem).

De acordo com Beauvoir, um dos desafios maiores para a afirmação das mulheres como um Si-Mesmo e não como o Outro do homem seria desfazer a equalização entre conduta de liberdade e

conduta viril, pois *toda vez que ela se conduz como ser humano, afirma-se que ela imita o macho* (Beauvoir, 1980: 72). Toda vez que as mulheres procuram afirmar sua autonomia, são rotuladas de virilóides; quando são fortes, física ou moralmente autoritárias, recebem vulgarmente o título de “mulheres-macho”. De algum modo, o raciocínio de Martim não foge ao limite circunscrito pelas obrigações comportamentais socialmente atribuídas aos dois sexos; no entanto, o círculo feminino no qual se insere a partir da fuga, de certa forma coloca em cheque este universo de papéis sexuais pré-estabelecidos. Ao final da narrativa, o elemento masculino é expurgado: através da denúncia de Vitória, Martim descobre que não era um assassino, mas, de qualquer forma, é um criminoso fugitivo que precisa ser julgado pelo seu crime. Da experiência vivida na alteridade, e do diálogo fantasmagórico com o pai morto, Martim apenas guarda *esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia* (ME, 297); ele que julgara não precisar temer a denúncia daquelas mulheres *incertas e menstruadas* (ME, 254) acaba sucumbindo à periclitação que rege as relações entre homens e mulheres.

A experiência com o Outro, em níveis praxiológicos (Todorov, já cit.) aparece também em alguns contos de *Laços de Família*: “Preciosidade”, “Mistério em São Cristóvão” e “Começos de uma Fortuna”, este último construído com protagonista masculino. Estas três histórias de iniciação no mundo adulto apresentam esta iniciação como intrinsecamente ligada a uma performance de gênero. Peixoto (1994) estabelece uma tipologia das dicotomias que se estabelecem diferenciando aspectos da iniciação segundo os modelos masculino e feminino: a atividade masculina x passividade feminina; procura do poder x preciosidade em si; preocupação com a aquisição de bens x preocupação com a proteção de si; entrada no mundo sócio-econômico x retração para si mesma. Nestes pares opositivos, o primeiro elemento caracteriza o masculino e o segundo elemento, o feminino, e não se trata de díades reversíveis entre si, dado o caráter estamentário das relações entre os gêneros.

Em “Preciosidade”, a invasão da individualidade da menina é

dada por um esbarrão no caminho do colégio. Tal fato seria banal se a construção do personagem não se desse em torno do fechamento da própria consciência, por um excesso de subjetividade que caracteriza sua condição individual. A violência do contato com o outro – no caso representado coletivamente pelos dois rapazes – desencadeia a consciência da vulnerabilidade de sua condição de mulher, passível de ser invadida a qualquer instante. A retração se mostra em seu pedido de sapatos novos: *Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!* (LF, 116). A histeria da personagem apenas desperta um comentário lacônico: *Você não é uma mulher e todo salto é de madeira* (LF, 116), como a indicar a inexorabilidade da condição que ela acabara de perceber. A preciosidade da protagonista permanece até que ela, sem entender o processo, deixa de ser preciosa. Então, ela ganha os sapatos novos, como símbolo da sanção social necessária ao ingresso no mundo adulto.

“Mistério em São Cristóvão” apresenta outra construção simbólica da iniciação no universo de contrastes genéricos. Numa noite de maio, em meio à tranquilidade que se estabelecera com a prosperidade da família, três mascarados, dirigindo-se a um baile, invadem o jardim da casa para roubar jacintos. A invasão do jardim pelos rapazes – dois zoomorfizados pelas máscaras de galo e touro, e outro sobrenaturalizado pela máscara de demônio – e o roubo do jacinto, sugere que a iniciação acontece de modo violento, pela intrusão de seres masculinos no seio do domínio privado, feminino. A ambientação dos acontecimentos no jardim recupera imagens do tradicional *topos do hortus conclusus*, o jardim fechado, mitologicamente relacionado ao útero e à virgindade feminina, como símbolo de um paraíso ainda não desbravado, cujo portão fechado vela as promessas de realização dos desejos ainda não satisfeitos. Segundo Chevalier (1995: 515), *o jardim designa muitas vezes para o homem a parte sexual do corpo feminino através da qual só se pode penetrar por uma porta estreita*. A conotação sexual assumida

neste caso sugere que o feminino seria conservado em sua integridade apenas para ser violado, em momento oportuno, pelo impulso masculino de apropriação. A invasão do jardim dimensiona a violência desta iniciação forçada, representada pela maturação precoce da mocinha, que envelhece e perde sua verdadeira idade, ao mesmo tempo que, paradoxalmente se infantiliza⁹: *Seu rosto apequenara-se claro – toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da fronte.* O embranquecimento do cabelo, alienígena em uma jovem cabeleira, reflete a desestruturação de um universo individualizado, cuja integridade subjetiva fora violada pela presença do Outro masculino. Por outro ângulo, no entanto, os três companheiros de baile não saem incólumes da experiência de invasão de outrem: permanecem juntos o tempo todo, como se sua união desfizesse o desequilíbrio causado pela intrusão no recinto feminino.

Diametralmente oposta em termos de invasão é a iniciação do adolescente no universo masculino e patriarcal em “Começos de uma Fortuna”. Artur planeja afastar-se da dependência familiar por meio do investimento próprio em um negócio qualquer que lhe resulte em dinheiro e independência. A iniciação, neste caso, é marcada não pela intrusão de outro, mas pela consciência do próprio eu em desfazer-se dos laços familiares. O rito iniciativo se faz por meio do impulso aventureiro caracterizado pela disposição em contrair uma dívida na forma de promissórias. A exclusão da mãe, nesta conversa de homens e negócios, espelha o impulso masculino de projeção para fora do ambiente doméstico, assumindo Artur, o protagonista, um contorno que se adequa a uma moldura arquetípica do masculino no trânsito entre o público e o privado que caracteriza a atuação dos gêneros na esfera social. Enquanto as protagonistas anteriores buscam refúgio em seu ambiente familiar, o protagonista masculino se projeta em movimento inverso, lançando-se ao risco de afastar-se da proteção doméstica em busca do exercício de sua virilidade. No entanto, nem sempre o protagonista masculino se adequa a este papel pré-moldado

para a masculinidade, que exige a abolição de qualquer medo ou assunção de sentimentos dolorosos, o que inclui a dor de alguma perda.

O contraste entre o comportamento genérico exigido socialmente e as exigências da individualidade aparece em “O jantar” (*Laços de Família*), em que o narrador observa o ritual alimentar de uma figura tipicamente patriarcal: *Poderia ter uns sessenta anos, era alto, corpulento, de cabelos brancos, sobrelancelhas espessas e mãos potentes. Num dedo o anel de sua força. Sentou-se amplo e sólido* (LF, 97). A incomensurabilidade entre a refeição levada ao cabo não obstante o choro do homem faz com que o jovem narrador sinta ojeriza desse comportamento masculino que desumaniza:

*Mas eu sou um homem ainda.
Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi
embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava,
ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não
sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína.
Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue* (LF, 102)

O narrador, ao rejeitar a atitude do velho, rejeita um poder que ele ainda não alcançou – o do patriarca – e por isso mesmo pode recusar, uma vez testemunhada a violência que este requer. Peixoto (1994: 35), analisando este conto afirma que *the narrator understands without understanding, as he witnesses a ruthless male power on the brink of collapse, the dark side of traditional masculinity, which in turn threatens his own sense of himself* (o grifo é nosso). Este lado obscuro da masculinidade esconde o aniquilamento do eu frente as manifestações mais profundas da subjetividade; a “força” desta masculinidade repousa no mascaramento do eu, incapaz de se soltar das amarras de um modelo de masculinidade falicamente estruturado, cujo principal esteio é constituído pelo controle incondicional das emoções.

De *Felicidade Clandestina*, vários contos apresentam a

problemática do eu e do Outro. Entretanto, como já foi mencionado, centrar-se-á a análise naqueles que as estruturas da alteridade implicam em aspectos genéricos. “O Primeiro Beijo” e “A Mensagem” apresentam também um caráter de ritualização iniciática do masculino frente ao feminino. No primeiro, o adolescente, ao beber água de uma fonte que jorra da boca de uma estátua, experimenta toda a exaltação que provém deste contato inesperado, bem como experimenta a satisfação de ter saciado sua sede e, portanto, renovado seu corpo sedento: *Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida...*(FC, 174). A consciência de que é o sêmen masculino o responsável pela fertilização parece titubear no personagem, pois é a água, elemento feminino, que desencadeia o despertar de sua masculinidade no plano corpóreo-biológico. Eufemisticamente, o narrador dá notícia da primeira excitação sexual e da primeira emissão de esperma que se opera em seguida: *Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem*(FC, 175-176). Tornar-se homem, num sentido erótico-sexual, acontece em razão direta com a experiência de tocar o Outro, e esse outro possui forma de mulher. Numa inversão do mito de Pigmalião, é a estátua de mulher que dá vida ao homem, e não o princípio masculino – na forma de deus – que inocula a identidade humana a um ser inanimado. Com esta construção simbólica invertida tem-se um novo patamar nas relações genéricas, pois é atribuído ao feminino um papel ativo, contra a ancestral passividade que se votou ao princípio feminino.

Em contrapartida, “A Mensagem” apresenta a masculinidade descoberta às expensas da descoberta da inferioridade feminina. Os dois protagonistas, um rapaz e uma moça isolam-se do mundo “dos outros” ao reconhecerem a **angústia** mútua que rege suas existências. No entanto, a descoberta da angústia da moça, por ser registrada em um ser feminino, nunca preocupado com a transcendência, faz com que a moça se masculinize frente ao rapaz, portador primeiro da

angústia diferenciadora: *Naturalmente, o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada*(FC, 134). A androginia que surge na relação com o Outro é que sustenta a harmonia da confrontação genérica, pois o que há de falso em sua relação é camuflado pela negação da diferença sexual: *Como se fossem homossexuais de sexo oposto, e impossibilitados de se unir, em uma só, a desgraça de cada um* (FC, 136).

Portanto, o momento epifânico frente à casa velha apenas concatena um processo que já se iniciara: o da diferenciação genérica e estabelecimento da hierarquia entre ambos. Apesar da angústia, eles eram homem e mulher; ao reconhecê-la como mulher, o rapaz se reconhece como homem e assume então toda a superioridade, passando a duvidar que ela realmente soubesse o que era angústia e descobrindo que precisava mesmo era de um amigo-homem. A superioridade masculina, por sua vez, desencadeia a submissão feminina; ela então sai *costeando a parede como uma intrusa, já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo pressentindo a submissão, o corpo sagrado e impuro a carregar* (FC, 147). Ao vê-la afastar-se, fêmea, encolhida e ferida pelo vento, ele perscruta seu corpo “com olhos pornográficos” que no conjunto da cena contribuem para naturalizar a presença feminina, e cerceá-la nos limites biológicos da sexualidade. Excluída do mundo masculino da angústia existencial, resta à moça a submissão à espécie.

No entanto, a negação da racionalidade da moça, em benefício de seu caráter erótico, desperta no rapaz um sentimento ambíguo de necessidade desse mesmo ser desprezível, que ele compara ao “zero”. Ele precisava dela (ou de outra) para conseguir divisar o contorno de sua condição de homem. Impressão que se intensifica ao solicitar o refúgio materno, quando pronuncia a palavra “mamãe”. Como se a periculosidade da descoberta da importância do outro feminino fosse por demais assustadora, o homem recém-nascido busca apoio em um feminino sacralizado: a mãe. A construção paradoxal da masculinidade neste conto revela uma das facetas mais sórdidas das relações

genéricas: o ancoramento do masculino no feminino, cuja inferioridade ancestral torna-se imprescindível para a auto-afirmação do masculino. Uma identidade conseguida ao preço da marginalização alheia seria uma identidade-em-si? Como a masculinidade se resolveria sem escorar-se na feminilidade, ou na sua miso-representação? Com este questionamento implícito, a narrativa de Clarice Lispector se constrói como um escrutínio profundo das relações genéricas, mesmo que seja para revelá-las cruamente, como se um verdadeiro encontro fosse realmente impossível.

Outros quatro contos – três de *A Via Crucis do Corpo* e um de *A Legião Estrangeira* – revelam medidas extremas de manutenção dos contornos do eu a partir do contraponto com o Outro: “Praça Mauá”, “Ele me bebeu” e “O Corpo” aparecem em *A Via Crucis do Corpo*; “A Solução” aparece em *A Legião Estrangeira*. Os três primeiros apresentam triângulos amorosos que envolvem relações homoeróticas implícita ou explicitamente tratadas. “Praça Mauá” apresenta Luísa (cognome Carla, enquanto trabalhava no cabaré Erótica como dançarina) que usufrui de sua feminilidade para ganhar dinheiro dançando (e dormindo esporadicamente com fregueses). Seu amigo e confidente é Celsinho, um travesti de sucesso (cognome Moleirão) que se esforça para parecer uma mulher, tanto fisicamente pois tomara hormônios e adquirira quadris largos e um *fac-símile* de seios, quanto na encarnação de um papel materno, pois adotara uma menina, Claretinha, de quem cuidava como uma verdadeira mãe. Por cobiçarem o mesmo homem, Moleirão e Carla se desentendem e este, para feri-la, acusa-a de não ser mulher de verdade: *Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!* (VCC, 73). A esta acusação de Celsinho, Luísa não pode refutar, pois realmente não sabe. Portanto, o travesti utiliza de um argumento haurido nos papéis genéricos que cada sexo deve assumir para afirmar-se como tal. Ao negar sua atuação doméstica, Luísa estaria negando sua própria feminilidade: a violência da acusação de Celsinho revela o grau de incorporação destes valores cujo questionamento

nem sempre pode ser conseguido, e definição da feminilidade através de parâmetros convencionais adotados para ambos os sexos.

“Ele me bebeu” se liga a “Praça Mauá” pela despersonalização feminina que aparece na relação entre Aurélia e o maquiador Serjoca. Homossexual, Serjoca sempre maquia Aurélia para que esta se apresente “linda” aos eventos sociais que frequenta. Ao ganharem carona de Afonso, um industrial, estabelece-se um jogo de sedução entre os três, sendo que o industrial acaba atraído por Serjoca e não por Aurélia. O título se justifica pela impressão que a protagonista tem de que seu rosto está sendo apagado: *Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena* (VCC, 50). Serjoca, ao maquiá-la, dava-lhe um rosto que não era seu. A maquiagem representa uma máscara social que se deve assumir para esconder a própria individualidade. Ao limpar o rosto e esbofetear-lo várias vezes, Aurélia recupera sua própria expressão: *No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to* (VCC, 51). Ao se libertar da máscara, Aurélia se liberta do simulacro de mulher que sempre fora, dependente de uma *persona* a quem representava, como se fosse um papel (in) devidamente composto para ela.

Farid Chenoune (cf. Vitória: 1998), numa abordagem psicanalítica do vestuário e do culto à roupa na sociedade, ressalta que a moda feminina, em sua diversidade e multifacetismo, espelha uma busca sem fim da feminilidade: *Vestida, a mulher pergunta ao espelho: continuo sendo feminina? É uma eterna reafirmação*. Por outro lado, a constância que marca o traje-símbolo da masculinidade – o terno – revela uma obsessão do homem em manter a imagem ancestral do patriarca. Em Aurélia, a maquiagem é um correlato da roupa (lembre-se também que Luísa, de “Praça Mauá”, gastava seu dinheiro em roupas e bijouterias), ou seja, é um modo de buscar a feminilidade. Entretanto, o paradoxo da busca é seu efeito inverso, pois, ao procurar uma pseudo-feminilidade, Aurélia anula o

que tem de mais individual: ela mesma. A maquiagem recobre o vazio de um rosto que precisa terminantemente cobrir-se para mostrar-se feminino. Ao retirar o risco da moldura, a protagonista nada vê ao espelho: apenas ao nascer de novo por meio da violência contra o rosto nu é que a verdadeira identidade feminina emerge por meio da nova face que especularmente se desdobra.

Em “O Corpo”, a relação entre Xavier, Beatriz e Carmen caracteriza-se pela bigamia (na verdade trigamia) de Xavier e pela servidão sexual das duas mulheres à compulsividade do homem. O título do conto apresenta carga semântica ambígua, podendo significar tanto o corpo, enquanto objeto do desejo erótico, quanto o corpo quando sem vida, isto é, um cadáver, posto que Beatriz e Carmem assassinam Xavier quando descobrem sua infidelidade. Depois de assassiná-lo com facões, ambas o enterram no jardim, para evitar suspeitas. O conto apresenta uma relação intrínseca entre dieta alimentar e economia libidinal pois as referências aos atos sexuais estão sempre acompanhadas de referência a refeições, *a priori* ou *a posteriori*. Ademais, quando as mulheres decidem decretar greve a Xavier, fazem-no de maneira eufemística, dizendo que não cozinhariam mais para ele. Beatriz, a gorda, é quem cozinha e preenche a função de fêmea nutriz, uma vez que sua gordura remete diretamente aos cultos esteatopígeos, de fecundidade e nutrição. A relação entre culinária e sexualidade aparece em diversas culturas sendo que até mesmo os códigos lingüísticos podem apresentar a similitude entre “alimentar-se” e “copular”, com o emprego do verbo **comer** com o duplo sentido contextual (inclusive em língua portuguesa e dialetos indígenas do sul do Brasil (Levi-Strauss, 257)). Quando o narrador afirma que *Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas* (VCC, 24) refere-se tanto ao aspecto econômico como à manutenção do vigor físico e sexual. A sexualidade exacerbada dos três faz com que Beatriz e Carmem terminem se relacionando eroticamente, fazendo “amor triste”; sem, no entanto, serem lésbicas, matam Xavier, continuam juntas, e juntas fogem para Montevidéu após serem descobertas pela polícia que paradoxalmente se mostra

conivente com a fuga e mesmo recomenda-a para evitar muito papel escrito, muita complicação. O sentido do lesbianismo, neste caso, relaciona-se à recusa ao masculino como usurpador do prazer feminino. No nível heterossexual, a ênfase falocêntrica dissolve a satisfação feminina, daí o refúgio homoerótico. As mulheres matam Xavier porque se sentem apenas objeto de seu desejo, e não expressam o seu próprio – esta é a grande questão que surge desta relação a três, em níveis de alteridade. Ser a expressão do desejo de outrem inclui anular seu próprio desejo, seu próprio eu.

A violência e o perigo das identificações aparece em “A Solução”. Este conto breve apresenta a pseudo-amizade entre Almira e Alice; Almira, dedicando uma amizade exagerada a Alice, que pouco demonstrava corresponder, acaba por tentar invadir a individualidade da amiga que explode a contida repulsa: *Você é uma chata e uma intrometida, rebentou de novo Alice. Quer saber o que houve, não é? Pois vou lhe contar, sua chata: é que Zequinha foi embora para Porto Alegre e não vai mais voltar! agora está contente, sua gorda?* (LE, 57). A este ataque, Almira reage com uma garfada no pescoço da amiga, que no entanto se salva. Almira, presa em flagrante, torna-se encarregada da roupa suja e convive pacificamente com suas companheiras de carceragem. A relação de espelhamento e projeção estabelecida entre as duas amigas por parte de Almira confere à construção da alteridade um caráter de submissão ao outro: para Almira, Alice é uma espécie de ideal feminino e sua amizade beira o homoerotismo. A repulsa de Alice por seu corpo gordo – enfatizado no ataque – desperta Almira para esta submissão que então é revertida em um impulso de destruição do outro que aniquilará o eu, e o subjugará em uma posição de inferioridade.

A relação assimétrica que, não raras vezes, se estabelece entre o eu e Outro, seja este masculino ou feminino é dada por uma questão de excesso. Conforme Mason (1990: 181) afirma:

The crucial point is that self and other are relative terms that are themselves produced within the structures of

alterity: in that other is always in excess of self, always contains a surplus with respect to self, always imposes the need to redraw the contours of self, the terms are permanently involved in a process of definition and redefinition.

este *surplus* é que dificulta a harmonização entre os termos e, nas narrativas, as contrapartes apresentam-se sempre conflitantes. Palmilhando o universo narrativo das relações de alteridade, o que se percebe é que a definição do eu sempre esbarra nos limites do Outro. No entanto, a alta reversibilidade que o discurso clariceano admite para estes termos, ora colocando o eu como feminino, ora como masculino – dada a existência de protagonistas de ambos os sexos – inclui uma rotatividade que desloca o feminino da condição de Outro total, que se estabelecera a partir do discurso pautado em uma perspectiva masculinista. Se determinados aspectos de uma *cultura de expectativas genéricas* (Shapiro, 1981) permanecem no discurso, a periclitação deste mesmo discurso supõe sua ruína iminente, dada a possibilidade oximorônica destas exigências da Tradição se esfacelarem repetidamente, através das fissuras que a abordagem clariceana aponta no edifício das relações convencionais.

Notas

¹ Ferreira – Pinto (1997) faz esta afirmação a respeito dos romances de Lygia Fagundes Telles, mas de certo modo as heroínas de Clarice Lispector apresentam esta mesma característica que, segundo Ferreira-Pinto “reflete corretamente o estágio atual de conscientização de um grande número de mulheres brasileiras das classes média e alta” (idem, 74). No entanto, analisando o texto de Ercília Nogueira Cobra (1996) *A Virgindade Inútil – Novela de uma revoltada*, percebe-se um forte engajamento feminista e a necessidade de expor claramente o posicionamento libertário da autora, o qual revela uma profunda revolta contra os valores machistas da sociedade brasileira à época em que foi escrito (1927) e raízes do preconceito contra a mulher que a colocava diante de possibilidades restritas: ou seria uma esposa, ou solteirona, ou prostituta.

² Segundo Brandão (1993: 54), “a idealização da mulher se faz de tal forma

que é como se ela 'naturalmente' coincidissem com o objeto de desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí inscrevendo-a como se fosse sua própria enunciação". Aliás, um dos mecanismos recorrentes na construção de estruturas mentais misóginas é a consideração de que aspectos culturais – construídos historicamente – são naturais, ou seja, próprios da natureza feminina.

³ Segundo Showalter (1986: 128), o termo *ginocrítica* (do fr. *la gynocritique*) refere-se a uma vertente da crítica que se preocupa com a mulher como escritora incluindo "the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works".

⁴ Norma Telles (1997: 403) discorrendo sobre a tradição masculina na escrita literária [e que poderia se estender a todas as escritas] afirma: "Tal qual Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora." A literatura feminina opera a descentralização da figura feminina como objeto, para centrá-la como produtora de textos, ou seja, produtora de significados textuais também passíveis de historicidade e permanência cultural.

⁵ Como exemplo de textos que operam esta diferenciação ressaltam-se os contos "Uma Amizade Sincera", "A Legião Estrangeira", "A Repartição dos Pães", "Tentação", todos incluídos no volume *Felicidade Clandestina*, em que a construção das relações do eu com o outro não envolve aspectos genéricos em um primeiro plano.

⁶ Registra-se neste ponto a observação pertinente de Nunes (1989: 78) a respeito da conversação em *A Maçã no Escuro* como "monólogos intercruzados": "conversação distorcida e fugidia, a dialogação padece da incomunicabilidade monádica que fecha a consciência dos interlocutores. Em vez de aproximá-los, acentua o estado de antagonismo entre eles – antagonismo insuperável que faz do diálogo um monólogo a dois e do monólogo, o diálogo da consciência consigo mesma."

⁷ Todorov (1991) estabelece uma tipologia das relações de alteridade que compreende três planos: um *axiológico*, que abrange os juízos de valor; um *praxiológico* que compreende as ações de aproximação ou distanciamento em relação ao outro (submissão do outro ou ao outro, neutralidade) e um terceiro *epistêmico* (epistemológico) abrangendo o grau de cognoscibilidade do outro.

⁸ O medo ancestral da castração do feminino pelo masculino é dado também

pela recorrência do *topos* da *vagina dentata*, figuralização mítica de uma vagina denteada que emascularia o homem, durante a cópula. Parte de um *corpus* simbólico que permeia a virgindade feminina, esse *topos* aparece em várias narrativas de povos primitivos e antigos, fato que justifica o procedimento ritualístico (parte dos ritos matrimoniais) de “abertura das virgens” realizado de diversas maneiras, por diversas civilizações. Algumas admitem a existência até mesmo de “perfuradores” especializados, devidamente remunerados para executar tarefa de tamanha periculosidade (cf. Rocha, 1972).

⁹ A infantilização é um mecanismo recorrente nos processos de reconhecimento genérico do feminino. A colocação da mulher no mesmo grau de desenvolvimento intelectual e amadurecimento moral das crianças acontece pela necessidade de mantê-la em um estágio primitivo de racionalidade. Segundo Beauvoir (1980: 27), a precocidade de algumas meninas se justifica porque “se [a menina] se acha mais próxima da fase adulta é porque esta fase permanece mais infantil na maioria das mulheres.” Nos sistemas de organização patriarcal, mulheres e crianças permanecem num mesmo patamar de subordinação hierárquica ao homem. Esta equalização pode ser verificada em várias sociedades como, por exemplo, no Japão antigo, onde, quando um marido desejava divorciar-se, poderia manifestar sua bondade adotando a ex-esposa como **filha**, não importando a idade cronológica da mulher (cf. Rocha, 1972).

Referências Bibliográficas

A. Ficção (pela ordem cronológica de publicação)

- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. (1944) (PCS). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *A Cidade Sitiada*. (1949)(CS). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *Laços de Família* (1960) (LF). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *A Maçã no Escuro* (1961) (ME). São Paulo: Ed. Círculo do Livro, s.d.
- _____. *A Paixão Segundo G.H.* (1964-b) (PSGH). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *Felicidade Clandestina*. (1971) (FC). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996

- _____. *Água Viva*. (1973)(AV). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A Via Crucis do Corpo*. (1974-a)(VCC). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Onde Estiveste de Noite*. (1974-b)(OEN). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Um Sopro de Vida. (Pulsações)*. (1978) (SV). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Para Não Esquecer*. (1964)(PNE). São Paulo: Ática, 1984.

B. Referencial Teórico

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *S / Z – Uma Análise da Novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.1 e v. 2.
- BRANDÃO, Ruth S. *Mulher ao Pé da Letra*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993.
- CAMPEDELLI, Samira Y. & ABDALA Jr., Benjamin. *Clarice Lispector*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio. "No Raiar de Clarice Lispector". In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.
- COBRA, Ercília Nogueira. "A Virgindade Inútil". In: *Visões do Passado, Previsões do Futuro*. Introdução e Notas de Peggy Sharpe e Susan C. Quinlan. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Ed. da UFG, 1996.
- COLASANTI, Marina. "Porque nos Perguntam se Existimos." In: SHARPE, Peggy. (org.) *Entr Resistir e Identificar-se*.

- Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- FARINA, Soledad. "En Busca de la Palabra. Reflexiones en torno a la emergencia de una escritura femenina." In: HOLLANDA, Heloisa B. de. (org.). *¿Y Nosotras Latinoamericanas? – Estudos sobre Gênero de Raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. "Consciência Feminista / Identidade Feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles." In: SHARPE, Peggy. *Entre Resistir e Identificar-se*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- KRISTEVA, Julia. "A Palavra, o Diálogo e o Romance." In: *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "A Astronomia Bem Temperada". In: *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MASON, Peter. "The Elementary Structures of Alterity." In: *Deconstructing America – Representations of the Other*. London and New York: Routledge, 1990.
- MONIZ, Naomi H. "Nélida Pinõn: A Questão da História em Sua Obra" In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre Resistir e Identificar-se*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Republicação de *Reitura de Clarice Lispector*, 1973, acrescida de mais dois ensaios).
- PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- ROCHA, José M. da. *Virgindade, Sexo, Família*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1972.
- ROUSSELE, Aline. *Pornéia: Sexualidade e Amor no Mundo Antigo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RUTHVEN, K.K. "Gynocritcs." In: *Feminist Literary Studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- SHAPIRO, Judith. "Anthropology and the Study of Gender." In: *A*

- Feminist Perspective in the Academy: the difference it makes.*
Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- SHOWALTER, Elaine. "A Crítica Feminista no Território Selvagem."
In: HOLLANDA, H. Buarque (org.). Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. "Towards a Feminist Poetics". *In: SHOWALTER, Elaine (org.). Feminist Criticism: essays on women, literatura and theory.* London: Virago, 1986.
- STO. ISIDORO de Sevilla. *Etimologías.* (Ed. Bilingüe de J. Oroz y M.A. Marcos). Madrid BAC., 1982-1983.
- TELLES, Norma. "Escritoras, escritas, escrituras." *In: PRIORE, Mary Del. (org.). História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. "Tipologia das Relações com Outrem." *In: A Conquista da América – A Questão do Outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VITÓRIA, Gisele. *Neuróticos da Roupas.* Revista Isto É, n.º 1522. São Paulo: Editora Três, 02.12.1998.