



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAYSSA KELLY SANTOS DE OLIVEIRA

**AS INTERMITÊNCIAS DO CORAÇÃO SELVAGEM: (sub)versões do feminino na
prosa Clariciana**

JOÃO PESSOA – PB

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAYSSA KELLY SANTOS DE OLIVEIRA

**AS INTERMITÊNCIAS DO CORAÇÃO SELVAGEM: (sub)versões do feminino na
prosa Clariciana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGL), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero

Orientadora: Prof. Dr.^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

JOÃO PESSOA – PB

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48i Oliveira, Rayssa Kelly Santos de.
AS INTERMITÊNCIAS DO CORAÇÃO SELVAGEM: (sub)versões do
feminino na prosa Clariciana / Rayssa Kelly Santos de
Oliveira. - João Pessoa, 2020.
137 f.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Clarice Lispector. Literatura. Crítica Feminista. I.
Deplagne, Luciana Eleonora de Freitas Calado. II.
Título.

UFPB/CCHLA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
RAYSSA KELLY SANTOS DE OLIVEIRA

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às nove horas e trinta minutos, realizou-se, na Sala de 504 do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "**As intermitências do Coração Selvagem: (sub)versões do feminino na prosa Clariciana**", apresentada pelo(a) aluno(a) RAYSSA KELLY SANTOS DE OLIVEIRA, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Luiz Antonio Mousinho Magalhaes (UFPB) e Maria do Rosario Silva Leite (UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovada. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 28 de fevereiro de 2020.

Parecer:

A banca considera o trabalho de excelência e espera que venha a ser publicado pelo que ele representa para os estudos literários.

Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas
Calado Deplagne
(Presidente da Banca)

Prof.(a) Dr.(a) Luiz Antonio Mousinho
Magalhaes
(Examinador)

Prof.(a) Dr.(a) Maria do Rosario Silva Leite
(Examinadora)

Rayssa Kelly Santos de Oliveira
(Mestranda)

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois sem Ele, seguramente, não teria galgado e alcançado todas as metas que me foram estipuladas bem como, por mim estabelecidas. Ele foi a estrutura que me sustentou durante o diagnóstico, o processo e a conclusão.

Aos meus pais, Magna e Erson, por me apoiarem incondicionalmente e estarem sempre preparados a me amparar independentemente de qualquer circunstância. São eles que formaram a minha base e me impulsionaram a seguir adiante. É para e por causa deles que me encontro na posição que estou e sei que consigo ultrapassar, ascender e percorrer constantemente novos mares.

Aos meus irmãos, Renata e Raylsson, por serem minha maior torcida e nunca desistirem de acreditar em meu sucesso. A presença, os olhares e as palavras de incentivo fazem a plena diferença, tanto no nascimento das construções como na implicação do resultado final. Vocês são os meus melhores espelhos.

À minha família, tias, tios, primos, primas, avôs e avós. Sei que torcem e acreditam em mim.

À minha orientadora, Luciana Eleonora de Freitas Deplagne, por todo o apoio durante o processo de estruturação e escrita do trabalho, pelos sábios conselhos e, principalmente, pelo carinho e apreço pela minha pesquisa. Agradeço, imensamente, por todo o tempo dedicado e a minúncia em se debruçar e acolher as ideias, propostas e, não menos, as subjetividades que superam o acadêmico. Suas reflexões foram primordiais para o meu crescimento e indispensáveis ao resultado final.

Aos professores Maria do Rosário Silva Leite e Luiz Antonio Mousinho Magalhães, por terem um olhar cuidadoso e atento ao meu trabalho, contribuindo de forma significativa para o meu desenvolvimento não só enquanto acadêmica, mas como propriamente escritora sem pausas e fronteiras. São perspectivas que levarei para além da academia.

Ao meu irmão por predileção, Lucas, por todo o apoio, aliança, comprometimento e resiliência. Você foi fundamental e essencial para que eu chegasse a esse resultado. A dedicação de sua amizade foi além da mais excepcional expectativa. Foi afeto, transparência, fidelidade e genuidade. Sempre haverá partes suas nas memórias dessa dissertação, tanto materiais como nas internamente não ditas.

À irmã de alma, Caroline, que embora distante esteve presente nos momentos mais difíceis, mas também nas alegrias desse processo. Sem você eu jamais conseguiria o êxito e a

autoconfiança que adquiri ao longo desse tempo. Um companheirismo singular para a construção vitoriosa dessa trajetória e das travessias da vida. É composição ímpar no alicerce da minha vida.

Aos demais amigos que tive a oportunidade de conhecer e conviver durante minhas atividades na Universidade, assim como exterior a ela, entre risos, conselhos e aprendizados. Vocês também contribuíram para a formulação deste trabalho.

À Clarice Lispector pela (in)existência das vidas e das almas que se entrelaçam entre o criador, a criatura e a imprevisível criatividade.

Ao feminino e ao feminismo pelas lutas, conquistas e contínua perseverança. É também por essa força e coragem que (re)unimos esses escritos.

Ao CNPQ por conceder a bolsa e tornar possível essa jornada acadêmica.

A todos, o meu amor, carinho e eterna gratidão. Vocês fazem parte de um importante ciclo de minha história.

Resumo

Desde os primórdios da civilização, a questão dos papéis sociais é teorizada de maneira complexa e diversificada, sobre a qual recaem discursos, por vezes, inconformes, originários de distintos setores da sociedade, que se aplicam as igrejas, universidades, escolas, entre outros. No tocante à mulher, esses dispositivos de poder engendram, amiúde, estigmas que se inscrevem na utopia da fragilidade, covardia e vulnerabilidade. O desempenho em esfacelar e aniquilar esse feminino edificou diálogos que, *perversamente*, autorizam o masculino a fragmentar a existência daquele enquanto sujeito autônomo, sinalizando um arquétipo de inferioridade. Essa *deturpação* estende-se, pois, aos tempos vigentes e, não menos, às artes. Com o ensejo desse panorama social é que a literatura de autoria feminina brasileira insurge como resistência aos desígnios patriarcais e perpetua um modelo de denúncia, no qual explora protagonismos antes usurpados. É nessa seara que nos deparamos com a escritura de Clarice Lispector. O universo feminino da autora perpassa a profundidade dos sentimentos e assola a imposição do silenciamento, vozeando a anunciação desde o íntimo das almas ao externo da convivência, reativando a multiplicidade do (não) pertencer. Em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1943), essas nuances surgem moldando a subjetividade de Joana. A obra aborda as fases da vida da protagonista sob o prisma da descoberta e da liberdade, cujos contornos ainda são demarcados pela instituição familiar patriarcal, e, por consequência, por valores que priorizam o contexto religioso que, por sua vez, imputam a mulher a se (re)conhecer na condição da “boa e dedicada esposa”, enclausurando seus desejos e anseios. A narrativa rompe com esses preceitos utilizando-se da heroína como representante de uma trajetória transgressora. A travessia entre o ser e o tornar-se revela um feminino que desafia a *disciplina* e dissipa a norma em razão do direito autoral de seu próprio instinto, transformando a estabilidade da impossibilidade em percursos plurais e factíveis. A fim de corroborar com nossa análise, utilizaremos o arcabouço teórico de Zolin (2009), Lins (2012), Beauvoir (1949/2009), Telles (2004), Louro (1997), Gotlib (2013), Funck (2017), dentre outros para tratar da subversão feminina. Dessa forma, buscaremos, dentro do romance Clariciano, as faces desse feminino em ebulição, que subverte e se (des)constrói a todo instante.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Feminino. Literatura. Crítica Feminista.

Abstract

Since the dawn of civilization, the question of social roles has been theorized in a complex and diversified way, in which falls upon discourses, sometimes nonconforming, origins from different sectors of society, which apply as institutions, universities, schools, among others. In regard to women, these devices generate, repeatedly, stigmas that are part of the utopia of fragility, cowardice and vulnerability. The performance in shattering and overturning this feminine built the dialogues that, *perversely*, authorized the masculine to fragment these subjects in their autonomy, signaling an inferior archetype. This *distortion* extends, therefore, to current times and, no less, to the arts. As this social panorama is literature written by Brazilian women that arises as a resistance to patriarchal designs and perpetuates a model of denunciation, which explores protagonisms that were once usurped. It is in this area that we deal with a writing by Clarice Lispector. The author's female universe permeates the depth of feelings and befalls the imposition of silencing, the voice is announced from the depths of souls to the outside of coexistence, reactivating a (non) belonging multiplicity. In her first novel, *Near to the Wild Heart* (1943), these nuances emerge shaping Joana's subjectivity. The novel deals with phases of the protagonist's life from the perspective of discovery and freedom, whose contours are still demarcated by the patriarchal family institution, and, consequently, by values that prioritize the religious context that, in turn, imputes to a woman to (re) know herself as a "good and dedicated wife", including her wishes and interests. A narrative breaks with these precepts using the heroine as a representative of a transgressive trajectory. A crossing between being and becoming reveals a female to that challenges a *discipline* and dissipates a norm due to the copyright of its own instinct, transforming stability from impossibility into plural and feasible paths. To confirm with our analysis, we use the theoretical framework of Zolin (2009), Lins (2012), Beauvoir (1949/2009), Telles (2004), Louro (1997), Gotlib (2013) and Funck (2017), among others female to discuss the female subversion. In this way, we seek, within the Clarician novel, the faces of this on its edge, which subverts and (de)constructs a whole instant.

Keywords: Clarice Lispector. Feminine. Literature. Feminist Critic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I. QUE MISTÉRIOS TEM CLARICE?.....	15
1.1 Do refúgio ucraniano às ruas do Rio de Janeiro: (des)locamentos de Clarice.....	16
1.1.2 Laços de amor e admiração: o que dizem os escritores brasileiros?.....	21
1.1.3 Dos translados entre países às livrarias no exterior: Uma Legião Estrangeira	26
1.2 A ESCRITA DESCRITA: do selvagem coração às veias da palavra	32
1.3 Entre colunas, contos, crônicas e romances: o feminino Clariciano.....	41
CAPÍTULO II. UMA HISTÓRIA QUE SE CONTA: AS FACES DO FEMININO FRENTE AO OUTRO	52
2.1 A <i>invenção</i> do patriarcado e a origem do <i>mal</i>	53
2.2 Relações familiares: maternidade e paternidade	64
2.3 Novas configurações matrimoniais	70
2.4 Desconstruindo a norma: a autoria feminina no Brasil	76
CAPÍTULO III. RUPTURAS DA TRADIÇÃO: METAMORFOSES DE JOANA	87
3.1 Entre o diabólico e o divino: a virtude da <i>maldade</i>	88
3.2 A falência do casamento	99
3.3 Dissonâncias das feminilidades: Joana e Lídia	111
3.4 Travessia sem fim: os selvagens deslocamentos e as viagens de Joana.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

Estar em contato com a literatura sempre me proporcionou aprendizados, tanto como argumento para questões internas, como nas formas práticas das adversidades do cotidiano. Fantasiar a realidade e realizar a fantasia no íntimo do texto literário é o relacionamento mais essencial que eu, como também leitora, posso usufruir. Desde muito criança, tive contato com livros infanto-juvenis que traziam as *famosas* histórias de contos de fadas e a curiosidade em adentrar àquele *mundo* de imaginação foi aguçando-se com o passar dos anos. Já na fase adolescente, as leituras foram modificando-se e os autores, evidentemente, crescendo no repertório pessoal, já que naturalmente nos aproximamos de temáticas, ideais e estilos que mais nos complementam ou, ainda, inquietam.

Nesse ínterim, deparei-me com as escrituras de Clarice Lispector. Antes de ingressar à Universidade, o interesse surgiu, inicialmente, nos livros infanto-juvenis da autora, a escrita leve e atrativa, juntamente com o apego a personagens lúdicos, levaram-me, para além do contato já passado, a ter interesse em navegar em outros gêneros desta. A primeira influência em romances deu-se, justamente, com *Perto do Coração Selvagem*, livro o qual me deixou bastante inquieta e em busca de mais informações sobre aquela forma de escrita. Além disso, sentia que precisava amadurecer para entendê-lo um pouco mais, embora soubesse que a cada fase a compreensão estaria em constante evolução, principalmente no que se tratava em torno das questões sociais e existenciais da protagonista Joana. Outros livros, claramente, foram-me apresentados e com certeza contribuíram para a minha formação enquanto leitora, até então, futura acadêmica e ser social, pois a visão que a literatura me expôs e ainda expõe da sociedade é uma das maiores conquistas adquiridas, dado que permite com que prossiga questionando e investigando sobre as diversas vertentes que englobam não só o mundo literário, mas a realidade vigente. Diante dessas circunstâncias a afeição, entusiasmo e fascínio pelo gênero literário e não menos, pela obra Lispectoriana despertou em mim a vontade de ingressar em um curso que me dispusesse de mais percepção, alicerce e certa consciência dessa área tão ampla e perspicaz que se configura a literatura. Dessa forma, acredito que meu trabalho contribuirá não só para a área em questão, mas também em relação ao grande estudo que abarca o feminino e suas pluralidades, especialmente, no que concerne a desconstrução de padrões inferidos socialmente por uma sociedade dita patriarcal. Assim, trazer Clarice Lispector como influência desses rompimentos sustenta e corrobora com os estudos que se acentuam ao longo dos anos frente à resistência e às tenacidades de mulheres no que concerne à produção literária e a atividade da criatividade. Sendo assim, é necessário debruçarmo-nos em torno das arestas e indagações que circundam essas proposições.

O que remonta o mito sagrado é que Lilith, o anjo das trevas, foi a primeira mulher a desafiar as ordens divinas, sendo a idealizadora da *desobediência* e da violação da autoridade masculina. Subsequentemente, a narrativa bíblica assevera que é ao comer o fruto do conhecimento que Eva é expulsa do paraíso, assim como Adão. Todavia, as punições dadas à mulher, das dores do parto, não marcam tanto quanto ao castigo do homem, o trabalho. Carregando a marca dessa transgressão primeva, às mulheres que subvertem e buscam além do que lhes é imposto são exprobadas socialmente. Chamadas de loucas, histéricas, bruxas e etc, são, na verdade, subversivas e autoras da própria história. No entanto, o empenho das instituições de poder em esfacelá-las e aniquilar sua autoridade enquanto sujeito emancipado persiste em se perpetuar, reproduzindo discursos outros que insistem na hierarquia dos sexos.

Motivadas por esses meandros, é possível identificar, desde os primórdios utópicos da supremacia patriarcal, a luta das mulheres em busca de respeito, direito, cidadania e o reconhecimento enquanto sujeito alheio ao concreto que cerca o privado. Como nos informa Celi Regina Pinto (2003), desde a segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX que as lutas e manifestações esparsas foram delineadas por campanhas mais intensas em busca dos direitos públicos. “O movimento sufragista se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos, construindo a primeira vaga de feminismo organizado no mundo”. (p. 13)

No Brasil, a resistência e o empenho em torno desses direitos não se fizeram de maneira distinta. Em 1920 Bertha Lutz, ativista feminina brasileira, assumiu a liderança em favor das causas femininas e seus desígnios influenciaram as práticas de décadas posteriores no que concerne a manifestações organizadas em detrimento da defesa do direito das mulheres. Os anos que se seguiram foram amparados pelos enfrentamentos de acareação a respeito da *Libertação das Mulheres*, composição vastamente discutida e prescrita como maneira de retirar o estigma da limitação que as descreviam *apenas* como *do lar*, estereótipo que mediava hábitos patriarcais. Posteriormente, dispuseram-se de argumentos e iniciativas que vislumbravam desafiar e modificar termos e aplicabilidades que sustentava a primazia da essência de existência do *ser feminino*.

Por conseguinte, as feministas desse período salientaram um apartamento das estruturas vulgarizadas do *padrão*, as quais se estabeleciam baseadas em gêneros, pois o *definir* mulheres partia de um desenho linguístico e midiático socialmente dominante. No entanto, tais argumentos sustentaram o posicionamento destas contra os tirânicos ideais, as conduzindo a praticidade das discussões identitárias em que contemplavam a contínua desconstrução das regras patriarcais.

Embora haja uma dada linearidade quanto a inserção do feminismo enquanto movimento, é possível singularizar os pressupostos que antecederam o século XIX, pois a *história* desfruta de registros que realçam um modelo de autoria feminina, sobretudo, no que concerne à problematização dos sexos enquanto aporte histórico. A ausência de uma terminologia, sistema organizacional ou ainda, demarcação teórica não impossibilita a magnitude que esses escritos deixaram para a geração seguinte, principalmente, no que viria a referenciar a autenticidade e a formação do movimento feminista.

Tais manifestações transcorreram de forma a forcejar e abranger os meios dos quais constituem o acervo coletivo, em um esforço em incluir, nestes, a *presença* feminina, estendendo-se, não menos, ao âmbito literário. Sabe-se que a literatura expressa, em seus territórios, fatos que se assemelham à realidade e ao espaço social e que é capaz de explorar o imaginário e o racional, incentivando o leitor a exprimir-se e colocar-se frente ao *outro*. Sendo, assim, um meio do qual a fantasia e a veracidade estão interligadas e que se quebram e constroem paradigmas.

Ao versarmos a respeito da sociedade e desse *outro* o qual a literatura abarca, atentamo-nos, similarmente, a autoria feminina e suas representações que correspondem a mencionada esfera. A trajetória das escritoras suportou intensas sanções, objeções e impedimentos, como bem afirma Woolf (1985), ao relatar que enveredar por uma vida autônoma no século XVI, por exemplo, resultaria, para uma mulher dramaturga e poetisa, em um colapso nervoso, bem como acarretaria intensos dilemas que poderiam matá-la. “Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida” (p. 63). Assim, como discutiremos ao longo do nosso estudo, a escrita se perpetuou, ordinariamente, árdua e arriscada ao alcance das mulheres, logo, a tarefa de expor textos autorais integralmente femininos, habitualmente, revogava-se uma *soberania outra*. Desde o incomum da representação pública ao privado absolutamente romântico, descrito por homens, as autoras auferiram um espaço em territórios *selvagens* e foi “através do romance que as mulheres ingressam na literatura”. (PERROT, 2015, p. 97 apud PLANTÉ, 1989), provocando fragmentos e possibilitando legados. Portanto, o percurso da autoria feminina fez-se de maneira obstinada e valorosa, dado que utilizaram da própria condição para escrever suas verdades, inventividades e expor de modo irrepreensível a criação que, dolorosamente, diretrizes outras ousaram renegar.

Muito embora esse modelo de criticidade feminina tenha tomado forma, inicialmente, em localidades como França e Estados Unidos, outros países também se difundiram a partir

das ideias transcorridas, a exemplo do Brasil que entre os séculos XIX e XX caminhava, junto à mídia impressa em livros e jornais, influenciando mulheres sob múltiplas lentes.

Nessa perspectiva, elas usufruíram da capacidade de retratar a história, em sua mais vasta ordem, e ampliaram temas que vão desde os considerados costumes, perpassam as normas, submissões e opressões; e adentram ao espaço cultural/social, fazendo com que seus leitores – e também outros escritores – atentem-se à consciência acerca dos sujeitos que estão à margem da sociedade, os ditos ilegítimos e desiguais, os *esquecidos e silenciados*, os representando incorporados na obra, desenvolvendo, portanto, a uma linguagem envolta aos padrões sociais.

Diante disso, compreende-se que, assim como a prática da existência não é formada por uma única unidade, a literatura também não possui um único sentido interpretativo. O texto literário é fortuito, singular e as palavras que se desenham neste não são passíveis de um discurso arbitrário, contrariamente, são representativas e permeiam um profundo conhecimento de mundo.

Sob esses parâmetros, deparamo-nos, pois, com a escritura de Clarice Lispector. Escritora e jornalista a caracterizada brasileira difundiu-se entre os mais distintos gêneros, passeando por romances, contos, crônicas, traduções, e, até mesmo, o universo que compreende a literatura infanto-juvenil. Suas obras são repletas de impulsivos cenários ordinários, todavia, as personagens possuem características marcantes em que são tomadas por um âmbito questionador, trazendo a quebra de padrões como um dos aspectos fundamentais. É possível, também, perceber sua afinidade com o fluxo de consciência a qual desfruta do campo existencial e recai, assim, nas discussões que compreendem um feminino que se desvia da norma considerada exemplar.

Nesse contexto, ficou inegavelmente afamada a partir de obras como *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *O Lustre*. (1946). Porém, dispõe de outras narrativas que carregam o tema em caráter circunscrito, a exemplo de *A Cidade Sitiada* (1949). Os estimulantes textos Claricianos tratam de um discurso metalinguístico que carregam em sua centralidade uma atmosfera cultural e cotidiana; reunindo estratégias que nos permitem uma espécie de relação com a insatisfação advinda do ímpeto do Ser feminino. Concomitantemente traça o elemento da busca como fonte de descoberta desses sujeitos, atravessando os desafios da própria feminilidade criada a partir do outro. Olga de Sá (1979) reitera que Lispector aproxima-se da verossimilhança de um espaço civil primoroso e que confia as indagações que permeiam uma vida sem relevância ou significação, compreendendo, desse modo, o ser humano e o mundo que estes habitam.

O feminino, sob a visão de Lispector, parte da incessante busca do sujeito por algo inominável, assim como, sua necessidade em se reinventar e vivenciar seus desejos a partir das próprias configurações e ideais. Experiências necessárias para a existência coletiva e individual. Sua literatura exprime uma *revolução* que se faz de forma contínua e se segue como um modo de “não-pertencer”, elemento inaugural, até então, na literatura brasileira. À vista disso, observamos sua historicidade literária e os trânsitos das personagens que estão perpetuamente no âmbito do “não ser”, sobretudo, em *Perto do Coração Selvagem*.

A narrativa discorre acerca do que podemos considerar *romance de formação*¹ que, em síntese, descreve a formação da protagonista desde o início de sua existência até ascender à maturidade, perpassando por desdobramentos pessoais, sociais e morais, atraindo construções e aprendizados tanto para a heroína, como para a formação do próprio leitor. Segundo Jerônimo (2016), há características que aludem a essa literatura de formação. Isto é, quando o texto, geralmente, relata as vivências do jovem herói que se separa do seu convívio familiar e vai em busca de experiências típicas a essa separação. Para o autor, durante o processo formativo o herói é instruído por mentores ou instituições educacionais e, a partir disso, vivencia experiências intelectuais, amorosas e, não menos, a realidade com a vida pública e política.

Nesse ensejo, o texto Clariciano nos concede uma perspectiva ampla e contextualizada em torno das vivências de Joana, delineando as composições que circundam suas fases de menina à mulher. Desde a infância, a nossa heroína é conduzida a um modelo determinado de conjuntura familiar, sob os cuidados paternos, que a direciona ao socialmente construído do que é *ser mulher*. Isso se acentua quando seu pai vem a falecer, levando a jovem ao inevitável convívio com as regras *normatizadas* da tia. Ao não se inclinar aos padrões sociais, a única parente a encaminha a um colégio interno perante o pretexto regularizador. Em outras palavras, o ambiente faz parte de um investimento dominador para disciplinar as consideradas *desviantes*. Diante das doutrinas que acompanharam sua trajetória, na fase adulta, a protagonista experiencia as práticas do matrimônio com o advogado Otávio, no entanto, os questionamentos e incertezas que circundam o externo e o interno de seu ser fazem com que a protagonista contraponha-se ao ideal de felicidade patriarcal e enfrente a opressão instaurada

¹ *Bildungsroman* (romance de formação) é um termo cunhado pelo alemão Karl Von Morgenstern (1770-1852) para designar um romance a partir do seu conteúdo. Segundo o autor, em *Zur Geschichte des Bildungsromans*, “este representa o início da Bildung (formação) do herói e o seu desenvolvimento até um determinado estágio de progresso, mas também porque essa mesma representação promove a Bildung estético-espiritual do leitor como nenhuma outra forma de romance” (PUGA, 2016 apud KONTJE, 1993, p. 15-16)

em busca do autoconhecimento e de novas descobertas acerca das multiplicidades do feminino.

Visando a escrita feminina do século XX em que nos deparamos com traços de subversão e impulsos de emancipação dessas personagens literárias, Cristina Ferreira Pinto (1990) propõe a presença de um romance de formação feminino. Para ela, há uma referência representativa nesses textos que refletem o crescimento evolutivo dessas mulheres, demarcando a “infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior, autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente”. (PINTO, 1990, p. 14)

Nesse sentido, Terezinha Goreti dos Santos (2006), sinaliza que o “final do enredo sugere mais um aspecto dos romances de formação femininos, ou seja, ao invés do *"happy end"* tradicional, há indícios de uma viagem solitária. [...] ao enriquecê-la com um estilo novo na forma e no enredo, assim como na solução revolucionariamente feminina para o final da narrativa”. (SANTOS, 2006, p. 66)

À vista disso, a história de Joana é, a nossa compreensão, um local onde podemos encontrar a pluralidade de significados que intercorrem nas esferas públicas e privadas do feminino, havendo, assim, uma expressiva ruptura da tradição. Em função disso, nossa leitura se configurará por trajetos que destacarão tais elementos e fundamentarão a derrocada dos preceitos patriarcais. A partir desse prisma, nos propusemos a dividir o estudo da obra em três capítulos, que se desenharão em um ângulo panorâmico/histórico, marco teórico e subsídio analítico.

No primeiro capítulo abordaremos uma composição panorâmica, em que ofereceremos ao leitor o ensejo de prepará-lo e situá-lo a respeito da autora e suas nuances no que concerne o universo feminino Lispectoriano e suas tessituras. Enfocaremos, similarmente, no repertório de outros autores afim de vincular tais conceitos aos da autora trabalhada, principalmente, no que se refere as considerações destes em relação ao nosso *corpus* de análise.

Adiante, explanaremos o advento que fundamentou a inauguração do *império patriarcal*, ratificando, através das concepções de autores como Robles, Sicuteri, Beauvoir, Eisler, dentre outros, as ruínas que se alastraram na sociedade em torno das mulheres e os contornos que estas atravessaram para manterem a verticalidade da existência. Isto posto, versaremos sobre as transformações ocorridas na sociedade do século XX, as quais revolucionaram o recôndito matrimonial. Além disso, demonstraremos como, a partir dessas alternâncias, as mulheres conquistaram a garantia da escrita na literatura brasileira, elevando o

literário a um patamar contrastivo, e expuseram a desconstrução de parâmetros (pre)determinados, destacando-se enquanto sujeitos subversivos à frente de seu tempo.

No último capítulo, fundamentaremos a análise do *corpus*. Neste ressignificaremos e aplicaremos as teorias utilizadas nas discussões posteriores, tal como se desnudam na textura da obra *Perto do Coração Selvagem*. A análise partirá da investigação acerca da personagem principal, Joana, e se encaminhará, continuamente, com a interpretação do texto poético Clariciano. Nos debruçaremos em torno de algumas indagações, que dispostos responder de acordo com o desenvolvimento de nosso estudo, a exemplo das trajetórias de Joana, desde a infância à adultez, a qual representará o ponto central de nossa reflexão. Além disso, examinaremos as indagações e questionamentos da personagem em torno das ordens familiares predispostas ao modelo patriarcal. Nesse sentido, elucidaremos o rompimento dessa mulher ao sistema opressor e a construção das descobertas de (seu) mundo, partindo para uma *viagem* consigo mesma, de encontro a liberdade antes revogada.

Esse estudo vem resgatar, portanto, as representações femininas que transcorrem na obra refletida, assim como, os traços subversivos que intercorrem na personagem principal, Joana. Procuraremos ressaltar o deslocamento da mulher frente ao incontestável e a essência daquilo *que não se adúltera*, evidenciando a constância do “não ser”, do descobrir e seus elementos basilares contra a imposição do silêncio, fazendo ecoar vozes, tal qual a heroína do romance, na incessante busca de si.

CAPÍTULO I QUE MISTÉRIOS TEM CLARICE?

Neste capítulo iremos abordar os aspectos biográficos e literários da escritora Clarice Lispector. Sabendo já do profícuo existencialismo que perpetra a obra da autora, iremos nos debruçar sobre essa temática aliada às representações femininas nos diversos gêneros produzidos pela autora. Como iremos apontar adiante, Lispector singrou entre variados gêneros e suportes, desde às crônicas nos jornais aos romances nas prateleiras das livrarias. Todavia, algo que permanece dentro de sua versatilidade como escritora é o seu desejo de traduzir o mundo e o sentimento humano, como ela própria afirma, na linguagem em seu vórtice estonteante.

À vista disso, introduziremos essa primeira parte do nosso trabalho com os fatos da vida de Lispector, baseando-nos, principalmente, nos estudos da Nádya Batella Gotlib (2013). As travessias vividas pela autora, recontadas por Gotlib, nos elucidam sobre a raiz da estética que percorre sua obra. Clarice é uma mulher que superexige da vida, e sua palavra também pede esforço do leitor. Dessa forma, desembocaremos na tessitura literária da escritora. Nesse tópico iremos tratar das nuances que percorrem seus romances e alguns contos. Vislumbraremos de que forma o narrador Clariciano delineia o existir humano e também traremos trechos e discussões buriladas pela crítica acerca de sua obra. Desde a repercussão em território nacional, quanto no exterior.

Por fim, nosso último tópico irá tratar das representações femininas nos textos da autora. Iremos buscar em seu acervo, o retrato da mulher dos anos 60, e também dentro de seus contos as epifanias dentro do cotidiano monótono de suas protagonistas. Nos romances, visamos vislumbrar como se desenvolvem as personagens femininas da autora dentro do fluxo de consciência próprio desta. Navegamos desde as revoluções de Joana, à alma dilacerada de G.H. e por fim na crueza de Macabéa. Desse modo, o intuito desse tópico é o de nos abraçar com a personalidade misteriosa de Clarice Lispector, e também o de observar dentro do corolário estético da autora, como suas personagens refletem a dura sina de *tornar-se mulher*.

1.1 Do refúgio ucraniano às ruas do Rio de Janeiro: (des)locamentos de Clarice

“Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê? Um quase tudo” – dizia Clarice, que não delineava suas palavras ao vento sem que essa ventania a levasse para algum lugar ou para lugar nenhum, mas que trouxesse com ela o ímpeto do continuar. Desde que se inscrevera no mundo sua vida não foi das mais ordinárias e nem tampouco composta por unicidades.

Filha de pais ucranianos, Mânia e Pinkhouss (no Brasil Marieta e Pedro, respectivamente), nasceu como Haia, em uma pequena aldeia de Tchetchélnik, quando seus pais e suas irmãs Léia (Elisa) e Tania migravam da Ucrânia para o Brasil, devido à guerra civil que ocorria após a Primeira Guerra Mundial e as Revoluções Russas de 1917. As pequenas embarcações com modestos navios traziam a futura Lispector para terras Alagoenses, em Maceió. Com apenas um ano e três meses passa a morar em um bairro distante do centro, em condições precárias. Seu pai, por sua vez, empenha-se em duas funções, porém, recai no infortúnio dos baixos rendimentos empregatícios, o que o impulsiona a tentar nova vida em Pernambuco. Em 1935 a família Lispector chega, através de nova embarcação, à Recife.

Ao chegarem na cidade passaram a morar em um velho casarão próximo à praça Maciel Pinheiro o qual, nos dias atuais fora interdito e demolido pela prefeitura. Contudo, não permaneceram por longo período, devido, justamente, a instabilidade do local. Pedro Lispector passara a trabalhar com tecidos, como os demais imigrantes judeus costumavam naquela época, porém, segundo a filha mais nova, nunca chegara a ser dono do próprio negócio.

Nesse interim, as três irmãs deram início aos seus estudos enquanto Elisa, a mais velha, intermediava seus trabalhos escolares com os domésticos, em consequência da doença precoce de sua mãe. Henrique Rabin, primo de Clarice, em seus preceitos médicos, costumava dizer que a tia havia adquirido sífilis no período de guerra, em seu país de origem, onde muitas mulheres sofriam violência física e sexual. Assim, em razão das condições da família e a ausência de maiores recursos no âmbito da medicina, a matriarca permaneceu enferma por alguns anos até o infortúnio de sua morte em 1930.

Ainda que obtivesse contato direto com a mãe em estado debilitado, Clarice, por ser a mais nova, era a que menos tinha discernimento de toda a situação embora isso não significasse que nunca teria. Em suas palavras: *“nós éramos bastante pobres e ainda havia doença em casa. E eu era tão alegre que escondia a dor que eu via.”* (LISPECTOR 1976 apud GOTLIB, 2013, p. 59).

Mesmo que Lispector afirmasse não escrever *autobiografias*, é possível demarcamos sintomas de seu laborioso passado em alguns de seus escritos, sobretudo, nas crônicas que são apresentadas de maneira sagaz, astuta e tão íntima que nos comunicamos com a memória dela.

Em sua infância havia uma superstição que entregava à criança a uma imaginativa cura materna. Isto é, se uma mulher padecia de alguma doença, bastava ter um filho que este a curaria de todos os males. Observamos aqui que mesmo em temas que mereciam maior cuidado, como a saúde humana, a mulher era subjugada à maternidade. De toda forma, tal *cultura* fora transferida à autora como forma de fracasso e, por muito tempo, se sentira responsável por, além de não ter resgatado sua mãe da morte, ainda agravou sua situação: com seu nascimento o quadro de Marieta intensificou-se. (Gotlib, 2003)

Pertencer, que compõe a obra *A descoberta do mundo* (1984), fora publicada preliminarmente no Jornal do Brasil em 1968 e relata uma imensa dor no âmago da alma humana em nascer sem lugar de pertencimento. A autora revela a infelicidade de *nascer de graça* pois falhara na primordial missão pela qual veio ao mundo: ausentar sua mãe da morte. Admite felicidades que não se fazem momentâneas, como a de pertencer a literatura brasileira ou, ainda, de ser cidadã brasileira e pertencer a seu país, contudo, era *apenas* um sinônimo de pertencimento, era fazer parte. O corpo e a alma dela não tinham propósito, estavam sob prece do destino, que afinal, não cumprira seu feito terreno. Em consonância com seu delinear:

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. [...] Sei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. (LISPECTOR, 2018, p. 116-117)

No ano de 1976, as linhas melancólicas que passeavam na esperança de uma completude utópica, na crônica, foram transmitidas ao público na voz não da escritora, mas da mulher em sua individualidade, quando concedera uma entrevista para a mídia carioca em que revelara a sofreguidão da culpa: “eu morri de sentimento de culpa quando eu pensava que eu tinha feito isso quando nasci, mas me disseram que eu já tinha nascido. Não: que ela já [...] era parálitica”. (GOTLIB, 2013, p. 59). Clarice dizia o indizível e transmitia toda a angústia, solidão, frustração e o abandono. Tais temas também foram retratados com frequência em outras obras, entretanto, com outras significâncias.

A escritora possuía um desses quintais enormes onde criara muitos animais domésticos, era uma de suas maiores alegrias: bichos! Amava bichos. Gatos, peixes, galinhas. Tinha certa intimidade com eles e foi dessas lembranças de infância que algumas obras surgiram em seu repertório. Na obra *A mulher que matou os peixes* (1977) a voz narrativa revela que ela mesma matou os peixes de seu filho. Em um ato de remissão, relembra histórias outras que envolviam os cachorros Jack e Dillermundo e a macaca Lizete. *O ovo e a galinha*, conto que integra os livros *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971) também remonta uma ideia de indagação em torno da introspecção. Uma narrativa circunscrita na memória e nas sensações da narradora.

Segundo Wisnik (1988) o conto é um “verdadeiro tratado poético sobre o olhar” e “não se limita a comentar as vicissitudes do olho e do pensamento diante da coisa, mas cifra na própria escolha do objeto uma espécie de circularidade enigmática do olhar”. (p. 287). *A vida íntima de Laura* (1974) reflete, dentre outros aspectos, sobre os valores familiares e cria laços de intimidade com os pequenos leitores – para os quais o livro fora direcionado – fazendo com que estes, de forma lúdica, aprendam sobre a importância das relações.

De acordo com Moser (2009) “Pessoas que a conheceram volta e meia a comparavam com um bicho, em geral um felino: elegante, inescrutável, potencialmente violento. “Ela se vestia perfeitamente, era delgada e linda, como um daqueles gatos egípcios”, lembrou um amigo. (p. 38). O autor ainda retoma brevemente recordações de Ferreira Gullar “Impressionou-me o seu rosto eslavo, forte e belo, com alguma coisa de animal felino” [...] “Ela tinha para mim a aura do mito, tanto me haviam impressionado os seus livros estranhos, tecidos numa linguagem mágica, sem equivalente na literatura brasileira.” (p.39, grifo nosso)

Clarice mantinha um contato peculiar com a vida das galinhas, já declarava conhecê-las de forma pessoal, interna e externamente. Não à toa, as aves surgem na infância da personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (1943) as quais participam da imaginação fértil e absorta da pequena protagonista, ganhando um espaço na dualidade entre a vida e a morte que se configuram, algumas vezes, no olhar penetrante da menina. Embora (re)estruturasse reminiscências, a autora afirmava que suas lembranças de infante também eram compostas de imaginação, logo, seus escritos continham a criatividade que se sujeita ao escritor, o que se demanda a toda obra literária.

Entre os livros de Literatura Infantil, que geralmente utilizava-se de animais como personagens, tivemos ainda *O mistério do coelho pensante* (1967), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987). Este último conta, de maneira sublime, sobre as lendas brasileiras já célebres em uma memória histórica do país.

Por volta de dois anos após a morte de sua mãe, Clarice e sua família adentram novamente a um navio, dessa vez no *Highland Monarch* em direção ao Rio de Janeiro. Aos treze ou catorze anos começara a trabalhar como professora de português e matemática. Tinha um imenso amor pela segunda disciplina e ensinar gramática era um de suas maiores aflições, afirma posteriormente que ficara feliz de ter esquecido todas as regras gramaticais, dado que “é preciso antes saber, depois esquecer. Só então se começa a respirar livremente” (LISPECTOR, 1971, p 542-544).

Em 1937, Lispector ingressara na Faculdade de Direito, da Universidade do Brasil. Embora gostasse muito da área, durante todo o seu curso, passava grande parte de seu tempo nas bibliotecas lendo Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Hermann Hesse, Dostoiévski. Logo, sobre ser advogada, responde: “Eu reparei que eu nunca me daria com papéis e que... porque minha ideia – veja o absurdo da adolescência! – era estudar advocacia para reformar as penitenciárias. [...] O meu diploma foi conseguido somente por pirraça”. (LISPECTOR, 1976 apud GOTLIB, 2013, p. 162-163), haja vista que uma amiga da época questionara o fato dela não concluir o curso. Embora tivesse concluído o curso em 1943, só iria colar grau em 1950, com o seu já esposo Maury Gurgel Valente.

Em 1940, devido a complicações em uma cirurgia renal, seu pai vem a falecer. Fora um período de soturnidade para a família, já que Pedro era a simbologia de proteção, amor e brandura para as meninas Lispector. Com isso, Clarice e Tânia passaram a morar com Elisa e seu marido, a reunião das irmãs persistiria por três anos, até a mais nova se casar. O período era conturbado no país, permeado de muita censura em jornais, rádios, cinema e teatros devido à implementação política brasileira que se estabelecia na ditadura do Estado Novo, porém, mesmo com a *recessão*, nossa autora conquistou seu primeiro emprego de redatora na *Agência Nacional*. Trabalhou ao lado de Lúcio Cardoso, José Condé, Antonio Callado e Octávio Thyrso. Em período breve fora transferida para o jornal *A Noite* onde desempenhou a função de repórter, o trabalho “lhe agrada pelo imprevisto, pelo que tem de aventura – nos inesperados contatos com os mais diversos tipos de personalidade que ele lhe possibilita”. (PEREZ, p. 72 apud GOTLIB, 2013, p. 169-170)

Junto à nova profissão, vieram as primeiras publicações e ao contrário do que se pensa Nadia Gotlib (2013) admite que a própria escritora revela que *Triunfo* (1940), publicado no periódico *Pan* no Rio de Janeiro, não fora sua publicação inaugural. Ela relata que antes deste houve uma publicação em uma revista intitulada *Vamos Lêr*, no *Diário do Povo*, em Campinas e no periódico *Dom Casmurro*, respectivamente. A primeira, por sua vez, pertencia à empresa que a autora trabalhava e tornou público alguns de seus trabalhos: *Eu e Jimmy*

(1940), *Trecho* (1941), uma *entrevista de Tasso da Silveira* (1941), dentre outros. Em conformidade com a entrevista da autora:

[...] quando eu tinha catorze para quinze anos, escrevi
Um conto e levei pra uma revista que se chamava *Vamos Lêr!*
[...] Aí era o Raimundo Magalhães Júnior. [...] Aí eu dei o conto pra ele ler e
disse:
- É pro senhor ver se publica.
Ele leu, me olhou e disse:
- Você copiou isto de alguém?
- Não.
- Você traduziu isso de alguém?
Eu disse: - Não.
- Então vou publicar. (LISPECTOR, 1796)

Suas produções ulteriores deram-se com *O Triunfo*, *A fuga*, *Obsessão* e *O Delírio*, assim como seguiam na subsequência da mesma revista foram publicados no ano de 1940. Outros contos como *O Crime* e *O Jantar* estiveram presente no ano de 1946, já pelo jornal *A Manhã*, no caderno de Letras e Artes. Alguns desses contos seriam reunidos, *a posteriori* em *A Bela e a Fera* (1979).

1.1.2 Laços de amor e admiração: o que dizem os escritores brasileiros?

Manifestar-se sobre Clarice e não deter partícula dessa expressão a sua intensa amizade com Lúcio Cardoso seria escrever em papel branco com uma tinta de igual cor, pois parte de sua trajetória foi delineada pelo companheirismo e afeição que havia entre as duas almas literárias. Conheceram-se na época em que trabalhavam juntos no jornal e desse momento em diante seus contornos com a literatura – e a vida – não mais discordaram, a fascinação de um pelo outro fora mútua. Há relatos que a jovem autora detinha uma paixão pelo amigo, além da amizade que, na impossibilidade da vivência devido a homossexualidade do rapaz, suscitou em uma grande parceria. Cardoso e Lispector saíam constantemente para bares juntamente com nomes como Rachel de Queiroz, Otávio Adonias Filho, Vinicius, Cornélio Pena e dialogavam muito sobre temas poéticos enredados pelos casos e descasos da prática experiência do cotidiano. A amizade entre os autores era tamanha que quando viajava, Clarice enviava-lhe cartas para contar de seus momentos diários, inclusive, quando foi morar nos Estados Unidos e permaneceu no lugar por longos anos. Eis trecho de uma das cartas que a autora em viagem à Belo Horizonte, cidade do autor, remetera:

Quanto ao teu fantasma, procuro-o inutilmente pela cidade. As mulheres daqui são quase todas morenas, baixinhas, de cabelo liso e ar morno. Aliás, quase que não só há homens nas ruas. Elas, parece, se recolhem em casa e cumprem seu dever, dando ao mundo uma dúzia de filhos por ano. As pessoas daqui me olham como se eu tivesse vindo diretamente do Jardim Zoológico. Concordo inteiramente. Para não chamar atenção, estou usando cachinhos na testa e uma voz doce como nem Julieta conheceu. Que mais? Eu tinha vontade de escrever outras coisas. Mas você diria: ela está querendo ser “genial”. [...] Um grande abraço da Clarice. [...] P.S: Esta carta você não precisa “rasgar”. (LISPECTOR apud GOTLIB, 2013, p 187)

De acordo com Gotlib (2013) o trecho dessa carta revelara o contraponto que Clarice fizera entre a vivência da mulher mineira, a qual existia primordialmente na *reclusão* de seu lar e a própria existência enquanto mulher em estado potencial. Além disso, ao ter contato com Mário Carelli, Nadia sugere diálogos e pressuposições coerentes acerca da última linha da carta, em que imprime a possibilidade de ter havido outras correspondências, apaixonadas, que foram rasgadas em função da *interdição* de um romance entre os autores.

Todavia, Lúcio Cardoso estivera presente em momentos fundamentais, tanto de sua carreira, como em sua intrínseca particularidade. Inclusive, o título de seu primeiro romance foi proposto por ele, dado a semelhança do estilo introspectivo da narrativa com Virginia Woolf e James Joyce – em que Cardoso se fazia grande leitor – embora a autora esclarecesse que nunca tivera obtido contato com ambos, anterior à sua escrita. *Perto do Coração*

Selvagem (1943) é uma alusão a uma citação de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de Joyce.

Quando começou a escrever o livro Clarice ainda era solteira e nos meandros de seus trabalhos escrevia *aqui e acolá*, em pequenos pedaços de papéis. A autora salientava que esta foi a maneira mais eficaz para organizar suas ideias, pois se deixara para escrever apenas quando chegasse em casa, os pensamentos fugiam e o que pensara antes não se fazia de maneira prazerosa em um momento posterior, ou seja, desviava o foco da narrativa. Pensando nisso, decidiu que *andaria* com pequenos blocos diariamente e que redigiria assim que seus impulsos literários irrompessem. Foi dessa maneira que em 1943, aos seus 23 anos, o mundo literário herdara os impulsos vívidos de Joana. Lispector costumava dizer que dava ordens para seus empregados não tirarem um só papel do lugar, pois alteraria seus critérios de escrita e, foi dessa forma, nota por nota, que houve, enfim, a organização integral de seu romance.

Não se sabe ao certo o tempo de escrita do romance, pois a autora reportou diferentes passagens de tempo entre o prelúdio e seu desfecho, até a publicação. O que se estende nos depoimentos de Clarice é que afirma “ter levado muito tempo para escrever esse romance: uns cinco anos. [...] Noutros afirma que levou doze meses, quando, então, conseguiu fazer e reunir as notas. [...] Em outros relatos, declara que “durante dez ‘sofridos’ meses, quando era aluna da Faculdade de Direito”. Ainda diz, em entrevista para Ziraldo em 1974, que “foi de nove meses. Como uma gravidez”. (GOTLIB, 2013, p. 199, grifo nosso)

Lispector raramente fazia revisões de seus textos, pois a medida em que os escrevia nas pequenas notas, já o fazia de forma definitiva. Podemos observar de forma clara nos manuscritos da edição de *A Hora da Estrela*, do ano de 2017, publicado pela Editora Rocco. Há muitas *rasuras*, mas dificilmente *bruscas* mudanças no conteúdo da narrativa. Por isso que quando alguns editores solicitaram revisão de seu primeiro romance, resistiu e não o fez: “Quando releio o que eu escrevo, tenho a impressão que estou engolindo o meu próprio vômito”. (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 127)

Após Álvaro Lins rejeitar o seu livro por não o entender e, além disso, sugerir que ela procurasse Otto Maria Carpeaux, na possibilidade de o editor considerar um outro panorama e, talvez, compreendê-la, Francisco de Assis Barbosa ao minuciar os escritos e deslumbrar-se e seduzir-se pela prosa Clariciana, encaminhou para o já conhecido jornal *A Noite* acarretando na publicação no último mês do ano. A capa era “cor-de-rosa típica dos livros para mulheres” [...] Todavia, não foi um lançamento rentável para a autora, a qual assumia: “Eu não pagava nada, mas também não ganhava nada. Se houvesse lucro, era deles”. (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 127)

Ao final do processo de publicação, que rendeu mil exemplares, seu *pagamento* foi cem cópias da edição, as quais foram enviadas, por ela, a outros autores e críticos. A venda dos livros se fez satisfatória e rendeu boas críticas, o que surpreendeu a autora, devido a estrutura da narrativa singularizar-se entre as comumente escritas no período em destaque. Em 1944, ganhou o prêmio Fundação Graça Aranha e uma crítica honrosa advinda da extensão de um artigo por Lauro Escorel, que declara que as características do romance demonstram “uma personalidade de romancista verdadeiramente excepcional pelos seus recursos técnicos e pela força da sua natureza inteligente e sensível”. (p. 129). Contudo, diante desse total reconhecimento, a autora escreve:

Ao publicar o livro, eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil [...] a circunstância de falarem meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional [...] Tinha a impressão de que os leitores que gostaram de *Perto do Coração Selvagem* haviam sido enganados por mim. Fico sempre deprimida depois de uma conversa longa e me senti exatamente como se tivesse falado demais. (LISPECTOR, 1976 apud GOTLIB, 2013, p. 201)

O segundo romance, *O Lustre* (1946), curiosamente, começara a ser escrito antes mesmo do primeiro e, apesar de ter finalizado grande parte enquanto morava no Brasil, foi na Itália que a autora o finalizou. Foram vinte e um meses entre o processo de escrita e o de elaboração, o qual estendeu-se entre Rio de Janeiro e Nápoles (1943-1944), contudo, só fora publicado em 1946.

De acordo com Moser (2009), a autora tivera dificuldades em achar um editor para o romance, devido à conjuntura da narrativa, da qual necessita de um olhar atento para ser compreendida. Então, embora Clarice tenha sido a autora brasileira mais estudada de seu século, seu segundo romance tornou-se o menos traduzido, inclusive, há uma redução relevante da criticidade em torno do livro. “No entanto, a dificuldade do livro é, de certo modo, o que o faz permanecer na mente do leitor. Clarice dizia com frequência que seus livros melhoravam ao serem relidos, e isso certamente é verdade com relação à *O Lustre*”. (MOSER, 2009, p. 150)

Dissemelhantemente de *Perto do Coração Selvagem*, que não segue uma linearidade de *cenar*, *O Lustre* se caracteriza, justamente, pelo elemento linear, fazendo-se então, coerente. Os diálogos da narrativa seguem uma sequência central e interna que, muitas vezes, fatigam o leitor pois as experiências das personagens, principalmente de Virginia, a protagonista, são (re)contadas de maneira minuciosa, provocando sentimentos de aflição naqueles que fazem contato direto com a leitura. Dessa forma, “a intensidade glacial do livro

tem um fascínio especial. Nele Clarice chega perto como nunca de espelhar em sua prosa a experiência real de escrever, que é feita de calmarias, tédio e fastio, pontuados apenas ocasionalmente por momentos de clímax e alegrias.” (MOSER, 2009, p. 150)

Em carta à Lúcio Cardoso (*Correspondências*, 1945), Clarice fala sobre as restrições que Tânia fizera ao livro, sobretudo, acerca do título. Ele, por sua vez, também manifesta ressalvas: “Gosto do título O Lustre, mas não muito. Acho meio *mansfieldiano* (referindo-se aos livros de Katherine Mansfield) e um tanto pobre para pessoa tão rica como você”. Clarice, imediatamente, respondeu: “Vai assim mesmo embora ela tenha razão. Nada ali presta realmente. Tirando os defeitos quase que resta *Jornal das Moças*”. (LISPECTOR, p. 60 apud GOTLIB, 2013 grifo nosso)

Ainda que exprimisse que era um “livro triste”, Clarice sente apreensão em saber a respeito da receptividade dele no Brasil, para isso, envia cartas à sua irmã: “Que é que há sobre O Lustre? Espero sempre notícias”. (LISPECTOR, 1946, p. 108 apud GOTLIB, 2013)

Quando ainda morava em Nápoles, Lispector começara a escrever *A Cidade Sitiada* (1949), escritos que só foram ter fim na Suíça, por volta de três anos após seu início. A autora relata em alguns depoimentos que a complexidade em escrevê-lo era tamanha que foram em torno de vinte manuscritos *originais* para que a versão final chegasse aos leitores. O romance, narrado em terceira pessoa, decorre em doze capítulos e se passa no subúrbio de São Geraldo. É nesse ambiente que a narradora discorre sobre os sonhos da protagonista Lucrecia, a qual almeja migrar de uma realidade campestre para uma cidade que se faz romantizada em seus mornos e limitados reflexos sobre a vida. Ao passo que a personagem principal transcorre os capítulos construindo-se em meio a cidade, desconstrói-se na forte investida de desvencilhar-se dos preceitos do matrimônio, principalmente, de seu marido. Ao falar do livro, a autora salienta que “era...era a formação de uma cidade, a formação de um ser humano dentro da cidade, um subúrbio crescendo. Um subúrbio com cavalos. Tudo tão vital!” (LISPECTOR, 1976 apud GOTLIB, 2013, p. 321)

Foram sete anos entre o último romance até *A Maçã no Escuro* (1961) ganhar sua publicação. Segundo Clarice, seu sistema de escrita começara nos Estados Unidos, em 1953, alternando com seu livro de contos *Laços de Família* (1960). “Às vezes dedicava-se apenas aos contos. Eu ia para... outro conto, escrevia, voltava para *A Maçã no Escuro* [...] E o romance foi se formando: No ato de escrever...as coisas aparecem. [...] Tomou forma dessa maneira, progressivamente” (LISPECTOR, 1976 apud GOTLIB, 2013, p.418, grifo nosso). Este enredo é o primeiro a ter um homem como protagonista, o qual inicia os prelúdios de sua história como fugitivo de uma cena de crime. Martim discorre pensamentos que se destinam

ao existencialismo durante toda a narrativa, transmitindo ao leitor toda a agonia física e os escritos corpóreos que a personagem vive na esfera transitória de sua trajetória. Em entrevista a Romano de Sant'Anna, quando indagada sobre que personagem seria mais semelhante à sua vida pessoal, opinando entre Ermelinda e Vitória, Clarice responde: “Talvez Ermelinda, porque ela era frágil e medrosa. (Vitória) era uma mulher que não sou eu. É prepotente. E eu era o Martim”. (LISPECTOR, 1976).

1.1.3 Dos translados entre países às livrarias no exterior: Uma Legião Estrangeira

Em meados de 1960, a artista já estava em período de separação matrimonial e sua vida pessoal atingira seu processo de escrita. Devido a esses problemas, que iniciaram bem antes da data mencionada, desde 1956 suspendera sua criação, logo, o mundo literário só teria *A Paixão Segundo G.H* (1964) oito anos após seu último escrito. Todavia, identifica-se que apesar de ter sofrido muito, a satisfação em escrever seu quinto romance a rendeu o *prêmio íntimo de determinação elaborada, produzida e realizada*, pois de todos os seus livros, esse “*correspondia melhor à sua exigência como escritora*” (MOSER, 2009, p. 265). O enredo versa sobre uma mulher que é representada apenas por suas iniciais (G.H), e que após demitir a empregada, passa a limpar seu quarto. Nesse espaço, a protagonista contesta o extravio de sua individualidade seguidamente do aniquilamento de uma barata. Embora na época de lançamento não tenha havido mais que uma resenha assinalada por Walmir Ayala, à *posteriori* adentrou ao campo de um dos maiores romances do mundo.

Após uma longa temporada no exterior, entre Inglaterra, Suíça e Estados Unidos se passam dezesseis anos até regressar ao Brasil, agora *divorciada*, mãe de dois filhos – Pedro e Paulo – e desempregada. Todavia, tal condição não permanece estática. Assim, mediante convite de Tati de Moraes, inicia seus trabalhos com tradução. Traduziu renomadas obras como as de *Julio Verne (A ilha misteriosa)*, *Oscar Wilde (O retrato de Dorian Grey)*, *Anne Rice (Entrevista com o Vampiro)*, *Agatha Christie (Três ratinhos cegos e Cai o pano: o último caso de Poirot)* e *Edgar Allan Poe (Contos)*. A então tradutora possuía um *ritual* em seu traslado literário: nunca lia o livro antes de traduzi-lo, pois acreditava que tal *astúcia* mudaria o foco da tradução e poderia haver possibilidades, altas, de *traição* do texto original. Segundo a autora era “frase por frase, porque você é levada pela curiosidade para saber o que vem depois, e o tempo passa. Enquanto que, se você leu, sabe tudo, é um dever”. (Montero e Manzo, 2005, p. 113)

Quando a referência era novas versões de suas próprias obras, Lispector afirmava sentir medo e enjoo, já que não apreciava reler trabalhos seus, tampouco, traduzidos. Admitia gostar de traduções alemãs, haja vista sua *improficiência* na língua, no inglês, entretanto, que tinha habilidade, se sentiu na *obrigação* de se ler, certa vez. Isso, revela a autora, provocou-lhe náuseas e encerrou o processo antes mesmo de seu término,

O livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos –, então o problema foi outro. Eu sabia que o tradutor, Gregory Rabassa, era de primeira água – ganhou o National Book Award do ano, nos Estados Unidos –, e inglês eu podia ler. Chamei-me então severamente à ordem, e comecei a cumprir meu dever de ler a mim mesma. A tradução me parece muito boa.

Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me rereer. (LISPECTOR, 1968 apud MONTERO E MANZO, 2005, p. 116)

Um ano após seus principais trabalhos de tradução, Gotlib (2013) menciona que Clarice recolheu-se a um quarto de hotel para escrever *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969). Apesar de não especificar um tempo preciso de quando o escreveu, a autora revela que trabalhou incansavelmente por nove dias até dispor de todo manuscrito original. Em suas palavras: “É um livro... é uma história de amor. E duas pessoas já me disseram que aprenderam a amar através desse livro. Pois é.” (LISPECTOR, 1976)

Lóri e Ulisses traçam caminhos múltiplos e distintos para conseguirem alçar e vivenciar o amor que se despontou em ambos. O intenso processo de aprendizagem e descoberta faz com que o leitor experencie, junto com as personagens, os elementos que constituem uma *um tracejo amoroso*. A leitura seduz e instaura nas lentes desse leitor uma identificação imediata com o enredo, especialmente, ao público feminino. Haja vista que “esse romance, diferentemente dos demais, narra uma história de evolução progressiva da mulher que caminha, corajosamente, da dor ao prazer. (GOTLIB, 2013, p. 491)

“Não tinha história, não tinha tema” (LISPECTOR, 1976), é assim que Clarice nomeia o enredo de *Água Viva* (1973), em seu expressivo temor de rejeição. O livro provocou, nos críticos, nuances de (re)conhecimento da vida da própria autora em suas linhas. Além disso, desde *Perto do Coração Selvagem* que o corpo editorial não se empenhava em divagar acerca de uma literatura elevada e plena, estendendo-se a níveis de plenitude e excelência. Era como se *Água Viva* tivesse sido escrito sob funções extremamente poéticas, contudo, em forma de prosa. Para a escritora, quando questionada sobre a significância do livro, responde: “O que é este livro?... Não sei, não ... Não sei... E mesmo o que lhes poderia dizer, não valeria nada. Nunca releio meus livros depois de publicados... Eles não me interessam mais.” (LISPECTOR apud LAPOUGE & PISA, 1992, p. 200-201)

Nesse ínterim a autora publicara alguns livros referentes a contos como *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *Onde Estivestes de Noite?* (1974), *A via Crucis do Corpo* (1974), *O Ovo e a Galinha* (1977), bem como, crônicas. Estas, no entanto, foram reunidas e obtiveram publicações póstumas: *Para não Esquecer* (1978) e *A Descoberta do Mundo* (1984). Esses propagaram um valor literário muito relevante na escrita de Clarice, pois refletiam tanto fatos de sua vida profissional, como resquícios de sua primeira infância.

Olga Borelli, amiga de Clarice, fora responsável por algumas dessas organizações póstumas, inclusive seu último romance *Um Sopro de Vida - Pulsações* (1978). Ela declara a

Gotlib (2013) o momento em que vira Clarice pela primeira vez e como iniciou uma amizade tão substancial que a levaria estar presente até os últimos dias de vida da autora: “A primeira imagem que a vi, ela estava de costas. Eu assistia a um programa de televisão, quando o vídeo foi tomado por um vulto de mulher, o locutor anunciando: ‘E agora entra neste recinto a escritora Clarice Lispector’”. (p. 492).

Como trabalhava em uma instituição para crianças abandonadas, a partir de uns livros infantis que havia comprado, atraiu-lhe a ideia de, por telefone, convidar Clarice para uma tarde de autógrafos, essa, por sua vez, apesar de admitir que há muito tempo não praticava tal ação, aceitou de imediato, já que era para crianças carentes. A segunda vez do encontro das amigas deu-se no próprio apartamento da autora, quando esta entregou-lhe uma carta, em que perguntara: “Você me quer como amiga mesmo assim? Se quer, não me diga que não lhe avisei. Não tenho qualidades, só tenho fragilidades. Mas às vezes [...] tenho esperança”. (GOTLIB, 2013, p. 493). Desse momento, surgiria um imprescindível sustentáculo na vida de Clarice Lispector.

Um Sopro de Vida começara a ser escrito em 1974, como denota Borelli, através de *fragmentos*. Clarice anotara em pequenos pedaços de papéis toda e qualquer ideia que tivesse sobre a história que seria narrada: Cheques, guardanapos, embalagens. Devido a um incêndio, o qual deixou sequelas em sua perna e mão direita, a autora tinha dificuldades para escrever, no entanto, aprendera a utilizar a mão esquerda e seus escritos eram desenhados dessa maneira. Além disso, Olga também fazia parte desse processo. Nesse momento, as autoras já eram bastante íntimas e a pedido de Lispector, Borelli participava do processo de criação escrevendo para a amiga, sempre que estavam juntas:

Até dentro do cinema Clarice me pedia baixinho: “Olga, anota isso aí para mim.” [...] Eu tenho algumas coisas em casa ainda, dela, e até com o cheiro do batom dela. Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação. [...] Podia enfiar o papel em qualquer gaveta ou sentar-se sobre folhas contendo escritos importantíssimos. (BORELLI, *Desfile*, 1978 apud GOTLIB, 2013, p 589-590)

O romance caracteriza-se por uma personagem evidenciado como *Autor*, que por sua vez remonta outra personagem: Ângela Pralini. Com o decorrer da narrativa, ambos as personagens delineiam seus relatos através de diários. O narrador-personagem (*Autor*) mediante estágios reflexivos compreende que para que possa *se salvar* será necessário “criar as próprias realidades” (LISPECTOR, 1999, p. 19), essa *realidade* é representada pela criação de Pralini, a qual o ajudará a entender a ausência de demarcação da vida. Assim como Clarice, o *Autor* informa que seu livro será construído por meio de destroços e fragmentos e esses

serão suporte para retratar sua vida e a de sua personagem. Todavia, entre diálogos controversos e intensas reflexões, Pralini emancipa-se da criação de seu autor e ganha o papel de *Outro*. Isto é, ela ganha “força demais” e torna-se a antagonista de seu próprio eu: “Meu não eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu”, escreve o Autor. (LISPECTOR, 1999, p. 37).

De acordo com Moser (2009) o livro não fora apenas publicado, mas também escrito após a morte da autora, pois diante da organização de Olga Borelli as frações deixadas por Lispector, uma acentuada frase fora retirada, confirmada pela organizadora: “Para a família não ficar muito sofrida” [...] “esse livro eram fragmentos, e um fragmento me tocou muito, em que ela diz “eu pedi a Deus que desse a Ângela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele”. Porque a Ângela não tem coragem de se suicidar.” (p. 349)

Os últimos anos que antecederam seu óbito proporcionaram-lhe a escrita de uma *novela* que, concomitantemente, abarcaria enunciações decorrente da miséria, dor, sofrimento, vazio e morte. *A Hora da Estrela* (1977) é “a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro –quente, mas a história não é isso só não, a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima.” (LISPECTOR, 1977)

A heroína *sem nenhum caráter*, como ressalta Amaral (1977) representa, propriamente, o retrato social da miserabilidade brasileira, evidenciando a migração de nordestinos para grandes cidades, ambientando-se ao cenário do Rio de Janeiro. Macabéa se constitui no vazio das relações primárias o qual se estende durante todo o percurso de sua vida. Na cidade carioca, a moça sobrevive na tentativa de progresso pessoal e profissional, no entanto, é interrompida não só devido aos relacionamentos que a cerca, mas por si mesma no ímpeto de sua *inocência pisada*, recaindo sempre em um processo de evocação passada. Narrada sob a versatilidade do escritor fictício Rodrigo SM, a personagem não se desenvolve enquanto ser humano, oposto a isso, ganha traços, cada vez mais fortes, do manejo social que assola muitos brasileiros em miserabilidade, sobretudo, nordestinos. Isso se retifica ao final do romance, quando enganada por uma imprecisão da cartomante, que a fornece uma certeza traiçoeira de um futuro promissor, é atropelada por um automóvel e tem sua vida ceifada. A narrativa é denominada por muitos críticos de hermética, no entanto Lispector (1977) clarifica tais apontamentos, quando diz que não pode ser hermética, dado que compreende seus próprios escritos. Ainda salienta que o único que não lhe é passível de clareza nomeia-se de *O Ovo e a Galinha*. Em única entrevista televisionada a TV Cultura, Clarice revela, além da problemática social, algumas particularidades que desenharam o desfecho da novela:

Júlio Lerner: Antes de entrarmos no estúdio você me dizia que estava começando uma novela...

Clarice Lispector: Não, eu acabei a novela

JL: Que novela é essa, Clarice?

CL: É a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro quente, mas a história não é isso só não, a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima.

JL: O cenário dessa novela é...

CL: É Rio de Janeiro, mas o personagem é nordestino, é de Alagoas.

JL: Aonde você foi buscar, dentro de si mesma?

CL: Eu morei em Recife. Eu morei no Nordeste. Eu me criei no Nordeste e depois no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no campo de São Cristóvão. Uma vez eu fui lá e peguei o árduo meio perdido no Rio de Janeiro, daí começou a nascer a ideia de um... depois eu fui a uma cartomante e imaginei... e ela me disse várias coisas boas que iam me acontecer e imaginei também quando o táxi volta, e seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse, depois de ter ouvido todas essas coisas boas, então daí foi nascendo também a trama da história.

JL: E o nome da novela?

CL: Treze nomes, treze títulos. (LISPECTOR, 1977)²

Este fora o último livro que a autora veria publicado em vida, pois embora tenha sido concluído há algum tempo, lançou-se, justamente, meses antes do infortúnio de seu falecimento.

Aproximadamente quarenta e cinco dias foram suficientes para separar Clarice Lispector do amparo de seus manuscritos lançados ao caso e acaso de suas paredes e o flagelo da dor incerta de não mais poder ser: mulher, sujeito, mãe, escritora, não-Ser.

O receio da autora recaía na infalibilidade de suas personagens: manter-se-iam na intransitividade imorredoura e abarcariam a memória de quem em ínfimo momento tenha usufruído do íntimo contato, uma vez que personalidades Claricianas não permitem menos que a intensa proximidade com cada leitor, ainda que de maneiras distintas. “Eu acho que quando não escrevo eu *tô morta*”. (LISPECTOR, 1977)

Em 10 de dezembro de 1920 nascia Haia, que foi Clara e é Clarice. De fato, tinha *várias caras* e sua última criação circunscreveu-se em suas vísceras, pois admitiu a encenação antes disposta por caneta e papel ao seu próprio corpo físico. O último enredo não foi pensado aos poucos e nem por anos, foi vigente: O ano demarcava-se no calendário como 1977 e a véspera que sucedia o último ato datava o número nove, um bom número. Registrava a conta exata de seus romances, até o momento. O ambiente ambulatorial trazia impetuosas dores e o

² Entrevista para TV Cultura, transcrição livre.

viscoso líquido rúbido fugia das veias e artérias, inundando os nevados tecidos que, naquele instante, tentavam acalantar aquele corpo vulnerável. Entretanto, sabendo da fatalidade que lhe acometeria brevemente, a crédula matéria caminha até o fim daquela esfera, quando o interdito vestido de branco lhe atinge: “Você matou meu personagem”, disse a última personagem.

“Bom, agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu tô morta” (LISPECTOR, 1977). É certo que Clarice Lispector morria ao final do desfecho de cada narrativa, mas ressuscitava em todo (re)começo e este encontra-se, além de tudo, presente em cada – novo – (re)leitor.

1.2 A ESCRITA DESCRITA: do selvagem coração às veias da palavra

É através da linguagem que nos comunicamos com o mundo expressando desejos e anseios, bem como estabelecendo um espaço entre mostrar-se ao outro e o de permitir que este perceba e refute as singularidades presentes nos nossos discursos. Na escrita, essa *passagem* é demonstrada de forma excêntrica, em que o escritor se debruça sobre suas subjetividades expondo múltiplos pensamentos, os quais envolvem o leitor à sua mais intensa intimidade.

A literatura, por sua vez, explora sentidos alegóricos que representa a diversidade simbólica daquele(s) que possuem estreito diálogo com ela. O contato com a realidade é tênue, havendo a presença de significativas vivências, dentre elas, o apreço pelo sentir em suas variadas vertentes, expondo as experiências lidas, vividas e ouvidas.

Nesse ensejo é que nos deparamos com o jogo de palavras – e não somente – experienciadas de Clarice Lispector. Inserida em um contexto de constantes mudanças literárias, as quais já vinham se modificando desde a década de 20, com as chamadas vanguardas europeias, estendendo-se ao cenário *modernista* (1930-1960), com o ímpeto do romance de 30 e os fatores sociais, políticos, econômicos e espirituais que corroboraram a dita geração de 45, é que a autora engaja-se aos (des)propósitos da escrita. Embora Lispector seja considerada uma autora pós-moderna e/ou contemporânea, seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, fora publicado em 1943, período em que se fazia evidente a segunda geração do modernismo no Brasil. Assim sendo, seus escritos sinestésicos, metafóricos, viscerais e recônditos fizeram com que a literatura brasileira adquirisse traços revolucionários, chamando a atenção da crítica.

Contudo, até o livro ser publicado fora rejeitado por um dos maiores críticos da época: Álvaro Lins. Por disposição de Lúcio Cardoso, os manuscritos de *Perto do Coração Selvagem* foram enviados ao Pernambucano, almejando uma edição na então editora José Olympio. No entanto, o livro o desagradou, assim como ao também crítico Otto Maria Carpeaux, alegando que a autora retornasse em outro momento. Diante desse entrave, Lispector cedeu a proposta da editora *A Noite*, em que não obteve pagamento, apenas algumas cópias que distribuía entre amigos, familiares, colunistas e cronistas. O título que deu *vida* ao romance foi definido por Cardoso, sob imensa inspiração de James Joyce, fato que mais tarde seria objeto de análise.

Olga de Sá (1979) rememora traços descritos por Sérgio Milliet em *O Diário Crítico*, e o traz como um dos primeiros críticos a pronunciar-se sobre os escritos da autora. Milliet descreve sua satisfação em fazer grandes descobertas, tomando como elemento principal o

livro inaugural de Clarice, de tal maneira, reforça a sobriedade e distinção pautadas no texto. Para ele, a linguagem da autora enveredava por inesperados atalhos, atingindo o poético, logo, sua percepção era inédita e, de toda forma, não recaía ao hermetismo ou, ainda, aos modismos modernistas que circunscreviam à época. Dado que “[as palavras] não as domina mais, então elas é que tomam conta dela. Isso, porém, é-lhe atribuído como qualidade. É característica da poesia” (p. 25). Clarice era de prosas, mas a afinidade com as palavras se faziam puramente de forma poética. De acordo com Gotlib (2013) ‘há uma estranha vibração em suas frases que advém de uma pessoa excepcional, em que obtém um contato com uma “realidade” muito especial”. (p. 13)

Nessa perspectiva, vemos no romance a construção das travessias de Joana rumo à busca de si, irrompendo a tradição familiar e se modulando ao espírito do autoconhecimento, da moralidade e da valoração própria, elementos basilares de sua estruturação. A obra remonta determinismos sociais e inspira sensações, preceitos, padrões e juízos de valor que correspondem ao remonte do patriarcado.

Em *A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector* (1944), Álvaro Lins corrobora com a ideia de *realismo mágico*, um romance moderno nas vestes da ficção, o qual intercala um sentimento poético à capacidade de observação. Embora tenha admitido a originalidade da obra, toma como referência (e influência) Joyce e Woolf, negados em carta escrita no mesmo ano pela própria autora “... as críticas, de um modo geral, não me fazem bem: a do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial’ deles”. (2004, p. 16). Ainda acrescentara em momento posterior que:

Quando, na França, um jornalista me disse que eu escrevia como santa Teresa d’Ávila fiquei pasmada, eu nunca li os seus escritos... Quanto a Virginia Woolf, simplesmente ignorava haver no mundo uma pessoa assim chamada. Acho possível, no entanto, que mesmo sem lê-los eu tenha apanhado alguma coisa no ar... É possível. Por exemplo, eu adoro D.H. Lawrence e no entanto meus livros nada têm com os dele. Em Paris, um jornal disse que eu tinha influência de [Jean-Paul] Sartre. Acontece que só vim a saber da existência de Sartre no meu segundo livro. Quem me emprestou Sartre, então desconhecido para mim, foi o professor Francisco Paulo Mendes, de Belém do Pará, onde passei seis meses.” (LISPECTOR, 2004, p. 60)

Para Lins, a autora utiliza de uma imaginação *real* na construção do enredo, confundindo-se, até mesmo, com uma possível memória de vivência, provocando uma *surpresa perturbadora*. No entanto, caracteriza a obra como *literatura feminina* composta por

temperamentos feminis aliando as nuances da protagonista à própria Clarice, complementando enfim, que apesar do romance ganhar em expressão e inteligência, ausentava-se em experiência vital e temporal, acusando a pouca idade autoral. Semelhante a isso pensava Reinaldo Moura (1944), que preliminarmente tomou como julgamento, devido a capa “cor-de-rosa”, que este fosse mais um romance amostral do *gênero*.

Antônio Candido, por outro lado, revela pontos essenciais que nos permitem compreender a importância do romance para a época, sobretudo, ousamos em referir, advindo de uma escrita feminina. Em *No Raiar de Clarice Lispector* (1977), atenta-se a elucubrar sobre obras de grande destaque na literatura brasileira, enfatizando títulos como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado e a significativa presença de Machado de Assis com seu repertório profundo e psicológico. Segundo o autor, tais textos traziam consigo um prestígio e uma seriedade em retratar o domínio da palavra de forma inexprimível. Todavia, cumpre-se dizer, eleva o repertório vocabular e espiritual da obra Clariciana, ressaltando tais ausências na escrita que se fazia célebre no tempo presente, para ele:

Todos os homens que estão fazendo um grande nome em arte /.../ fazem-no porque evitam o inesperado; porque se especializam em pôr as suas obras no mesmo encaixe que as outras, de modo que o público sabe imediatamente onde tem o nariz (CÂNDIDO, 1977)

Dessa maneira, o autor admite que diante de um cenário em que a linguagem fora tão pouco explorada e, de igual forma, *replicada*, o romance que percorre as fases de Joana tem efeito impressionante e misterioso, causando no leitor uma proximidade com seus devaneios intelectuais. A ousadia da autora permite retirar o texto literário brasileiro da comodidade em não escrever sob riscos, visto que esta confronta, arditamente, o ordinário. Cândido acredita que “com relação a *Perto do Coração Selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é *performance* de melhor qualidade”. (1977)

Assim sendo, compreendemos que a estreante principiou um novo caminho literário, aprofundando-se ao encontro do Ser com o Ser, isto é, confidenciou um dinamismo íntegro ao leitor, possibilitando seu encontro com aspectos fragmentados e objetivos da própria alma, os quais eram percebidos à medida em que a leitura encaminhava-se, assim como afirma Dinah Silveira de Queiroz: “Toda a literatura de Clarice Lispector pode ser cortada à vontade, em pedacinhos, porque muito mais que o todo importa o detalhe”.

Olga de Sá (1979) reitera que Lispector aproxima-se da verossimilhança de um espaço civil primoroso e que confia as indagações que permeiam uma vida sem

relevância, significação, compreendendo, desse modo, o ser humano e o mundo que estes habitam.

O *fluxo de consciência* consentia o contato direto e íntimo com a protagonista, em que exprimia a realidade das aflições, apreensões e desconsoles, havia um monólogo interno e externo, com o intento de se fazer perceber ao menos por quem o lia, já que as personagens presentes no livro acreditavam na desordem daquela construção feminil. Por esse motivo, as personagens de Clarice Lispector tentam deslocar-se do incontestável, do inalterado, do que não se adultera, pois vivem na constância do não ser, do aprender, do dizer e, especialmente, do silenciar. É essa multiplicidade de fenômenos espaciais, temporais e emocionais que encontramos em *Perto do Coração Selvagem* e não menos, em *Joana*. Segundo Benedito Nunes (2009) “As palavras, como sente e expressa a jovem da obra, tornam-se ilusórias, generalizando o que é individual, abstraindo os aspectos concretos da experiência subjetiva” (p. 131, grifo nosso). Afinal também “é preciso *tentar* falar daquilo que nos obriga ao silêncio” (LISPECTOR apud NUNES, 2009, p. 139)

A ausência de nebulosidade e a fabulosa clareza, que se multiplicava em um sentido de tempo e espaço, faziam Lêdo Ivo (2004) encantar-se em sua gradativa leitura, sentindo uma espécie de autoconfiança em uma vida literária que carregaria bastante personalidade para a autora do livro. Os traços que desenhavam a mulher chamaram a atenção do poeta, pois os sofrimentos vivenciados pela personagem principal eram milagrosamente elucidados pela narração, pois “é o maior romance que uma mulher jamais escreveu em língua portuguesa”.

Embora houvessem romances que evidenciassem o universo feminino, não se faziam tão referentes e imponentes como este, já que retratava aspectos muito mais incômodos a sociedade e por este motivo fora nomeado como estranho às concepções da época. Clarice fora comparada a Rachel de Queiroz, *apenas* por ser escritora adentrando a um *mundo* ainda sugestionado por escritores homens, contudo, como mencionado, é Virginia Woolf sua maior conferência. Não somente por Álvaro Lins, também se aliava a questionamentos relacionados a essa vertente outros críticos, dado a similitude não só de escrita, mas de ideias, já que a inglesa também preconizava, de forma perspicaz, os conflitos anímicos e externos da prática de vida feminina. Cardoso (1944) aventurava-se em explicar que era um mundo “essencialmente feminino”, haja vista à integralidade dos contextos apresentados.

A esse respeito, Óscar Mendes (1944) corrobora em declarar que não se tratava de oferecer um *ar intelectual*, nem tampouco de escrever um nome de maneira comercial, para além disso estava estampada uma estilística notável, detentora de grande seriedade, uma vez que atingia com profundidade o mistério da alma feminina que, em todo caso, vinha “dando

dor de cabeça a todos os homens, desde que o mundo é mundo e Adão se viu com uma companheira ao lado”, a exemplo do confronto entre Lídia e Joana em que apenas um escritor da tamanha excepcionalidade poderia realiza-las. “E Clarice Lispector é bem algo de excepcional, no quadro de nossas letras femininas. (MENDES, 1944 apud SOUSA, 2004, p. 154).

Além disso, o escritor denota que a distinção está, justamente, na centralidade de Joana, visto que “ela que vive a seu modo e não ao modo de todo o mundo”. Assim, compreendemos esse elemento como um dos principais *pontos de impacto* não só para configurar a magnitude da escrita, mas, sobretudo, provocar a estranheza literária e pessoal. O distanciamento da *disciplina* feminina tão plenamente *consagrada* se desfaz e causa embaraço social.

Carlos Mendes de Sousa (2004) testifica que a descendência estrangeira da autora fora ponto crucial de censura, pois a acusaram de alienada por tratar de temas que consideravam estranhos à sua pátria, em uma linguagem que rememorava muito escritores ingleses. “Lustre não existe no Brasil, nem aquela ‘cidade sitiada’, que ninguém sabe onde fica” (p. 140), em razão disso é que imputava uma reflexão, muitas vezes, intolerável do que se apresentara de modo *diferente*, contudo, que causava. Irrevogavelmente, impacto.

Nessas nuances, concordamos com Lêdo Ivo (2004) no instante em que reconhece que a dicção translúcida percorre durante toda a obra Clariciana, desde romances, como o inaugural, como *O Lustre, A Maçã no Escuro*, contos, crônicas, reportagens e todo o vasto acervo característico.

Por ser uma brasileira *naturalizada*, naturalizou a língua portuguesa e demonstrou o “para mais de” com uma personalidade distinta àquelas consideradas tradicionalmente *renomadas*, possuía um “um idioma solar, alagoanamente solar, destinado a narrar as tribulações de pequenas criaturas rodeadas de si mesmas e desaparelhadas para efetuar o trajeto em direção aos outros”. Não à toa sua prosa era transpassada de antíteses que *unificava* a compreensão do desfazer. Era no avesso das palavras que o significado se fazia presente e as partículas se atraíam a erudição do leitor, era, assim “uma prosa de escancarada diurnidade mesmo quando ela fala da noite e relata a escuridão; uma prosa de fulguração e enfeitiçamento; uma prosa ambígua, clareada sempre por uma auréola poética simultaneamente concreta – e espessa em sua concretude – e evanescente”. Por conseguinte, em muitos casos, condizia a “uma prosa que ousa dispensar o enredo e a motivação, para imperar, num isolamento radioso, na página em branco”. (IVO, 2004, p. 48)

As prosas de Clarice eram e continuam sendo passíveis de dissemelhantes indagações, reflexões e argumentações, há *sempre* um mistério na linguagem e em seu estilo que propõe novas descobertas, além das que já foram retratadas. Dessa forma, a nossa história literária, assim como a língua que a recebeu e que, magnificamente, foi reproduzida de maneira extravagante – na maior das sinonímias da palavra – ultrapassou fronteiras jamais pronunciadas. Ainda de acordo com Ivo (2004), desde José de Alencar a Euclides da Cunha, sucessores da escritora, o diluir e o indiluível e o imitar o inimitável nunca foram tão detalhados, ao ponto de haver um contágio epidêmico alcançados pela enfeitiçante lição magistral da escrita.

Fernando G. Reis (1968), esclarece que quando se trata de obras Lispectorianas o que emerge são sempre episódios de cunho cotidianos, fazendo com que as personagens visem fases de autodescoberta. Esse aspecto é preservado em romances, no entanto, ao observarmos os contos, ainda que se percebam em um processo de investigação de si, tendem a abrigar-se na rotina. Nestes as possibilidades de explorar os conflitos são mais oportunas, naqueles o cotidiano abrevia-se. Com isso não se abdica da liberdade que as heroínas possuem em cruzar o limiar do “deprender em si, o outro”. Em outras palavras, as mulheres de Clarice partem de uma margem estática para um patamar movediço, partindo de um extravio de consciência à consecução de uma consciência reinventada, em que oferta aos dois gêneros um contorno de sequência. Em conformidade com Berta Waldman (1993):

[nos contos] a autora nos apresenta protagonistas que vivem o modelo de dona-de-casa tradicional, enquanto nos romances a situação se altera, porque neles as mulheres ou não estão ligadas ao homem pelo casamento ou não têm filhos, o que dá a elas uma perspectiva de vida diversa. (WALDMAN, 1993, p. 107-108, grifo nosso)

A escritora elege sua escrita sob as vestes de elementos firmes, reais, eróticos, sensuais, convocando a presença da dualidade entre o doce e o azedo, o vivo e o morto, o branco sobre o branco. Para ela são necessárias tais essências para captar a vida, a existência concreta, aquela que nos deparamos no simples sobreviver. É o que encontramos, pois, nos contos. “Como o gênero pede uma economia máxima, não há espaço para digressões filosóficas, e o resultado mostra-se então enxuto, direto, tenso e intenso”. (p. 107)

Diante disso, nos confere o exemplo de *Laços de Família* (1960) que além de apresentar uma temática existencial confabula juntamente com as vozes narrativas os decursos da condição feminina e das relações familiares Segundo Magalhães (1997):

No caso de *Laços de Família*, pode-se investigar como é apreendida na obra ficcional de Clarice Lispector a complexa questão das *relações familiares*. No livro, os conflitos se dão em ambientes de classe média, com todas as

suas peculiaridades de reprodutora de regras que delimitam os passos de seus componentes. Nele estão representados personagens envolvidos em uma vida comum, média, apegados ao corriqueiro, sem os vãos e dilaceramentos de vários dos personagens protagonistas e narrativas longas da escritora, como a Joana de **Perto do Coração Selvagem** ou o narrador-personagem de **A Hora da Estrela**, Rodrigo SM. (MAGALHÃES, 1997, p. 24)

O autor revela ainda que os volumes de contos de Lispector é a representação da possibilidade de uma impressionante narrativa descrita em histórias curtas. Para ele, “temas e situações se revisitam com extrema constância, reforçando impressões, desvelando correspondências, apontando para traços recorrentes que sulcam a face da escritura num vaivém de sentidos que resgatam sons, repetidos com intensidades diversas, em intervalos e pontos distintos”. (MAGALHÃES, 1997, p. 20)

Sabe-se, porém, que refletir sobre tal tema não é privilégio dessa coletânea de contos, nem tampouco da totalidade de sua contística, pois tanto as crônicas como os romances também carregam em seu centro toda a minúcia dessas circunstâncias. Entretanto, o livro referido apresenta modelos sociais que destinam a mulher a um modelo estabelecido, em que a força opressiva é a mediadora dos não-conflitos. Isto é, as narrativas geralmente mostram um padrão masculino que tende a não perceber o estado mental, pessoal e físico de suas esposas, dado a *normalidade* da atmosfera do casamento, enquanto elas embora questionem, divaguem, viagem em suas promessas, têm, muitas vezes, a libertação desencorajada pela pressão social e matrimonial, as privando do grito de emancipação. Essa defraudação do desejo, da autonomia e da independência são críticas que a autora utiliza como forma de denúncia as situações que se faziam padronizadas e acomodadas pelas esferas públicas e privadas.

Algo díspar ocorre em *A Via Crucis do Corpo* (1974), em que a autora relata o estopim da eroticidade de seus escritos e credita ao leitor a certeza do quão intenso, hediondo, voraz e voluptuoso o sujeito pode dissuadir em busca de satisfazer o desejo da carne. Publicado em 1974, a obra não fora mais um ímpeto fortuito da autora, uma vez que o editor e escritor piauiense Álvaro dos Santos Pacheco, da Editora carioca “Artenova” requestou uma *encomenda*. No tocante a crítica do livro, na época de sua edição, é perceptível observar que, de maneira sorrateira, a autora desabafa ao afirmar que “uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 7).

De acordo com Arêas (2005), se ater a uma linguagem coloquial para tratar de assuntos corriqueiros e controversos para uma sociedade *conservadora* foi algo que sucedeu

de maneira proposital para que entrasse em questionamento a enunciação acerca da sexualidade feminina. Em seus termos:

[...] A via crucis do corpo fica a cargo da linguagem intencionalmente sem polimento, e por isso em muitos momentos escandalosa, navegando pelo canal das repetições e dos bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque [...] Nesse livro a simplificação é grande, mesmo nos momentos de humor negro, paródia, crítica ou de lamentações, mas a vivacidade e o despudor, a que se acresce o saber fazer, brilham e ofuscam a banalidade (ARÊAS, 2005, p. 58 apud SILVA et al., p. 5, n.d.)

A autora sinaliza que episódios cotidianos serviram de alicerce para tornar possível o aflorar de sua imaginação, elucidando que “se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 1998, p. 7). O maior ensejo Clariciano é transbordar inferências a histórias que se desenham de maneira tão ordinária que é possível a identificação do leitor, principalmente por descrever com tanta clareza os desejos sexuais de mulheres com personalidades distintas. Em consonância com Gotlib (1995) todas as personagens almejam um *maior destino* e buscam, incansavelmente, por *algo* que não encontram. Há, assim, um detalhe grotesco em cada *estrepante* que simboliza a condição do ser humano. Ainda de acordo com a autora, identificamos uma ambição em subverter a norma, tratando de maneira clara e direta aquilo que facilmente viria a causar *constrangimento* e inquietar a crítica, particularmente a masculina, afinal, falar sobre os prazeres femininos era uma ameaça à opressão.

A revolução da forma em Clarice é contínua e se segue como um modo de “não-pertencer” na literatura brasileira. Observamos sua historicidade literária e os trânsitos das personagens que estão perpetuamente no âmbito do “não-ser”. Contemplamos isso em *A Paixão Segundo GH*, em que a protagonista vive um conflito identitário, de classes, de espírito e, sobretudo, de vazios. Sobrevivendo no eterno embate do que é “ser” feminino e/ou masculino e o que é ser, justamente, “nada”. Assim como intercorre em *O Lustre* e *A Hora da Estrela*, que apesar de serem apresentadas personagens de vidas e personalidades opostas, encontramos na centralidade o enfrentamento de uma vida de inexistências. Virginia, fadada a *extinção* desde os primórdios, enquanto Macabéa estrela sua morte no desfecho. Embora ímpares, se fazem pares na deficiência em compreender o mundo e têm o feminino demarcado tanto na *ignorância* como na abstração.

Desse modo, desde seus primeiros escritos, perpassando ao romance de estreia *Perto do Coração Selvagem*, até *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector presou por uma diferenciação e um apego a (des)construir os gêneros que foram decisivos no que concerne tanto ao seu

processo de escrita como na revelação do deslumbramento por parte da crítica. Concomitantemente, o lirismo, a expressão do corpo e do espírito, as sensações, os fragmentos do todo e da parte e a essência das personagens formaram o equilíbrio fundamental na composição de sua produção. Posto que é na *incompletude* de suas palavras que o completo (des)ajuste, paradoxalmente, se cria.

1.3 Entre colunas, contos, crônicas e romances: O feminino Clariciano

O século XIX e os primeiros decênios do século XX foram marcados pelo enfrentamento a favor da liberdade de informação, pois o regime hierárquico que regia o país transbordava-se em exclusão, restrição e supressão.

As lutas das classes econômicas preconizavam instâncias que deturpavam a independência de opiniões, bem como o direito ao voto, já que a dependência financeira, para o contexto político da época, estava estritamente relacionada com a ausência de juízos críticos, sobretudo, às mulheres. Assis Brasil, por exemplo, anunciava nas mídias impressas o repúdio ao direito de voto feminino alegando a sujeição que as mulheres obtinham aos seus maridos, isto é, seus pensamentos histórico-crítico não dispunham de valores ou, ainda, não arrecadava esferas valorativas. Sendo assim, muitas se apoiavam na formação de grupos de opinião com o intuito de progredir sobre a emancipação mesmo com um espaço reduzido no âmbito jornalístico para suas vozes escritas. Todavia, a busca pela divulgação de seus ideais era notadamente diligenciada. Pinto (2003) acreditava que essas ações tomadas por parte da mídia impressa eram muito pragmáticas, pois se preocupavam com as medidas que se seguiam referentes às ordens de poder autoritárias. Porém,

as atividades de mulheres feministas em jornais foram bastante expressivas e espalharam-se pelo país, pois na época, além dos jornais que circulavam nas capitais, havia um número incontável de pequenos jornais, tanto de interesse geral como de associações, sindicatos, grêmios literários ou que tratavam de assuntos específicos. (PINTO, 2003, p. 30-31)

Ainda que o período tenha sido marcado por publicações que desenhavam cenários de vetos, isolamentos e subjugações como as denúncias políticas impulsionadas pelas feministas, os jornais da época, de acordo com Buitoni, eram caracterizados, na prevalência da escrita feminina, por conteúdos que visavam à moda. Isto é, uma dada rotina se perpetuava nas linhas jornalísticas com o objetivo de aconselhar mulheres sobre suas vidas pessoais e matrimoniais.

Clarice Lispector, nos prelúdios da década de 50, pertencia ao espaço que determinava a construção desses textos que, por sua vez, ditavam *tendências da estação* para mulheres. Inicialmente convidada por Rubem Braga para compor uma *Página Feminina* no periódico *Comício*, a autora assume a coluna *Entre Mulheres* e assina seus escritos sob pseudônimo. Assim, durante quatro meses – no ano de 1952 – *Tereza Quadros* assumia uma relação de parceria com *a mulher moderna brasileira* da época.

Embora a descrição e o objetivo da gazeta obtivessem como enfoque uma feminilidade estereotipada, *Quadros* utilizava da arte da confiança para adentrar ao íntimo de suas leitoras.

Isto é, ao mencionar “Sejam eficientes, trabalhadoras, objetivas, mas não permitam que isso afete a sua feminilidade”. (2006, 19), a autora sugeria, sob as vestes do excesso, que as mulheres não elegessem um caráter próprio que se igualasse aos homens, pois em suas consonâncias femininas eram análogas enquanto cidadãs, mas singulares em sua existência pessoal, social e profissional. Clarice costumava divagar ainda que *Tereza* era “disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim”. (LISPECTOR, 2002 apud LISPECTOR, 2006, p. 8)

Nos anos de 1959 a 1961, sua jornada caminha-se a outros periódicos os quais intitulavam-se *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*. No primeiro, escrevia como *Helen Palmer* para o *Correio Feminino – Feira de Utilidades*, publicado regularmente, segundo Gotlib (2013), às quartas e sextas-feiras. O conteúdo que se expressava nessas páginas também se equiparava ao anteriormente observado, contudo, com o apêndice de ser obrigatoriamente uma “escrita em linguagem coloquial e simples, tão ao agrado das mulheres [...] com conselhos de beleza, de elegância, de educação dos filhos, culinária, de todos os assuntos, enfim, que interessam à mulher e ao lar”. (GOTLIB, 2013, p. 414). O segundo, por sua vez, também se inclinava aos padrões *exigidos* e manifestava em suas publicações piadas, casos e decoração, sob a posse de *Ilka Soares*, correspondentemente heterônimo de Lispector.

Através da demanda estabelecida, a autora utilizava-se, entretanto, de petulantes dispositivos ao lidar com o público alvo. Isso significa que apesar de descrever sorrateiramente conselhos sobre amor, filhos, enfeites caseiros e o lar propriamente dito, a jornalista conseguia expor outras necessidades femininas que a faziam articular, ponderar e refletir a respeito de suas vivências, estímulos e motivações. Quando se apontava, socialmente, para uma felicidade privada feminina, demonstrava o *além-mundo* permeado de opções:

Folgar é se desencontrar da ventura. A felicidade pertence aos laboriosos; o amor é daqueles que trabalham e, se por acaso existe alguém que maldiz a necessidade de todas as necessidades; a pobreza, para ver-se livre dela só existe um caminho, o trabalho! (LISPECTOR, 2006, p. 44)

Na coluna *Retoques do Destino* revela que além do setor trabalhista as mulheres também deveriam investir na educação “libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso”, pois o ato da leitura e da escrita a faziam, de toda forma, modernas. Para a autora, a época, para aquelas jovens, não buscava mais uma finalidade no casamento então, definitivamente, não importava a qualidade que o pretendente obtivesse.

Nesse sentido, um marido não era mais um objetivo, “felizmente, isso passou e o problema casamento passou a ser encarado de forma muito mais acertada e serena. Se uma jovem não encontra o seu ideal, não casa, pronto”. (LISPECTOR, 2006, p. 92, grifo nosso). Para ela, era *naturalíssimo* uma mulher querer casar, ter filhos e o seu lar, no entanto, que procurassem um marido que as amassem, respeitassem e a mantivessem em nível de igualdade, considerando seus direitos e deveres enquanto cidadãs e donas de suas próprias primordialidades, por isso “nada de precipitação. Um erro na escolha de seu marido pode ser a causa de todo um futuro estragado. Não apenas do seu futuro. Mas também o de seus filhos”. A autonomia da escolha era vigente e o de *não-escolha* fazia-se de igual forma, dado que “nada de mal lhe advém daí”. (LISPECTOR, 2006, p. 92)

Diante disso, elucidava a erudição da mulher se atualizar não só através de revistas, mas especialmente estar atenta ao que rodeava o seu mundo, afinal, revolucionar-se era estar em eterno contato com a modernidade.

Nesse meio tempo o advento da pílula anticoncepcional começou a ganhar forças em diversos países, o questionamento do corpo e seus *atributos* também se faziam exigência na retomada da escrita jornalística, inclusive, acerca dos cuidados fundamentais com o físico. Embora as empresas publicitárias impusessem que os padrões de beleza fossem refletidos na busca pelo desejo e na aquisição de produtos que frutificassem resultados estéticos em suas clientes, as transformando em mulheres “elegantes, atraente, deslumbrante e esbelta”, trazendo o enfoque ao deleite de (re)construir o próprio corpo, Lispector espelhava que a essência feminina estava, justamente, no equilíbrio em conseguir gerenciar os traços emocionais, racionais e sociais, tornando a realçar uma felicidade independente e uma beleza que se faria inteira a partir desta:

Adote uma filosofia otimista, eduque-se para ser feliz. Você o conseguirá. E verá o milagre em sua própria face, nos olhos que adquirirão brilho e vivacidade, na boca que perderá o ríctus amargo e ganhará um ar jovem, na pele outra vez clara e macia. (LISPECTOR, 2006, p. 24)

O feminino que abrange a autora refuta também os papéis dos homens em uma esfera que corrobora a crítica da famigerada postura de que eles *não gostam de mulheres inteligentes*. Esse desinteresse significava, para ela, ausência de inteligência e a ignorância tenaz ou ainda, inata. Ao passo que aqueles que sabiam apreciar a magnificência feminina poderiam ser considerados rapazes de grande intelecto. Embora Lispector não figurasse a imagem da mulher por um panorama masculino, havia uma intensa coação de seu conteúdo de publicação, todavia, suas linhas transfiguravam-se, muitas vezes, em entrelinhas que abriam vastos espaços de contestação.

Em *Que Preferem os Homens?* a jornalista revela que *os homens não se importam sinceramente de competir com uma mulher no terreno profissional* e retoma que só assim o fazem quando ela tenta utilizar de sua condição em pertencer ao gênero feminino para justificar sua eficiência e, de toda forma, admite que eles têm razão. Com isso, Clarice busca chamar atenção para o fato de que essas ações não teriam mais razões de suceder, pois retomaria um sentimento arcaico que, por consequência, rememoraria uma época em que mulheres eram escravas de um dito *poder* masculino e tinham que utilizar-se de determinadas astúcias para se defenderem ou legitimarem capacidades e as multiplicidades de suas inteligências. Em conformidade com suas palavras:

Na realidade, a mulher de nível cultural superior leva uma grande vantagem, pois tem a oportunidade de desenvolver as muitas facetas de sua personalidade feminina - intelectual, criadora, maternal - conjuntamente ou em diferentes fases de sua vida. Além disso, a mulher inteligente e culta sabe melhor compreender o homem a quem ama e aceitá-lo, não como um ser superior, mas como uma criatura feita de qualidades e defeitos... como ela própria. (LISPECTOR, 2006, p. 229)

Sendo assim, em suas *aulinhas femininas* – como eram nomeadas – ratificava que se as mulheres tivessem que *imitar* alguém, que fossem a si, tendo em vista que todo o trabalho que deveriam ter era o de conquistar no próprio rosto a autoadmiração, enxergando-se além de um corpo físico. De acordo com a autora quando você "cria" seu rosto, tendo como base você mesma, sua alegria é de descoberta, de desabrochamento. (LISPECTOR, 2006, p. 211)

As colunas possuem reflexões de como o gênero feminino vinha sendo construído as vistas da sociedade e a necessidade dos meios em definir a mulher unilateralmente, incorporando elementos, muitas vezes, idealizados que levavam a uma condição de encaixe. Isto é, o objetivo dos escritos que permeavam a época eram, justamente, fazer com que o feminino mantivesse um pensamento de padrão normativo e se um componente não se moldasse a sua estrutura, em caráter imediato, estratégias deveriam ser criadas para o alcance final. Essas técnicas seriam assimiladas nos conteúdos desses jornais e revistas dedicados, traiçoeiramente, a ela. Ser sedutora, bela, faceira, discreta, elegante, eram adjetivos constantes que congregavam de maneira programada para atingir a base, sob efeito do deslumbramento simulado da publicidade.

De forma impulsiva, poderíamos observar tais reflexos na escrita Clariciana e, de todo modo, compreender que o feminino em *suas mãos* se tornava fonte dos apelos patriarcais e, até mesmo, promoção estética e fútil no tocante a seus esclarecimentos, a exemplo da

escravidão da beleza, da moral e dos bons costumes, como observamos em uma de suas descrições: O fato de uma mulher ser livre, não implica que ela deva libertar-se também dos liames da moral e pudor, que são, afinal, embelezadores da mulher e, portanto, indispensáveis à sua personalidade (LISPECTOR, 2006, p. 19). Ainda assim, os traços de conservadorismo e comportamentos *íntegros* eram dissimulados através de contínuas inferências que deliberavam repercussões outras e faziam com que houvesse, nas linhas que se seguiam, a constância de deslocamentos femininos, dado que embora a autora afirmasse a essencialidade da moral e do pudor, afluía a urgência do desvencilhamento das amarras sociais, prosseguindo: “A mulher esclarecida sabe disso. Ela estuda, ela lê, ela é moderna e interessante sem perder seus atributos de mulher, de esposa e de mãe.” (LISPECTOR, 2006, p. 19)

À vista disso, consideramos sua contextualização, enquanto escritora, reativa e estreante, pois modelou o acervo jornalístico da época como figura feminina incorporada a um espaço de trabalho primordialmente masculino o qual imputara estruturas estereotipadas.

Na construção de narrativas que valorizavam papéis independentes, a autora questionara todo o aparato frente a imposição da dualidade do que é ou não uma mulher na sociedade brasileira. Clarice, por fim, utilizava do ínfimo poder concedido, profissionalmente, para reagir aos decretos impostos, os tornando mera ficção ao transportar a realidade de defesa e de propriedade a corpos e mentes, no passo de suas emoções e razões às mulheres. Esses trabalhos, todavia, já se faziam presentes muito antes em suas publicações autônomas, a modelo do enredo do conto *A Fuga*, que compõe o livro *A Bela e a Fera* (1940).

A protagonista, a qual não conhecemos o nome, explora uma viagem externamente interna durante um *passeio* pelo Rio de Janeiro em busca da liberdade do casamento. Enfatizando as angústias que se revelam de maneira gradativa em doze anos de matrimônio, a mulher deseja uma vida da qual, aparentemente, foi-lhe roubada. Seus sonhos são transpostos no anseio em sair de sua casa e viajar para um local que lhe traga uma vivência sóbria, em que sua própria companhia se faria suficiente.

Lispector invade o protótipo imagético do leitor, descrevendo cada local onde perpassara a personagem, deixando transparecer a importância do toque ao concreto e a fantasia de mover-se de um âmbito inóspito para a esperança em ser. A autora demonstra a posição da mulher frente a uma relação de perda identitária, em que esta perde sua autonomia para vivenciar uma existência dedicada ao marido, esquecendo-se, sobretudo, de inserir-se enquanto indivíduo na sociedade. Por outro lado, o conto elabora de forma conceitual a *percepção da condição* em que, após mais de uma década de névoa surge o desejo de mudança e o reconhecimento de si. Nessa concepção:

Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas: “Bem, as coisas ainda existem”. Sim, simplesmente extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam. Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar. (LISPECTOR, 1999, p. 40)

A mulher revela sensações orais e táteis que estavam há muitos anos esquecidas, singularmente, a fome do mundo. Fome em comer, sentir, observar, degustar e apreciar. “O pão é fresco, a sopa é quente. Pedirá café, um café cheiroso e forte. Ah, como tudo é lindo e tem encanto”. (LISPECTOR, 1999, p. 41). Havia beleza nos mais simples gestos cotidianos que presentemente se faziam palpáveis, reais. Embora houvesse o manifesto do discernimento e todo um aparato construído em torno de uma emancipação, a personagem contrasta a realidade econômica que a impede de seguir um caminho diferente, bem como sinaliza o ríspido comportamento da sociedade.

Dessa forma, narra-se: “Bem que pode ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe”. (Ibidem, p. 42). Assim, a volta para casa torna-se inevitável, todavia, o autoconhecimento presente na protagonista é desenhado, sobretudo, no desfecho do conto, sob o olhar confesso e legitimado do contexto ao qual está inserida, não há mais julgamentos em torno de si: “Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos”. (LISPECTOR, 1999, p. 42)

Algo dessemelhante vemos em *Melhor do que arder*, de *A Via Crucis do Corpo* (1974). O conto relata o desamparo de Madre Clara, a qual fora deixada por seus pais em um convento sob o argumento de mantê-la livre do pecado e entregar o corpo a Deus, travestindo-se de virtude e moral. Por coerção da família, a jovem passara a acreditar que sua alma estaria acolhida. Disposta, inicialmente, de uma passividade incrédula, limitava-se a rezar, orar, clamar ao Senhor e confessar-se. Todavia, com o passar dos dias mostrava-se cada vez mais cansada do lugar e da convivência entre aquelas mulheres, precisava libertar-se.

E se confessava todos os dias. Todos os dias a hóstia branca que se desmanchava na boca. Mas começou a se cansar de viver só entre mulheres. Mulheres, mulheres, mulheres. Escolheu uma amiga como confidente. Disse-lhe que não aguentava mais. A amiga aconselhou-a: – Mortifique o corpo. Passou a dormir na laje fria. E fustigava-se com silício. De nada adiantava. Pegava gripes fortes, ficava toda arranhada. (LISPECTOR, 1998, p. 47)

As tentativas de mortificar o corpo funcionavam tanto quanto seu desejo de estar ali. Confidenciava ao padre suas cobiças e vontades, eram tão intensos que causava febre ao sacerdote e era recíproco. Ambos se castigavam. A imagem de Cristo queimava a pele da até então freira, ela “não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo” (Ibidem, p. 47). Por essa razão, fora preciso deixá-la ir para não mais arder. Clara casou-se, teve quatro filhos, mas prosseguiu temente a Deus.

Pedi uma audiência com a superiora. A superiora repreendeu-a ferozmente. Mas Madre Clara foi firme; queria sair do convento, queria achar um homem, queria casar-se. A superiora pediu-lhe que esperasse mais um ano. Respondeu que não podia, que tinha que ser já. Arrumou sua pequena bagagem e deu o fora. (LISPECTOR, 1998, p. 47-48)

Examinamos, em Clara, um sujeito contornado pelos condicionantes sociais que comprimem e oprimem a sexualidade e a linguagem corporal feminina em que se é utilizado preceitos culturais e religiosos como subterfúgio de crenças e punições. Suas estruturas corporais e psíquicas são reduzidas a insignificância, desenhada pela repressão dos dias. Tal fato gera uma desmedida insatisfação que, por vezes, recai no campo das ideias e engrossa os transtornos espirituais, os quais refletem no próprio físico e invade o meio de convivência, tanto com o outro, quanto consigo. A autora oferta ao leitor um aparato do quão inverossímil é negar a sexualidade que, independente de gêneros, nos é inata. Com isso, desfruta do erotismo e do duelo entre o profano e o divino, tomando o corpo da heroína como protagonista da história.

Em *A Paixão Segundo GH*, Clarice disserta sobre um feminino em desconstrução e em conjunção na mesma medida. Ela desconstrói a figura humana para evidenciar que entre homem e mulher o que há de congênere é o grotesco, sendo isso surpreendente e amedrontador, justamente, por ser tão símile ao ser humano.

GH vem de uma família de posses e obtém uma residência de boas condições, ao demitir a empregada, decide limpar o local, porém surge a ideia de começar pelo quarto de sua antiga funcionária, Janair. Ao chegar lá, depara-se com um lugar limpo e isso a incomoda. Os primeiros questionamentos surgem. Em seguida, dá-se de encontro com uma barata, naquele momento algo fascinante e insípido surge em seus interrogatórios mais profundos. G.H. narra:

Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? (LISPECTOR, 1998, p. 07)

A protagonista é instituída, potencialmente, até o átomo, pois não podemos “esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela (LISPECTOR, 1998, p. 17), no intento de que em dado momento do romance, indaga-se sobre se de fato é mulher, uma vez que possui caracteres masculinos e femininos que arrolam em sua personalidade. Por vezes, se via admirada por hábitos masculinos: “E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosa por hábitos e jeitos masculinos”, em outras, a feminilidade lhe era determinada, “e sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. E não o espanto das vocações - é isso?” (LISPECTOR, 1998, p. 21)

Nessa perspectiva vemos a autora chegar a incongruência dos gêneros, extraindo o feminino até a sua própria alma. Para alguns autores, a sigla que refere o nome da protagonista pode estar relacionada com *Gênero Humano*, visto que é dessa relação com o Ser humano que a personagem extrai suas inquietações. Para José Castello:

Esse desejo de encontrar o que resta do homem quando a linguagem se esgota move, desde o início, a literatura de Clarice. Mesmo sem ser um livro de inspiração religiosa, G.H. tem, ainda, um aspecto epifânico. Ao degustar a pasta branca que escorre da barata morta, a protagonista comunga com o real e ali o divino - a força impessoal que nos move - se manifesta. E só depois desse ato, que desarruma toda a visão civilizada, G.H. pode enfim se reconstruir. (CASTELO, 1998, p. 2)

O que é intrínseco na personagem é um feminino esmagador, que engole e mastiga tudo à sua volta e, sincronicamente, decompõe tudo que engole dentro de si, como se estivesse em eterna metamorfose. Falar de GH é prenunciar a desconstrução, a decomposição do que se encarna sobre o que é um feminino, adentrando a um existencialismo profundo. Pois ela vai até o vácuo atroz da solidão para se reencontrar e, na verdade, descobre que o caminho do reencontro é o da perdição, como afirma Florbela Espanca (2013) “que me saiba perder... pra me encontrar...” (p.34). Desse modo, a protagonista perde-se totalmente, desintegrando para então, integrar-se. Em outras palavras, na busca de se integrar tem de desintegrar-se, desfazer-se.

Dessa forma, o feminino em *A Paixão Segundo GH* é a desautomatização do que se pode compreender como o *feminino das regras, normativo*, dado que perpassa pelo grotesco e pelas falácias do social, em virtude da obra, não raro, sobrepor a masculinidade e a feminilidade, já que GH não é mulher e nem homem e, concomitantemente, é os dois de forma sincrônica como se igualasse as razões da antropofagia.

Quando Oswald de Andrade (1928) declara que “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (p. 1) ele está manifestando, justamente, essas partes opostas que se contraem e se consomem em algo novo. Assim, GH se contrai e se consome em busca de se renovar e em suas entranhas estão as diversas partes dela, que se fazem em masculinas e femininas. Partes estas que habitam todo ser humano e o faz vivenciar um eterno embate.

Em último texto publicado em vida, Clarice nos apresenta Macabéa, uma personagem diferente de todas as outras, que possui uma ínfima vivência dos dias, abafados por uma ingenuidade e ignorância que parecem lhe serem inatos. A jovem é uma nordestina que perde os pais ainda em sua infância e passa a ser criada pela tia, “nascera inteiramente raquítica, herança do sertão” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A nova tutora, não satisfeita com a menina, tenta matá-la. No insucesso do ato, parte para Rio de Janeiro em busca de melhores condições levando-a consigo. Algum tempo após a estadia na cidade carioca, a tia vem a falecer. Macabéa, sozinha no mundo, sobrevive sendo explorada em um trabalho infrutuoso como datilógrafa, em que o salário lhe rende apenas uma moradia desbastecida e uma alimentação frágil.

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se “panos”, diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento. [...] Assoava o nariz na barra da combinação. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

A protagonista é o simulacro da desumanidade, que na verdade, nada mais é que a propagação do que a humanidade experiencia na esfera do *ser humano* e viver como tal em um mundo de predicados execráveis. O seu sonho é ser artista de cinema, porém sua existência é desesperançosa, desencorajada e, evidentemente, sem futuro próspero. Segundo Hélène Cixous (2017):

A “pessoa” que Clarice escolheu, essa quase mulher, é uma mulher quase não mulher, mas de tal modo quase-não-mulher que talvez seja mais mulher que toda mulher. É de tal modo mínima, de tal modo ínfima, que está ao rés do ser, e portanto é como se estivesse em relação quase íntima com a primeira com a primeira manifestação do vivente na terra; é, aliás, capim, e termina no capim, como capim. [...] E pois mais que nós, que somos brancos e pesados, ela porta, ela mostra os elementos mais finos do que se pode

chamar “ser-mulher”, porque como as pessoas extremamente pobres, ela é atenta e nos faz atentos às insignificâncias que são nossas riquezas essenciais e que nós com nossas riquezas ordinárias esquecemos e rejeitamos. (CIXOUS, 2017, p. 134-135)

Clarice revela as consequências de um processo histórico, cultural, social e, até mesmo, religioso que confronta por décadas a humanidade, particularmente, a figura da mulher. A personagem é o retrato das vozes que são silenciadas e subjugadas pelo meio do qual almejam fazer parte, que, no entanto, não fazem. Distintamente de outras obras que tratam o tema como denúncia, a autora utiliza de um artifício ainda mais imponente: utiliza-se de um narrador masculino para enfatizar o enredo devastador de sua personagem.

Rodrigo S.M é aquele que *substitui* a voz narrativa feminina porque “escritora mulher pode lacrimejar piegas: e põe em cheque até mesmo a importância de seu trabalho diante da manifestação de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Para algumas autoras, a afirmativa de Lispector causa espanto e desarmonia com a linha de protagonistas femininas que desenham sua história literária. Todavia, falar em *lacrimejar piegas* é expor uma compaixão e um compadecimento do outro dos quais dificultaria a exposição da personagem. Concordamos com Cixous (2017) quando considera que “o lacrimejar piegas (essa é uma admirável questão de época) e a piedade não tem que ver com o respeito”. Dessa forma, ela entende que para Clarice “o valor supremo é o sem-piedade, mas um sem-piedade cheio de respeito. Nas primeiras páginas, diz que ela tem o direito de ser sem piedade. A piedade é deformante, é paternalista ou maternal, cobre, recobre, e o que quer fazer Clarice aqui é deixar nu esse ser em sua grandeza minúscula”. (CIXOUS, 2017, p. 137).

Assim sendo, a ironia que traz a autora de *A Hora da Estrela* é, justamente, expor esse masculino coberto por incômodos e náuseas daquela mulher *primitiva*, trazendo para o romance o que uma realidade inteira suporta. Rodrigo, por vezes, remete a uma compaixão, talvez inventada, para a comoção dos *espectadores*, no entanto, a repulsa transborda entre as páginas “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça”. (LISPECTOR, 1998, p. 27). *Criador e criatura* se conectam, entrelaçam-se e repelem-se, porém, medidos pelos mesmos danos que a indigência e insignificância interior e exterior podem causar ao Ser humano.

Clarice Lispector atenta-se em escrever sobre as diversas vertentes que uma mulher pode possuir, enfatizando o “não-ser” e o “ser” sob olhares múltiplos, irregulares, contrários, discrepantes e também, semelhantes, a si, ao outro, aos outros, a ninguém. Pois, o feminino Clariciano não busca a felicidade apenas na comercialização da beleza ou nos artifícios de um

lar, mas, sobretudo, na busca por identidades que conjugam objetivos de vida progressos obtendo como resultado reflexões em torno de necessidades outras, almejando novas revoluções internas e externas tanto no ciclo social como naqueles que pretendem sua presença sob subterfúgios de um utópico sexo frágil. Para a autora, o *existir feminino* depende do pluralismo de vivências e experiências, bem como, do foco em si e não apenas no outro.

A mulher educada ao olhar de si não se afoga nos mares da futilidade e supera todo o antagonismo que a vida social pudera impor, ganhando, através de seu esforço e conhecimento, o protagonismo da própria existência, inclusive, na família em que pode se configurar como esposa, mãe e mulher, em posição heterogênea e com percepções que validam relações de poder, implicando o declínio do passivo.

CAPÍTULO II

UMA HISTÓRIA QUE SE CONTA: AS FACES DO FEMININO FRENTE AO OUTRO

Em nosso capítulo segundo, iremos nos aprofundar nas discussões teóricas acerca dos temas que integram as concepções que se referem à trajetória do feminino no transcurso dos séculos. Partiremos dos primórdios da civilização, da formação dos arquétipos, até a arquitetura moral da sociedade do século XX, o qual viveu a escritora Clarice Lispector.

No primeiro tópico, iremos explicar o surgimento do patriarcado, ratificando que a principal deidade na pré-história era a Deusa-Mãe, e, segundo Beauvoir (1949/2009), a derrocada da cultura matriarcal fora a primeira grande tragédia da humanidade. A autora francesa ratifica isto pelo fato de que a sobreposição masculina cerceou o universo feminino ao âmbito do privado. Nesse movimento, as mulheres que se revoltam contra essa imposição são demonizadas, como a primeira mulher de Adão, Lilith.

Dentro dessa perspectiva da dicotomia entre Eva e Lilith para com Adão, da mulher considerada santa, que se reclusa, e a pecadora, que deseja liberdade, é que se cria a cultura da passividade feminina. Nessa, desde crianças, as mulheres são ensinadas a moldarem seus comportamentos na sociedade. Um dos objetivos da vida da mulher, nesse contexto, é o casamento. Tratando da instituição do matrimônio, buscamos no nosso tópico terceiro desconstruir os parâmetros desse ofício, trazendo os novos arranjos matrimoniais. As transformações ocorridas na sociedade do século XX, que trazem a mulher para o mercado de trabalho, revolucionam a maneira de como o casamento é pensado. A partir das mínimas independências, a mulher consegue, aos poucos, seu direito de dizer não e também ser a escritora de seu próprio destino.

Por fim, no último tópico trataremos da subversão da norma. Além de somar todas as discussões que fizemos durante o capítulo traremos Zolin (2009), Telles (2004), entre outras, para explanarmos a relevância da autoria feminina no conjunto da luta das mulheres. Nessa parte final de nosso capítulo, abordaremos de forma profunda os impasses colocados sob a mulher escritora, e a luta interior para libertar-se dos parâmetros morais e sociais que foram incutidos nas mentes das jovens, de que não possuem o direito da fala, da escrita e que sua vida é regida pelo homem. Na confluência de todos os obstáculos postos sobre a mulher, tivemos como intuito explicar e expor o artefato teórico e crítico acerca da subversão feminina sob diversas óticas.

2.1 A invenção do patriarcado e a origem do *mal*

A pré-história nos traz relatos de representações e questionamentos ao que referir-se-ia a mulher e seus *mistérios*. Alguns teóricos consideram que o culto a Deusa-mãe e a inferência ao *Ser* da fertilidade, foram, ao mesmo tempo, alvos de reverência e enigma, ao passo de milhões de anos. Nesse sentido, ao perpassarmos as épocas pré-históricas - paleolítica e neolítica - vemos cenários de descobertas e transformações. A mulher como receptáculo mágico, homogênea a natureza, mãe de *tudo* e todas as *coisas*, respeitada e venerada são elementos que se acredita ter sido constituído nesse período (Eisler, 1989). Diante disso, questiona-se em que parte da história isto foi revogado e transformado em uma pensada dominação.

A era que antecede a invenção da escrita nos revela traços de como nossos ancestrais viviam. Os instrumentos feitos de pedra lascada, ossos e madeira foram os primeiros a serem desenvolvidos por esses povos, e a partir destes, surgiram as esculturas que desnudavam a imagem das mulheres em seus mais abrangentes aspectos corporais. A dita *arte rupestre* vinha simbolizar a fertilidade feminina.

À vista disso, começamos a compreender a curiosidade da qual aguçava os nossos antepassados em torno dos *mistérios da vida* e dos traços que demarcavam o viver e o morrer em um mundo, a olhos destes, de descobertas, estendendo-se principalmente ao que se verificava do feminino e da natureza. Embora não houvesse confrontos e uma percepção fundamentada de dominação entre os sexos, as mulheres eram tidas como o centro provedor da vida – a cultuada Deusa-Mãe – em ritos religiosos, pois, provinha destas o inexplicável *milagre da vida*. Segundo LINS (2012):

Até cinco mil anos atrás, na Pré-História, ignorava-se a participação do homem na procriação e supunha-se que a vida pré-natal das crianças começava nas águas, nas pedras, nas árvores ou nas grutas, no coração da terra-mãe, antes de ser introduzida por um sopro no ventre da mãe humana. (LINS, 2012, p. 11)

Para os pré-históricos ocidentais a natureza – a intitulada terra-mãe – e as mulheres eram capazes de se entrelaçarem ao ponto de gerarem uma nova vida. Com isso, reafirma-se a ideia de compreensão e questionamentos de mundo da qual invadia a consciência paleolítica, compreendendo-se que ainda que não houvesse participação masculina no processo instituidor de vida, os gêneros não se expeliam entre si.

As imagens que se referiam a Deusa eram encontradas com frequência, dado que esta era considerada a *Senhora das águas*, representando a evolução e a (re)criação de todo o universo. Isto é, a essa mulher era concedido o *poder* da regeneração, o seu corpo era esboço

do cálice da redenção, ela era “simplesmente a Mãe divina embalando o filho divino em seus braços” (EISLER, 1989, p. 29), portanto “dizer que o povo adorador da Deusa era profundamente religioso seria eufemismo. Pois ali não havia distinção entre o secular e o sagrado. Como apontam os historiadores religiosos, na pré-história e, em grande parte, nos tempos históricos, a religião era vida, e vida era religião” (EISLER, 1989, p. 32).

A arte que situava a Deusa como centro do *universo* não preconizava guerras ou dominações de homens, contrariamente, ilustrava a importância social do feminino, o qual representava papéis necessários e notáveis, especialmente, na ordem de clãs e sacerdotisas. Isso significava que homens e mulheres exerciam funções diversas e mantinham uma dada sinergia para um bem coletivo.

Irrefutavelmente, o modo de vida em que o feminino exercia uma posição de liderança não era prevalência soberana que abarcava a todos os habitantes, menos ainda uma norma que tinha por obrigação sua execução. No entanto, o *poder* de apoderar-se ou domesticar uns aos outros não se fazia de maneira efetiva, já que a sociedade era *regida* por um ideal normativo e este constituía-se pelos direcionamentos masculinos e femininos. Essas reproduções de comportamentos atrelavam-se ao dito *poder de realização*, diferindo, notoriamente, daquele caracterizado autoritário e hegemônico. Corroborar com a existência desse recurso poderio não significa declarar o aniquilamento da possibilidade e a atividade de um comando, apenas ratifica a distinção do modelo de organização de poder do qual estamos habituados.

Nos 4000 anos posteriores, o processo evolutivo ganhou novas vestes aproximando-se da tecnologia metalúrgica, tecelagem e cerâmica; e embora o crescimento tenha se desnudado de maneira vagarosa, os moldes artísticos se vislumbravam vivos e *reais*. Com esses novos modelos, a população começava a tomar como medida produtiva a força física, principalmente, com os conflitos entre terras que surgiriam *a posteriori*. Esse período fora marcado por grandes modificações, tomando como premissa a inserção dos primeiros deuses guerreiros masculinos como configuração religiosa. Segundo Eisler (1989):

[...] a Deusa não passava de uma deidade secundária, descrita como a consorte ou mãe dos deuses masculinos mais poderosos, pois aquele era um mundo onde cada vez mais o poder das mulheres se achava também em declínio, um mundo onde a dominação masculina e as guerras de conquista e contra-conquista passavam a ser a norma em toda a parte. (EISLER, 1989, p. 37, grifo nosso)

Construindo um processo hegemônico, a partir de estruturas sociais e ideológicas, esses povos despertavam para a organização de mecanismos que detinham o poder

hierárquico e autoritário através de manifestações violentas e repressivas, fazendo desse cenário um padrão a ser exercido. Essa forma de dominação gerou um deslocamento das posições de gênero, direcionando o homem a um patamar de hierarquia *de defesa* às necessidades da sociedade e a mulher, por sua vez, principiava a perda de sua importância para o meio. Em outras palavras, se instaurava o *declínio da Deusa*, dado que as mulheres passaram a serem subjugadas às regras e resoluções masculinas.

Sob nova ordem, as esculturas femininas começaram a desaparecer e suas evidências foram substanciadas ao vazio, perante a tentativa de aniquilar todos os vestígios de uma sociedade regida, um dia, pelo feminino. Como resultado da recém-adquirida soberania do patriarcado, aqueles grupos foram reduzidos a escravidão.

Diante disso, identificamos que embora parte da sociedade esteja a passos curtos agindo sob a tentativa de mudanças, mediante a opressão dominante, o período pré-histórico reflete os contornos que se esboçou da figura feminina ao longo dos anos, fundamentalmente no âmbito sexual e econômico, dado que uma mulher livre representa o ímpeto sinônimo de ameaça absoluta a toda uma organização social regida por homens. Portanto, o que dissonar do *padrão instaurado* exige intensas punições e essas, de toda forma, ficam a cargo das instâncias religiosas, já que o construto em torno *da esfera divina* se respaldou, justamente, nas novas escrituras de fé, incorporando a figura de um Deus como autoridade suprema. Além disso, essa estrutura dominada pelo *macho* é historicamente transformada e mantida pela doutrina religiosa em que justifica a submissão feminina como sendo de édito celestial.

Foram as heranças arrastadas por essas civilizações que fizeram da relação entre a mulher e a religião paradoxal, pois “as religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos”. (PERROT, 2015, p. 83).

O livro bíblico que o contemporâneo (re)conhece oferta manuscritos oriundos da criação dos sexos, circunscritos no invento de Adão e Eva. Todavia, ao nos direcionarmos para os primórdios do Gênesis: “E criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou, macho e fêmea os criou” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 27), observamos que a origem dos *gêneros* se fomentou na dualidade da semelhança, isto é, segundo a escritura, a *criação* da mulher é legitimada, concomitantemente, a do homem. Entretanto, ao analisarmos os escritos posteriores, elucidamos:

Então o SENHOR Deus fez cair pesado sono sobre Adão, e *este* adormeceu; e tomou uma das suas costelas e fechou a carne em seu lugar; E da costela que o SENHOR Deus tomou do homem, formou uma "mulher, e levou-a a Adão". (BÍBLIA, Gênesis 2, 21,22).

Isto posto, analisamos que independentemente da versão de Gênesis 2,21-22 ter sido descrita posteriormente a algo *originário*, a Igreja Católica adotou sua interpretação, assumindo-o como mandamento divino essencial para a configuração de sua doutrina, corroborando ao ideal de subalternização do corpo feminino em relação ao sexo oposto. De acordo com Perrot (2015):

O catolicismo é, em princípio, clerical e macho, à imagem da sociedade de seu tempo. Somente os homens podem ter acesso ao sacerdócio e ao latim. Eles detêm o poder, o saber e o sagrado. Entretanto, deixam escapatórias para as mulheres pecadoras: a prece, o convento das virgens consagradas, a santidade. E o prestígio crescente da Virgem Maria, antídoto de Eva. A rainha da cristandade medieval. De tudo isso, as mulheres fizeram a base de um contra poder e de uma sociabilidade. A piedade, a devoção, era, para elas, um dever, mas também compensação e prazer. Elas podiam ser encontradas nas igrejas paroquiais, na suavidade dos reposteiros e do canto coral, sentir “os perfumes do altar, o frescor das pias de água benta, o clarão dos círios” (Flaubert: *Madame Bovary*, a respeito da educação de Emma num estabelecimento religioso). Encontrar socorro, e mesmo ser ouvida pelos padres, seus confessores e confidentes. A igreja oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, sua submissão. (PERROT, 2015, p. 84)

À vista do protótipo de submissão, alguns grupos femininos se dispuseram a investir suas forças na criação de sindicatos considerados laicos, oportunizando voz, expressão, articulação e manifestação contra a interferência da inquisição católica-cristã. Esse progresso fora necessário para tentar conscientizar outras tantas mulheres que acreditavam, devotamente, que sua atuação na sociedade estava condenada ao inferno e ao ordinário, pois sobreviviam em torno do seio familiar e da construção que esse doméstico fundamentava.

Ainda assim, as regras se faziam cada vez mais firmes aos desígnios do *senhor* patriarcal, sobretudo, sob o comando “da fé” ofertado tanto ao clérigo quanto aos próprios homens. Eram-lhes concedidos um poder proeminente, sendo relocados a posição de maridos ou simplesmente enquanto sujeitos masculinos socialmente existentes, elemento revogado às mulheres.

Os conventos eram os locais que maridos, pais, irmãos ou primos utilizavam para reafirmar seus desprazeres frente a algum comportamento tido como inadequado por algumas mulheres de suas famílias, assim, o ambiente era permeado por uma rígida disciplina que se retratava, não raro, no corpo feminino.

Quando a interna resistia a sua permanência, o fundamento cristão concedia a liberdade do castigo. Este, por sua vez, valia-se de repreensões físicas e morais com a finalidade do aprendizado e da caracterização do respeito a Deus. Paradoxalmente, a estadia

também era subterfúgio, já que para aprender sobre a religião necessitava-se das aprendizagens advindas do outro e, por conseguinte, novas formas de conhecimento. A criação, do mesmo modo, aguçava seus pensamentos e permitia que reflexões outras, além do submundo patriarcal, invadissem seus modos de vivência.

Dessa maneira, esse cenário nos traz representações suntuosas das tenacidades femininas no que concerne à rejeição do padrão aclamado. Mulheres como Joana d’Arc e Marguerite Porete, por exemplo, renunciavam as imposições sob as perspectivas do questionamento em que interrogavam os motivos e as justificativas ao referido religioso e, de toda forma, aplicavam suas discordâncias ao poder que a igreja operava quanto a hierarquia dos sexos.

Por esse motivo, eram consideradas perigosas, feiticeiras, bruxas, hereges e ocupavam o cargo de *evasoras do controle cristão*. Como resultância de tais protestos, muitas, inclusive Porete, foram queimadas vivas em fogueiras para que seus pecados fossem ali cessados, um “fato desconcertante, pois coincide com o Renascimento, o humanismo, a Reforma. Os protestantes concordavam com os católicos que as feiticeiras eram nocivas. (...) As feiticeiras aparecem como bodes expiatórios da modernidade”. (PERROT, 2015, p. 89, grifo nosso).

Torna-se, assim, imprescindível nos debruçarmos sobre o âmbito da sexualidade em que essas ditas *feiticeiras* eram negligenciadas. As práticas sexuais só poderiam ser realizadas mediante o casamento, assim sendo, tudo que se opusesse ao socialmente aceito, lesionava as leis divinas. Subvertendo essas diretrizes, ao praticar o ato fora do casamento e, tão qual, realizar posições que elevavam a superioridade, estando *sobre o homem*, essas mulheres eram comparadas ao parentesco das *sombras*, acusadas de serem irmãs e filhas do *diabo*, batizadas ultrajosamente de Lilith.

Assim como as deliberações do controle sexual eram revogadas, estendiam-se, pois, à medicina. As ervas, elixires e antídotos serviam para curar enfermos que, amiúde, procuravam as cuidadoras e estas, por sua vez, permaneciam em suas práticas não só como forma de resistência, mas sobretudo, para beneficiar uma parte da população que necessitavam de seus serviços, seja por dificuldades econômicas ou por crença.

A igreja, por outro lado, compreendia o feito como forma de apropriação profissional, ou seja, atribuía a cura natural a um descaso nato a especialização dos médicos, os quais haviam estudado e se utilizavam de meios *legais* para recuperar a saúde dos cidadãos. A recomendação da abadia era, então, queimar e extinguir esses *seres* como forma de protesto e segurança, com o desígnio de cessar uma epidemia a qual adoecia cada vez mais outras

mulheres, assegurando a integridade dominante do santuário cristão. Nesse caso, encontravam na destruição, a solução.

O mito de Lilith, para autores como Martha Robles (2006) e Sicuteri (1998), é basilar na fundamentação da “criação” da mulher vista como *demônio*, “sedutora dos adormecidos”, aquela que sobrevive da poderosa vontade de não se dobrar diante da pressão masculina – e divina – e elege a transgressão como patamar de destaque, repudiando à escravidão. Para a autora:

Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina, que transmigrou para o judaísmo pós- bíblico a partir da mitologia da antiga Suméria como a primeira mulher de Adão, como ele criada do pó e insuflada com o sopro divino para fundar nossa espécie sem que houvesse aparente superioridade do homem sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio de sua submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta debilidade de Eva. (ROBLES, 2006, p. 35)

Sabe-se, porém, muito pouco sobre os antecedentes míticos, se assim compararmos com a sucessão opressora que ele deixara de *herança* ao feminino e toda sua constituição enquanto sujeito. No entanto, sua representação é mediada, comumente, como a carne que saliva e se inscreve cheia de sangue ao mundo. (Sicuteri, 1998). Aqui, pensamos nessa definição como a vinculação da mulher que não silencia, contrariamente, expõe seus questionamentos e participa, ativamente, de sua existência no mundo sem permitir que devorem seus corpos como um objeto perdido. O sangue, no que lhe concerne, reproduz o engajamento lascivo desse feminino, em que se sente tão autorizado ao prazer quanto o homem. O líquido viscoso que circula nas artérias e veias do homem, também bombeia no coração da mulher.

O pressuposto de igualdade que advém da simbologia do “anjo das trevas” é o suficiente para a condenação de seu sexo ulterior desde o princípio, “demonizado por pretender certa satisfação sexual e marcado por idêntico desprezo na Babilônia, nas tábuas da lei dos hebreus ou na tradição legendaria que alcança a Cabala e o Hermetismo da Idade Média”. (ROBLES, 2006, p. 35). A ilustração física que os povos, ao longo dos anos, fazem dela infere a um *monstro* com dentes caninos ferozes e a remetem a um matrimônio com o demônio. Por essa via, *ganha o título* de rainha do “mundo inferior”, atrelado a ilegitimidade e ao pecado.

Não raro, as culturas utilizam dessa *imagem* como resultado para validar o argumento de periculosidade que, para eles, reside na mulher. Robles (2006) acredita que isso decorre desde o momento em que as tribos transitaram para o estabelecimento de um patriarcado que, para se erguer e se consolidar, desqualificavam a autoridade feminina, considerando-a plena ameaça, sobretudo, ao leito conjugal. De acordo com a autora, as versões coincidem com o registrado no século XVII no *alfabeto de Ben Sira*, em que descreve comentários bíblicos os quais recontam a discórdia e a contestação de Lilith a respeito de Adão. A narrativa que se conta caminha-se até a expulsão da moça do *Jardim do Éden*, transcrita no livro do Gênesis.

Os ensinamentos transmitidos pela primeira companheira de Adão, previamente ao reconhecimento da venustidade corporal por Eva, ratificam a elevada instrução e preparo da mulher para se apropriar do erotismo que lhe pertence com a mesma energia e vitalidade que instituíra sua presença em um meio do qual estava invadido pelas advertências e ordens divinas. Em consonância com Robles (2006, p. 35) “tal mundo era assinalado pelo poder de criar, característico das mulheres. Disso decorre que, ao serem estabelecidas as primeiras leis humanas, à imagem e semelhança de Deus, Lilith tinha de ser censurada a fim de ceder seu simbolismo fundador a uma Eva nascida da costela de Adão, inferior por sua debilidade, ainda que igualmente responsável pela perda da inocência humana”. Dessa forma, o posto que é ofertado a Lilith é a encenação da *origem do mal* e as mulheres que idealizam, articulam ou assumem a posição da transgressão são, igualmente, malignas.

Essa posição se opõe a imagem de Eva, que por consequência, alia-se a tradição religiosa como símbolo da culpa e da entrega do desejo. Embora também recaia sobre essa figura o infortúnio do pecado e a motivação da expulsão do Paraíso, esta, distintamente da primeira, é marcada como ícone principiante da condição de inferioridade feminina. “A dor, esse castigo que aflige a consciência humana desde que a Deusa deixa de ser deusa para se converter em filha e esposa de Adão, prossegue com a sensação de vergonha que sofrem os dois por se haverem apartado de Deus e provocado a queda em consequência de seu descobrimento de eros, ou seja, de seu desejo de governar a própria sexualidade” (ROBLES, 2006, p. 40). Além disso, caracteriza-se como responsável por toda a dor, trabalho e morte que sofre a humanidade. Por conseguinte, é refém da própria infração em ter saboreado do fruto proibido: deve curvar-se ao homem durante toda a eternidade para indenizá-lo e padecer do pecado que incidiu sobre todos nós. Segundo a autora:

A mulher, desde então, arrasta consigo o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos - àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria

inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador -; e, finalmente, de ser a culpada pela perda do Paraíso. (ROBLES, 2006, p. 40)

Todavia, apesar da fragilidade e decadência deduzida a segunda mulher de Adão, a liberdade para tomar as próprias decisões se respalda nas atitudes, embora *pecaminosas*, resolutas ao interior dos desejos e propósitos. É o seu renascimento que marca toda a descoberta que se apresenta ao mesmo tempo espiritual e herética, configurando sua autêntica e ampla personalidade. Assim, é ela quem carrega a idiossincrasia de refletir sobre sua moral e ética, sobretudo, na escolha entre o “bem” e o “mal”, utilizando-se de artimanhas e poder considerável para agir diante do que lhes era ostentado, especialmente, a infringir as leis divinas e assumir o risco daquela emancipação. A racionalidade desta mulher empreende uma nova ordem a humanidade, independente do que possam alinhar como “arestas”.

Ainda assim, do ponto de vista da maioria das culturas regidas pelas religiões, a mulher é posicionada à ocupação profana, incongruente, incriminada e condenada. Herdeira da perversidade, Eva é apontada como a espécie incomum que “soube falar a língua da serpente” para afundar o homem na barbárie da blasfêmia. Sua sexualidade, assim, é o que aflige a tradição ocidental, da qual desencadeia o estereótipo da sedução funesta que frutifica a debilitação masculina em relação aos “encantamentos” femininos. Nesse sentido, corrobora com o estigma de que se o homem é infiel, a responsabilidade vem desde a raiz da perversão delas:

Eva diabólica, ao ingerir o fruto proibido seduz ao pai-amante porque está imbuída dos poderes malignos; esposa de Adão, reconhece nos regalos sensuais o doloroso preço do prazer, mas também a piedade e a comunhão humana e redentora que a reconcilia com a esperança, base inequívoca da criação; deusa-mãe, é a criada criadora, consciente de sua fertilidade sucessiva e inclinada à compreensão de outras debilidades pelas quais há de continuar sua batalha paradisíaca entre o infinito absoluto e a mortalidade cambiante, entre a irracionalidade da inocência perfeita e a racionalidade responsável, sempre dinâmica e libertadora apesar do temor da queda. (ROBLES, 2006, p. 43)

Adão, por outro lado, é julgado como um ser que sofre as mazelas do que lhe fora, *brutalmente*, imposto. Uma vez que temia as leis divinas e pareceu em sua excelência, reconheceu seu âmbito inferior diante do supremo. Dessa forma, o primeiro homem não transpassou o que lhe fora destinado e só recebe as sanções da repulsa em razão feitiço feminil. Assim, Eva é condicionada a purificação. De acordo com o que propõe os religiosos, a função desta, após ao ostracismo, é a de se ajustar enquanto restauradora, engendrando a vida e as *leis*, atenuando seus “poderes” e trazendo consigo o ímpeto da harmonia conjugal. Esse artifício poderoso deve-se, pois, a capacidade em nutrir à vida. É através da procriação

que haverá a reconstrução da rebelião e, conseqüentemente, a união familiar que a fará cumprir os desígnios das ações de tempos remotos. Na imorredoura busca de restaurar a culpa, a mulher se mantém obediente ao marido e devota-se ao lar. Nessa perspectiva, Eva assume a posição da “bondade”, pois apesar da autenticidade de outrora, inferioriza-se ao homem e *santifica* o lar, perfazendo-o com a dádiva dos filhos.

Podemos destacar, dentre a multiplicidade de estigmas, que a concepção que ainda reflete na humanidade também se volta para a dualidade entre a representação de uma mulher preenchida por “bondade” e “maldade”, reinterpretadas pelo espectro de Eva e Lilith, respectivamente. Esses preceitos são vinculados a superstições e as manifestações que englobam para uma, assentir a subalternização e para a outra, além da sedução, o orgulho e o desejo de igualdade que devem ser punidos. Para tanto,

a imagem do demônio noturno que desliza para o leito daquele que dorme incauto é, entretanto, a preferida das religiões modernas. O exemplo de uma instigadora inclinada para o mal é o que melhor expressa os preconceitos que predominaram em relação à função perturbadora das mulheres, eternas responsáveis pelo pecado original que levou os homens a perderem a sua pureza, a se envergonharem do próprio corpo e a atentar contra os ditames divinos ao aspirarem à imortalidade. (ROBLES, 2006, p. 38)

Nessa imagem que incorpora o demônio noturno, Lilith é quem habita as profundezas dos oceanos, onde deve manter-se *presa* afim de que não volte a torturar ou desestruturar a vida de homens e, principalmente, das consideradas “boas mulheres”. É como uma sombra que, para a fé, estar à disposição da censura e assim será sua permanência, pois

a mão de Lilith é percebida nas brigas matrimoniais, nos desejos insatisfeitos, na separação dos casais, na emancipação frustrada e nos castigos que recaem sobre as mulheres que desafiam as normas sociais. Eterna inconformada, sua discrepância essencial a vincula ao demônio, à inadaptação e ao rancor. É por isso que se encontra ali, atirada ao abismo, desaparecida nas profundezas do oceano, atormentada por seus desejos; firme, porém, em sua vontade superior e sempre à margem de regras que não aceita nem consegue modificar. (ROBLES, 2006, p. 39)

Embora siga condenada e cumpra a pena de sua transgressão, Lilith é sinônimo de liberdade, criatividade e experimento. Ela representa a segurança que não se deposita no matrimônio, contrário a isso, é a possibilidade da descoberta autônoma e da equidade. Por isso, segue carregando as marcas da *maldade* e é temida por qualquer instituição que reproduza a ordenação de posições sociais.

Telles (2004) declara que o discurso sobre a “natureza feminina”, que se inaugura no século XVIII e se decreta à sociedade burguesa em progresso, define a mulher:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (TELLES, 2004, p. 403)

A tradição, por sua vez, define, por esse mesmo caminho, uma criação “tal qual Deus Pai”, que criou o mundo e seus *atores* e o definiu como honraria aos homens, concedendo às mulheres o dever da reprodução das espécies e a capacidade de os nutrir.

Fazia-se restrito, assim, a ascensão do feminino em distintas áreas sociais, profissionais e mesmo pessoais. O contato limitado com a leitura e a escrita, por exemplo, era um recurso recorrente, dado que o acesso ao saber emanava dos preceitos divinos. Em outros termos, apenas os homens, representantes da imagem de Deus, eram qualificados a herdar a substância divina da sabedoria e do conhecimento. As mulheres, por outro lado, por condenação à sua curiosidade em torno da tentação do diabo advinda da ancestralidade de Eva, estavam fadadas as mazelas da penitência. Assim, a prática em ler e escrever não era outorgada pela sociedade.

Desta maneira, inferimos que ainda que o setor religioso tenha mantido uma relação paradoxal da vivência feminil no decurso das épocas foi, precipuamente, a partir do século XIX que as mulheres aristocratas, burguesas e as de camadas populares foram, pouco a pouco, contornando seus percursos, especialmente, no tocante à leitura e escrita. Haja vista que as mais afortunadas foram guiadas pelos caminhos da pintura, piano, desenhos e aulas particulares a domicílio, enquanto as de camada mais populares aprendiam em ateliês e pensionatos religiosos, onde auxiliavam suas mães nos trabalhos e também aprendiam a coser, contar e orar. Compreendemos, assim, que houve uma execução de estratégias subversivas aos preceitos que se difundiram na pré-história em que se trespassaram ao sistema de dominação dos corpos sociais, físicos e pessoais, recaindo em um vigoroso aporte para a manifestação dos movimentos feministas que viriam a cobrir as histórias de tempos futuros.

Ao analisarmos, brevemente, a historicidade da *invenção do patriarcado* e o que se entende por *origem do mal*, observamos que a religião e, de modo consequente, a instituição familiar, que veremos adiante, formam os pilares da construção social que corroboram com a idealização de uma organização dominante a qual se personifica no sujeito masculino, rompendo com a simbologia do sistema de parceria ao incorporar um modelo de subjugação,

dependência e resignação. Todavia, muito embora o investimento em posicionar a mulher em um local de esquecimento fosse recorrente, sobretudo, em suas formas de expressão, o feminino, ao longo de décadas, manteve-se relutante em sua jornada, utilizando de artifícios próprios no enfrentamento em torno do direito à liberdade e a denúncia de uma sociedade mandatoriamente adoecida.

2.2 Relações familiares: maternidade e paternidade

A família não se constitui apenas por um fator natural, biológico ou por ajustes convencionais, pois sua construção adveio de organizações históricas e sociais estabelecidas pelos próprios seres humanos, sob as vestes da necessidade de sobrevivência e, sobretudo, reprodução. Assim, as relações que atualmente se entende por “familiares” foram elaboradas no decorrer da história. Sabe-se, portanto, que ao passar das épocas, as estruturas de base desse fundamento perpassaram distintas diretrizes e modelos, no entanto, o padrão que mais granjeou forças foi o patriarcal, que sobrevive, sob meandros outros, em muitas sociedades.

De acordo com Elódia Xavier (1998), no Brasil, a história do patriarcado como acervo familiar teve início a partir dos preceitos coloniais que foram, pouco a pouco, ajustando-se a situação do país que configurava uma esfera de teor latifundiário e escravagista. Mesmo com a ruptura do patriarcado rural, a essência do que se vivenciava em torno desse preceito fora nutrida e sustentada por meio do protecionismo e, principalmente, coronelismo. Dessa maneira, a posição feminina diante das relações sociais fora demarcada pela tradição que recaía de forma vigorosa no território brasileiro. Em conformidade com a autora:

[Frederich] *Engels vê o início do patriarcado denominado pelo advento da charrua*, como a grande derrota histórica do sexo feminino. A partir de então, temos os primórdios da família patriarcal, grupo de indivíduos - escravos e homens livres -, submetidos ao poder paterno de seu chefe; a família romana é um paradigma. O termo "família", entre os romanos, em sua origem, não se aplicava ao casal e seus filhos, mas somente aos escravos. Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com direito de vida e morte sobre todos eles. (ENGELS 1884, p. 91 apud XAVIER, 1998, p. 25, grifo nosso)

Segundo Martha Abreu (2010), a sociedade brasileira no final do século XIX fora marcada pela inserção de uma política médica e jurídica as quais se atentavam a formação de cidadãos *sadios*, tanto moral como sexualmente, sob a justificativa de preservação da vida educacional das gerações futuras e da construção da *ordem e progresso* do país.

Nos primórdios do século XX, os direitos garantidos aos homens ainda não eram participativos às mulheres, sendo assim, a luta em torno da conquista do espaço público seguiria firme durante anos com a forte influência e resistência do movimento feminista, principalmente, no que concerne o direito ao voto. Só em 1934, durante o Governo de Getúlio Vargas, é que o progresso político fora afirmado, revogando a criação em 1916 do Código Civil Brasileiro, o qual beneficiava, principalmente, os fundamentos patriarcais e as submetiam ao exercício trabalhista apenas sob assentimento do esposo. Em 1941 o trabalho

feminino fora, finalmente, regimentado pela Consolidação das Leis Trabalhistas, no entanto, mesmo que exercessem a profissão, seus benefícios e salários eram sempre inferiores aos dos homens, com o intuito de torna-las dependentes e coagidas pela subsistência econômica masculina.

Tais prerrogativas corroboraram para a inscrição da necessidade de uma sociedade sistematizada acerca de estratégias de ordenamento e controle social, almejando um construto de liberdade para homens, e, teoricamente, mulheres e crianças. No entanto, a dita educação familiar ratificou hábitos de rotina doméstica e responsabilidades em torno do que se pretendia para esse lar, inculcando princípios de interdição, sobretudo, sexual.

Nesse sentido, as ausências dos *desvios sexuais* impediam que crianças crescessem sob preceitos *inadequados* e que seus pais, através do casamento, não obtivessem filhos ilegítimos. Para as mulheres, remanescia assumir a maternagem, a educação dos filhos e todas as atividades que agregavam o casamento. Assim, a vida sexual e amorosa dos sujeitos aglutinava-se referenciando um modelo padrão de vivência que se fundamentavam nos conceitos de “moralidade” e “honestidade”. Dessa forma, como afirma Maria Ângela D’Incao (2004), um sólido ambiente familiar era composto por um lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido e às crianças, ou seja, devotando-se ao setor privado. Para tanto, como refuta da Matta (1987), “sabe-se que tudo o que diz respeito ao mundo da casa é feminino e deve ser englobado pela mulher; mas tudo aquilo que pertence à rua ou é de fora, que fala da economia e da política, das formalidades, é feminino”. (p. 128)

Na condição de explorar uma vida pública, cabia as mulheres fazê-lo de forma *educada*, honrando a posição *feminina* e respeitando os pressupostos sociais patriarcais, pois elas eram a imagem da base moral, bem como as encarregadas de manter a formação dos filhos, sobretudo, em torno do respeito e da vigilância do comportamento das filhas. De acordo com D’Incao (2004):

[...] A sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade - burguesa - reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor. Presenciamos ainda nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações *familiares*, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. (D’Incao, 2004, p. 223, grifo nosso)

Nesse contexto, a infância, sob os cuidados da mãe e mediante o olhar patriarcal, levava as meninas a demarcar seu âmbito feminino desde seus primeiros anos. Em consonância com Beauvoir (1949/2009) “a criança se move no plano do jogo e do sonho: brinca de ser, de fazer; fazer e ser não se distinguem nitidamente quando se trata de realizações imaginárias”. (p. 278). Ainda de acordo com a autora, como o infante não conhece muito além de seu próprio universo pueril, a mãe torna-se, em seu imaginário, um ser *superior* até mesmo a figura paterna, dado que são os preceitos desta e *semelhança* que irá acompanhar seu desenvolvimento enquanto sujeito no mundo. O “matriarcado” da fantasia faz com que as meninas reproduzam, identifique-se com os pressupostos maternos e se entenda como uma provável representação futura daquela imagem. A mãe, por outro lado, insere na vida da filha as convenções educacionais femininas, principalmente na incorporação de artifícios que atestam a postura da domesticação, a exemplo da boneca.

O brinquedo se espelha como uma forma de instruir as meninas as tarefas que já lhe foram programadas desde seu nascimento, ofertando-as a dura obrigação de aprender. É na *inocente brincadeira* que a criança entende que aquela simbologia não só se aproxima de sua gravura, mas também de sua extensão. Isto é, a duplicidade que a boneca reflete compreende tanto sua condição de meninas, como de sua maternidade porvindoura. Desse modo, “quando ralha, pune e depois consola a boneca, ela se defende contra a mãe e ao mesmo tempo assume a dignidade de mãe: resume os dois elementos do casal; faz confidências à boneca, educa-a, afirma sobre ela sua autoridade soberana, por vezes mesmo arranca-lhe os braços, bate nela, tortura-a” (BEAUVOIR, 1946/2009, p. 278), isso significa que realiza através dela a experiência isolada do planejamento de vida em sua adultez.

Com isso, não solidificamos o âmbito inato do instinto materno, contrariamente, verificamos que os cuidados que eram qualificados ao feminino e o comportamento que as meninas desempenhavam, enquanto crianças, advinham da crença do que lhes ensinaram tanto de maneira prática como sob o uso de recursos como livros, relatos, experiências, da própria mãe, a modelo de uma progressiva geração de conduta. Esse “encorajamento” reflete na formação do pensamento e atitude não só da segunda criação, mas, sobretudo, da primeira que já trouxera consigo os frutos passados, predisposta ao repasse. Constata-se, então, que o talento, a aptidão e o dom materno são repulsivamente induzidos pela sociedade patriarcal e a oferta da boneca, nessa perspectiva, torna-se um dos grandes dispositivos de gerência da ação dos posteriores passos da criança.

Ao passo de seu desenvolvimento, as meninas cumpriam as obrigações que lhes eram dispostas, principalmente, as funções do lar, acarretando uma seriedade precoce de uma *dona*

de casa e os pressupostos de uma feminilidade (re)montada, obtendo a disposição subjetiva do ser-fazer-agir, de certa maneira, recusadas. Adquiriam, assim, maturidade *antes da idade*, diferentemente daquela que era ofertada aos meninos, por exemplo, já que a estes era reservada a noção de ser *servido* e conhecer seu papel dominante em torno do público e também do privado. O fato dessas meninas conhecerem prematuramente seus *objetivos* e limites instaura-se um ideal de *destino forçado* e faz com que sobrecarreguem suas particularidades alheio àquelas já escritas, validando uma existência de uma felicidade inventada.

Louro (1997) revela que ao longo da história os diferentes grupos sociais construíram modos diversos de conceber e lidar com o espaço da casa ou o da rua, assim como delimitaram os lugares permitidos e os proibidos demarcando o tipo de sujeito que poderia transitar por eles. Dessa forma, é possível notar que as formas adequadas para cada pessoa ocupar o tempo ou gastá-lo, e ainda, se posicionar frente ao coletivo social, originaram-se da prática corrente de instituições que detinham o poder de convencimento livre e acobertado pelas *leis*.

A partir disso, os aprendizados foram concretizados e interiorizados tornando-se quase naturais. A naturalidade advém, sobretudo, de uma cultura implantada que constrói hierarquias e fragmenta a ocupação do lugar de cada sujeito. Ao que concerne a diferença entre meninas e meninos, Louro (1997) afirma que “eles parecem “precisar” de mais espaço do que elas, parecem preferir “naturalmente” as atividades ao ar livre. *Com isso registra-se a tendência nos meninos de "invadir" os espaços das meninas, de interromper suas brincadeiras. E, usualmente, consideramos tudo isso de algum modo inscrito na "ordem das coisas".* (p. 60, grifo nosso).

Os estudos de Beauvoir (1949/2009) colaboram com essa premissa e reiteram que a “casta” dos meninos oprime e importuna constantemente a das meninas, todavia, se estas entrassem em alguma espécie de competição com eles, confrontassem ou desafiassem, eram, deliberadamente, censuradas. Isso se configura especialmente no interior das relações familiares em que pais, avós e tios não omitem a predileção por um filho homem, ou, ainda, demonstram maior afeição por irmãos que irmãs, “inquéritos provaram que os pais, em sua maioria, preferem ter filhos a ter filhas. Falam aos meninos com mais gravidade, mais estima, reconhecem-lhes mais direitos; os próprios meninos tratam as meninas com desprezo”. Assim, “quanto mais a criança amadurece, mais seu universo se amplia e mais a superioridade masculina se afirma”. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 256-257). A autora ainda esclarece que:

Muitas vezes, a identificação com a mãe não mais se apresenta como solução satisfatória; se a menina aceita, a princípio, sua vocação feminina, não o faz porque pretenda abdicar: é, ao contrário, para reinar; ela quer ser matrona porque a sociedade das matronas parece-lhe privilegiada; mas quando suas frequentações, seus estudos, seus jogos e suas leituras a arrancam do círculo materno, ela compreende que não são as mulheres e sim os homens os senhores do mundo. É essa revelação[...] que modifica imperiosamente a consciência que ela toma de si mesma. A hierarquia dos sexos manifesta-se a ela primeiramente na experiência familiar; compreende pouco a pouco que, se a autoridade do pai não é a que se faz sentir mais cotidianamente, é, entretanto, a mais soberana; reveste-se ainda de mais brilho pelo fato de não ser comprometida; mesmo se, na realidade, é a mulher que reina soberanamente em casa, tem ela, em geral, a habilidade de pôr à frente a vontade do pai; nos momentos importantes é em nome dele que ela exige, recompensa ou pune. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 256-257)

A relação paterna era, de maneira distinta, reservada a brevidade do caráter de *amestramento*. Muito embora os manuseios de comportamento sejam advindos do que essa figura representa e imputa ao ambiente familiar, através da mãe, sua relação com a filha era percebida na presença da ordem. Dado que se configura como o mantenedor da família, aquele que além de guarnecer o sustento, é a simbologia da autoridade e disciplina. Nas palavras de Almeida (1987):

A família intimista, fechada para si, reduzida ao pai, mãe e alguns filhos que vivem sós, sem criados, agregados e parentes na casa. [...] A mulher, "rainha do lar", mãe por instinto, abnegada e vivendo em osmose com os bebês, sendo ela o canal da relação entre eles e o pai, que só se fará presente para exercer a autoridade. Essa família, é bom que se diga, continua patriarcal: a mulher "reina" no lar dentro do privado da casa, delibera sobre as questões imediatas dos filhos, mas é o pai quem comanda em última instância. (ALMEIDA, 1987, p.61)

Essa imagem de *chefe responsável* era o que se mantinha de mais sagrado no setor privado, pois era por seu intermédio que os que estavam em *menor nível* se lançavam ao mundo público. Assim, para o coletivo esse pai representava a transcendência. No que concerne ao feminino, a semelhança jamais poderia ultrapassar a ilustração materna, já que o pai soberano só poderia (re)passar esse *título* para um igual, ou seja, um filho. Para ela, restava-lhe o passivo reconhecimento de sua existência naquele meio. Dessa maneira, durante toda a infância a menina vivenciara a repressão que se desnudara na simulação das relações que a fazia acreditar na ficção do fenômeno da passividade.

A adolescência, por sua vez, traz um período de transição para essa menina-moça que além de elevar as ocupações, revela a proximidade da espera do futuro marido. Para a família

patriarcal esse trânsito desenha um *fim* próspero para o feminino, dado que qualquer outro rumo seria fadado ao insucesso, a frustração e a ruína da mulher.

Em consonância com Beauvoir (1949/2009), as mulheres, desde o período da infância, trazem consigo um desejo espontâneo de afirmar seu poder sobre o mundo e resistir contra a situação inferior que lhes são atribuídas em que não aceitam o destino que lhes é entregue. Porém, quando o *roteiro* era desviado, o infortúnio recaía para além da própria filha, responsabilizando também sua mãe por uma educação falha e desmedida, levando a essa figura materna a reputação do colapso, sua inteira falha como mulher na família e para a sociedade, pois como bem adverte Xavier (1998) “em nome da preservação dessa família, mantém-se o baixo nível de educação feminina, fornecendo à mulher, apenas, a formação necessária à educação dos filhos” (p. 23), já que ir contra a instrução que lhes era induzida seria como contestar o próprio *educador*, o homem e, de toda forma, a culpabilidade do fracasso jamais poderia recair sobre este.

Sendo assim, chegando a adulez, era no casamento que a mulher conquistaria seu ideal de integridade moral e, por conseguinte, realizar-se-ia para a sociedade se consagrando como esposa e mãe. Esse modelo de família patriarcal caracterizava, portanto, a base para a persistência do padrão opressivo e desejável que se seguia às mulheres e os laços que enredavam esses fundamentos se personificavam na atuação feminina que atravessaria as modicidades do pai e se encontraria com as do marido.

2.3 Novas configurações matrimoniais

D’Incao (2004) testifica que o casamento entre famílias ricas e burguesas era o elemento responsável pela progressão social ou manutenção do *status* naquele meio. Participar de festas, bailes, cafés, ir a teatros eram formas de mostrar sua posição e, simultaneamente, a felicidade composta por aquele ideal de vida. Com isso, a mulher não mais estaria sob os olhares apenas da própria instituição familiar, mas, sobretudo, dos outros. Aqueles que cercavam o espaço público observavam, com permissão, sua conduta: o modo com que se vestia, com quem conversava, quem eram suas companhias e se conseguia portar-se em público de maneira educada. Tais questões eram verificadas em função do bem-estar do marido, ou seja, havia vigilância para asseverar o desempenho feminino legitimado. Como ratifica D’Incao (2004):

Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família[...] Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força a idéia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos sob influência de amas, negras ou “estranhos” [...] Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais para cima. (D’INCAO, 2004, p. 229)

Embora possamos identificar a sobrecarga do sucesso familiar na figura feminina, “uma esposa era responsável não só pelo bem-estar dos filhos e pelo conforto do marido, mas também pela sua carreira. Se ele não fosse bem-sucedido, a culpa era, indiscutivelmente, dela” (LINS, 2012, 206-207), denotamos que eram justamente essas convenções que faziam o homem tornar-se tão dependente, simbolicamente, dela. Isso significa que mesmo envolto nos padrões de autonomia, política e economia, para que se comprovasse a posição social masculina era necessário que as mulheres (irmã, filha, esposa, tias) colaborassem e o assessorassem diante do coletivo. D’Incao (2004) questiona:

Até que ponto a mulher burguesa conseguiu realizar os sonhos prometidos pelo amor romântico tendo de conviver com a realidade de casamentos de interesse ou com a perspectiva de ascensão social? Depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, talvez lhe

restasse a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio conjugal. (D'INCAO, 2004, p. 236)

O fim do casamento arranjado afluou-se por volta da década de 1940. Difundiu-se, inicialmente, pelas camadas populares, em razão da impopularidade de interesses monetários, já que mesmo com salários inferiores, as mulheres também contribuía para o movimento financeiro da casa. Lins (2012) acredita que a valorização do amor conjugal mediante suas diferentes particularidades, em caráter primordial o sexual, foi de grande mudança.

Em tal caso, Anne-Marie Sohn (2003), historiadora francesa, relata que, a passos curtos, as mulheres foram se apropriando do poder do dizer “não”. Para ela “o êxodo rural e o fato de receber salários, ao dar a cada um a possibilidade de dispor de seus próprios rendimentos, tornaram os jovens mais autônomos: os que iam para os centros urbanos não dependiam mais dos pais, não tinham mais que prestar contas ao padre ou ao prefeito do vilarejo. Procuravam naturalmente ser felizes” (p. 128).

Esses novos modelos de relações declarados pela francesa podem facilmente ser aplicados ao contexto brasileiro, particularmente se tomarmos o ideal de amor recíproco que se instaurara naquela época como principal elemento para a realização do matrimônio entre homens e mulheres. A prática chegou, gradualmente, ao âmbito burguês configurando um certo grau de igualdade no relacionamento. Todavia, proclamar o sentimento amoroso trouxe também novas formas de domínio masculino “a mulher se submetia não mais por pressão, mas por amor. Pois com amor chegavam também todas as manipulações afetivas, a exemplo do ciúme tirânico de certos maridos”. (SOHN, 2003, p. 128)

À vista disso, é a partir desses meandros que o século XX contribui para a evolução do *pertencer* e o questionamento das ditas *condições impostas*. Apesar da criação primária e a sedução utópica que tiveram suas progenitoras, as mulheres que vivenciavam esse *novo* período participavam de um processo de transição e reduziam o caráter de domínio e opressão que o lar oferecia. Beauvoir (1949/2009) anuncia que havia se alicerçado as obrigações conjugais de forma recíproca e pessoal e que o adultério, embora ainda custoso ao feminino, adequar-se-ia como denúncia do contrato amoroso para ambas as partes. Assim sendo, o divórcio poderia ser obtido em condições equivalentes, dado a prevalência similar.

Devido a essa *abertura*, elas não se sentiam mais como as de outrora, confinadas a uma função única e exclusivamente reprodutora, opostamente, encontravam subsídio no que concerne a incumbência de *dar à luz* como uma escolha voluntária e não mais uma atividade “naturalmente” obrigatória. Ademais, a ótica que direcionava o trabalho doméstico começava

a ganhar expressividade e se encaminhava, cada vez mais, ao serviço público produtivo, com direitos e deveres prestados para e através do Estado.

Com essa *revolução*, as tentativas em incentivar e (re)criar o meio doméstico surgiam de maneira intensa, principalmente por meio de mídias informativas, como mencionamos no capítulo anterior: revistas, jornais, livros e anúncios.

Carla Pinsky (2014) em sua pesquisa acerca de algumas revistas e jornais com a temática voltada ao “mundo feminino”, que circulavam no Brasil entre os anos de 1940-1950, mostra-nos como o pensamento ditatorial reprimia as mulheres enquanto indivíduos dispostos de subjetividade. Diferentemente daquelas que demarcamos no capítulo anterior, essas eram, todavia, uma violência contra as “novas” disposições que as faziam refletir sobre si mesmas, enfatizando uma nomeada “reputação” e a coerção da “felicidade no casamento”. Em razão disso, as manipulações direcionavam-se ao controle de seus corpos e atitudes, isto é, a mulher casada, sobretudo, deveria evitar comentários prejudiciais a seu acervo social. Em outras palavras, motivos para tais críticas não deveriam manifestar-se. Em trecho do *Jornal das Moças*, a autora nos traz as seguintes publicações:

“Uma dama casada, ao contrário da solteira, pode ser dona de si mesma, porém é uma escrava da comédia social.” (Jornal das Moças — 15/07/48)

“O dia em que a mulher contrai matrimônio é o dia em que começa a ser julgada e observada; é o dia em que passa a ser sócia da vida e da responsabilidade do esposo. E o homem espera muito dela: capacidade, presença de espírito, confiança, fé, honra, moral, amor...” (Jornal das Moças — 08/03/45) (PINSKY, 2014, p. 275)

Ademais, as publicações também incentivavam que as moças precisariam contar sobre seu passado ao noivo, antes do matrimônio concretizar-se, principalmente se houvesse se relacionado sexualmente com outros homens, dado que a virgindade era um fundamento elementar para a época. Em contrapartida, orientava-se que para o homem seus hábitos noturnos ou festivos seriam interrompidos em função da futura paternidade. Todavia, enquanto se cobrava o fator econômico com afinco, deixava-o livre para possíveis aventuras amorosas sob o pretexto da luxúria inata masculina. Em vista disso, a esposa padrão não se queixava ou transferia problemas “fúteis” a estes, deveriam poupar-lhe de frivolidades, inseguranças, atividades domésticas e, perante nenhuma medida, ir contra as expectativas e exigências dos maridos.

No entanto, mesmo com os tirânicos artifícios que tentavam, diretamente, subjugar, as insatisfações advindas das nomeadas donas de casa eram explícitas e deslocavam seus lugares

no íntimo do matrimônio. Dessa forma, questionavam o isolamento, o tédio e a inatividade que aquela instituição provocara.

Segundo Lins (2012), “nem todos os produtos que surgiram para facilitar seu trabalho e tornar sua vida mais agradável (de acordo com os peritos de marketing daquela época), todas as modernas pílulas de humor — como o Dexedrine, prescritas por médicos indulgentes”. Para mais, “todos os discursos do destino das mães biológicas e do local sagrado dentro da família poderiam esconder o senso de frustração e alienação que algumas esposas sentiam em suas casas” (p. 208)

A autora nos leva a considerar o desmonte do trabalho doméstico, verificando suas nuances na relação marido-mulher e, fundamentalmente, sua deslegitimação enquanto profissão. Para ela, passou-se a considerar a atividade do lar como o instrumento tal qual ele é: não um ofício, mas algo que se faz de maneira rápida e eficientemente, como apoio as exigências cotidianas do ser humano. Logo, uma vez que a mulher deixava de julgar substancial a ocupação de lavar, passar e cozinhar e, de toda forma, denegava-se a consumir os informes patriarcais, passava a defrontar o casamento como uma entidade entre iguais. Considera-se, todavia, uma das circunstâncias mais árdua para o feminino, uma vez que acima da educação que fora orientada, enfrentava o desafio de extrair o fascínio conjugal criado pela mística feminina.

Assim, “ao perceberem que o casamento e a maternidade não eram a realização máxima de sua vida [...] começaram a utilizar seus diversos talentos com um propósito social, não só mencionavam uma nova sensação de *vivacidade* e plenitude, como uma diferença difícil de definir nos sentimentos para com o marido e os filhos”. (FRIEDAN, 1971, p. 294, grifo nosso)

É notório salientar que essas alternativas e transformações foram progressivamente efetivadas, pois, a predominância de autoridade ainda se consagrava ao masculino. Além disso, muitas mulheres ponderavam seus comportamentos na sociedade e acreditavam na realidade já estruturada, enxergando-se como benefício do meio patriarcal. O trabalho doméstico era, para estas, acima de tudo um privilégio e sua posição enquanto dona do lar, uma virtude.

Ainda assim, o *poder de escolha* despertava-as para a consciência da liberdade, bem como a percepção do que poderiam ou não priorizar como centro de vivência, inclusive, o direito – sob diversos contrapontos – ao divórcio. A possibilidade de separação era fonte de inquietação para muitas, principalmente porque significaria o abandono aos filhos e a perda de auxílio financeiro. Além disso, passavam a serem *malvistas* e eram motivo de humilhação

para as famílias, logo, a mulher divorciada dificilmente usufruiria da mesma forma na sociedade, tanto de maneira íntima, como comunitariamente. “Desquitados de ambos os sexos eram vistos como má companhia, mas as mulheres sofriam mais com a situação. As ‘bem-casadas’ evitavam qualquer contato com elas. Sua conduta ficava sob a mira do juiz e qualquer passo em falso lhes fazia perder a guarda dos filhos” (DEL PRIORE, 2005, p. 269). Por não haver separações amistosas, o contrato matrimonial era um vínculo que só poderia ser rompido em casos considerados graves, tais como a infidelidade, abandono do lar e violência física. De acordo com LINS (2012) apud Del Priore (2005):

Os juízes eram todos homens e ficavam indignados ao ver uma mulher pleitear os seus direitos. Embora, por vezes, fossem paternalistas, no geral a mera suspeita de que a esposa tivesse “traído” o marido era suficiente para que ela perdesse tudo: além da guarda dos filhos, ela perdia os bens, a pensão alimentícia, a respeitabilidade social. O marido poderia até matar que seria absolvido por “legítima defesa da honra”. Lentamente as mentalidades começaram a mudar, preparando as grandes transformações que ocorreriam nas décadas seguintes. “As posições antivorcistas eram majoritárias. Uma ‘segunda chance’ tinha pouca possibilidade de se efetivar. (LINS, 2012, p. 212-213 apud DEL PRIORE, 2005, p. 295)

As autoras acrescentam ainda que mesmo perante as condições desfavoráveis, a proporção de separações cresceu nos censos demográficos entre as décadas de 1940 e 1960. Assim, tornou-se comum também nas camadas burguesas cônjuges separados que seguiam reconstruindo suas vidas.

A construção do ideal de felicidade se aplicava, como observamos em nossas discussões, ao preparo progressivo de uma relação a dois, então, enxergar-se solitário ou desacompanhado era a representação de insucesso pessoal, o qual revelava a frustração de não ter uma “família” ou uma importância institucional. Esse modelo, por muito tempo, criou um estigma sobre a solidão, que afetava, principalmente, o feminino.

Isso era reflexo dos papéis destinados as mulheres, sob paradigmas tradicionais, que manipulavam e interferiam suas formações enquanto sujeitos e, conseqüentemente, influenciavam na maneira com que exerciam suas subjetividades no campo social, corporal e intelectual. Contudo, se a construção das épocas as impeliu a vida ao lar, as possibilidades de um novo percurso fomentaram a prática de discursos que se projetaram na contínua refutação a exclusão e a opressão. Significa, então, que o cenário organizado a essas funções predeterminadas passaram a ter outras acepções e os conceitos sobre ser, pertencer, querer, agir e viver foram modificando-se e essa *metamorfose* feminina (re)construiu valores e crenças mediante percepções outras das estruturas sociais e da substância matrimonial. Existir sem a presença do outro sexo começava a ser, para as mulheres, o reconhecimento e o

reencontro com o limiar de sua origem, bem como nos complementa Clarice Lispector “que minha solidão me sirva de companhia [...] que eu tenha a coragem de me enfrentar [...] que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo”. (LISPECTOR, 1999, p. 152, grifo nosso)

2.4 Desconstruindo a norma: a autoria feminina no Brasil

O feminino, como podemos observar diante das lentes de alguns escritores que perpassaram os séculos e se inscrevem na argumentação desse tema até a hodiernidade, é retratado de modo múltiplo, principalmente mediante as mudanças sociais e/ou morais que se constituem e se transformam com o passar das épocas. Isso estende-se, pois, a literatura. Ousamos referenciar que acima de tudo o campo literário que se predispõe da autoria feminina, pois foram elas que mais articularam a variação desconstrutora das relações humanas. A leitura nos permite aflorar os conceitos e rever questões a partir de óticas que corroboram com um novo olhar mediante a própria sociedade e esse contexto fez-se de maneira basilar na elaboração de textos que representavam e representam o retrato do meio.

De acordo com Norma Telles (2004), as representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. Assim como na vida, a arte também foi uma esfera que reproduziu a mulher aos processos culturais da subordinação, velando suas criações e sujeitando-as à autoria masculina. Isso se inscreve nos textos de muitos autores que tomavam a mulher como objeto da condição sacrificada a ela. A esse modelo temos Álvares de Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e mesmo configurando uma dita *inovação* na literatura, Machado de Assis. Em *Dom Casmurro* (1968), por exemplo, além do social, o corpo de Capitu era retratado de forma sedutora, que confabulava com os olhos masculinos, almejando seu desejo e disposição.

Del Priore (2011) enfatiza como as estruturas físicas das mulheres continham estereótipos: “pequenos, os pés tinham de ser finos, terminando em ponta; a ponta, era a linha de mais alta tensão sensual”. Além disso, os toques íntimos também eram a simbologia do “deslumbramento” que ela arremessava a ele, sem subterfúgios para a renúncia. “[...] o beijo [dela] capaz de transfigurar, de metamorfosear. [...]” (p. 154-155). Nesse contexto, observamos que o homem descrito obtinha o poder da escolha, ou seja, de optar pela moça desejada e ela, por sua vez, o motivava ao prazer, muitas vezes, apenas com o olhar.

[...] O discurso amoroso que circulava entre uma pequena elite, inspirado no romantismo francês, era recheado de metáforas religiosas: a amada era um ser celestial. A jovem casadoira, um anjo de pureza e virgindade. O amor, uma experiência mística. Liam-se muitos livros sobre sofrimento redentor, sobre estar perdidamente apaixonado, sobre corações sangrando. Mas falar sobre tais assuntos era tão escandaloso que as palavras eram substituídas por silêncios, toques, troca de olhares e muita bochecha vermelha. Enrubescer era obrigatório para demonstrar o desejado nível de pudor, que elevava as mulheres à categoria de deusas, santas e anjos. (PRIORE, 2011, p. 122)

Como descreve a autora, a mulher tinha que ser dona de pés minúsculos, cabelos longos e penteados elaborados. Seu corpo era envolvido cruelmente por espartilhos com o intuito de deixar a cintura fina e o decote evidenciando os seios. Todos esses traços ajudavam o autor a construir a figura da heroína romântica, “a pálida virgem dos sonhos do poeta”, doente do pulmão. A complicação das roupas tinha efeito perverso: suscitava um erotismo difuso que se fixava no couro das botinas, no vislumbre de uma panturrilha, e um colo disfarçado sob rendas”. (PRIORE, 2006, p.152). Tais discursos, como lembra Lúcia Ozana Zolin (2009), não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura.

Não bastando, o processo da criação também foi, por muito tempo, censurado a elas, contestando sua autonomia e a subjetividade necessária à criação. (Telles, 2004). Isso se configura, igualmente, nos estudos de Nadia Batella Gotlib (2003) ao rememorar as observações do inglês John Luccock, o qual descrevia a “ignorância” que se refletia na vida de mulheres, pois a elas era renegada a escrita, em razão do temor *do mau uso* da arte. O que lhes cabiam era a ínfima história sem história, ou ainda, a utopia da alteridade e os mistérios que recorriam ao laço do amor puro, empregando a vida nas leituras de personagens descritas em um ambicioso desejo ao matrimônio, o qual era construído desde o início da obra e confortado em um “felizes para sempre” em seu desfecho. Essa era a atuação esperada a uma mulher, “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”. (GOTLIB, 2003, p. 403)

À mulher escritora cabia lutar contra o próprio espectro da musa idealizada e elaborada pelo imagético do outro. Porém, romper com esses padrões a posicionava em um local de estranhamento e repúdio, como se estivesse usurpando um direito o qual não lhe pertencia. Mesmo com os desmedidos entraves, um grande número de mulheres escreviam e publicavam não só na Europa como também nas Américas. As mulheres nos séculos passados escreveram e escreveram bastante. (TELLES, 2004)

De acordo com Suzana Funck em “Falar a raiva” e a (des)construção do feminino (2017, p. 182), a temática do silêncio e da invisibilidade é tão característica da literatura/mulher do século XIX e do início do século XX que o marcar presença através da fala foi um momento realmente importante de transição. A autora declara ainda sobre as sanções que recaiam sobre a mulher em detrimento do livre arbítrio literário masculino. Em sua descrição, um homem orgulhosamente enraivecido ou indignado poderia, desafrontadamente, escrever um poema agressivo ou deter-se a uma polêmica ou manifesto

violento através da sua obra e influenciar a história literária. Uma mulher indignada, por outro lado, “tem sido um aborrecimento na esfera privada e um objeto de ridículo na esfera pública, pelo menos desde a Idade Média”. (FUNCK, 2017, p.183)

A partir desses meandros é que a história da autoria feminina no Brasil assume forte ligação com o originário movimento feminista no final do século XIX. É através das reivindicações dos manifestos que o silenciamento é enfraquecido, ofertando espaço para o lugar de fala. Reassumindo pautas que já se faziam presentes na vida de mulheres autônomas, o cenário social experimentava a luta e a defesa contra as imposições do sistema patriarcal.

As progressivas conquistas do manifesto provocaram (r)evolução e transformação nos processos estruturais, privados e públicos, do feminino. Se é possível identificarmos e questionarmos a diversidade feminina, no que concerne tanto as artes como ao todo social, deve-se, pois, aos enfrentamentos contra a herança dissimulada e ao racionalismo tradicional que inundava as comunidades. Diante desse horizonte, a “supremacia” masculina passou a ser impugnada e a “prática pública” transformava-se em um profuso acervo de indagações e contraposições.

Entretanto, é imperativo escordar que precedente ao nomeado movimento, em território brasileiro, usufruímos do pioneirismo feminista de Nísia Floresta, a qual defendia ideias referentes à educação, ao abolicionismo e, sobretudo, acerca dos direitos femininos. Diante do panorama que tomava a cultura de dependência e servidão, a autora dedicou-se a revogar e denunciar o contexto social o qual era revelado à mulher. Seus diálogos entrelaçavam-se ao campo estrangeiro e suas publicações, nos prelúdios da mídia jornalística, continham muito do que lia em outras pautas. Isso se respaldava em seu primeiro livro *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens* (1832).

A obra é uma tradução própria de *Uma reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1972), escrito por Mary Wollstonecraft. Nele, esta descreve a respeito do direito à educação para as mulheres, argumentando que elas não são inferiores aos homens e que só não dispõem do mesmo patamar porque o ensino lhe fora negado. Ainda corrobora com a reflexão de que suas existências na sociedade vão além do pressuposto de “meras esposas”. Floresta, semelhantemente, escrevia sobre as discordâncias da *escravidão* feminina e questionava a instrução recorrente acerca do doméstico como fonte de vida. Afirmava com clareza que “certamente o Céu criou as mulheres para um melhor fim, que para trabalhar em vão toda sua vida” (FLORESTA, 1832). Recriava, assim, a posição de igualdade entre os sexos e manifestava seu pensamento relativo a sociedade patriarcal:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós somos próprias se não para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens [...] Entretanto, eu não posso considerar esse raciocínio senão como grandes palavras, expressões ridículas e empoladas, que é mais fácil dizer do que provar. (FLORESTA, 1832 apud TELLES, 2004, p. 406)

Em uma época que a educação se restringia ao homem e a valorização escrita, por conseguinte, direcionava-se a estes, a mulher escritora teve que abandonar os livros que – quando tinham acesso – reverberavam sua mente, principalmente, os que continham a doutrina moral, ética, religiosa ou, ainda, fictícia sobre sua imagem no mundo. Isso não se fazia de maneira fácil, pois era uma superfície desconhecida que para se fazer profunda implicava na fragmentação das crenças e princípios imbricados as suas, até então, aprendizagens. Isso reforça a morte simbólica do feminino instruído pelo modelo patriarcal, que Virginia Woolf (2012) viria a chamar de *Anjo do Lar*.

Muitas escritoras transformaram em fantasma o espírito da simpatia, do sacrifício familiar, das vozes silenciadas, da vontade e da pureza. Para compor seus manifestos, os sintomas antes impregnados tinham que dar lugar a um novo modelo de repercussão íntima, uma relação consigo mesma, além da obviedade social. Isso só foi possível devido ao (re)conhecimento da própria mulher como sujeito substancial na prática pública, dispondo dos artifícios da individualidade e soterrando os preceitos de “moça afável” destinada a propagar as artimanhas feminis em proveito do outro sexo. A ruptura do código de normas germinaria em um feminino que não sonegaria sua opinião livre. Sobre o *Anjo do Lar*, Woolf (2012) enfatiza:

Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o *Anjo do Lar*, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam – falando sem rodeios – mentir. Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. [...] No fim consegui, e me orgulho, mas a luta foi dura; levou muito tempo, que mais valia ter usado para aprender grego ou sair pelo mundo em busca de aventuras. Matar o *Anjo do Lar* fazia parte da atividade de uma escritora. (WOOLF, 2012, p. 13)

O árduo trabalho em ceifar os princípios tradicionais estava, justamente, nas duras lições da doutrina, recaindo na célebre escrita de Beauvoir (1949/2009): “não se nasce mulher, torna-se”. Isso, para além de outras interpretações, significava que o roteiro a ser seguido, mediante os pressupostos, já era predeterminado antes mesmo da manifestação do nascimento. As ordens, repetições, modelos e todo o processo de aquisição referia-se a uma linha traçada, portanto, identificar tais parâmetros e modifica-los provocava um processo de desconstrução. Este, para tanto, recuperava não uma construção, mas um desconstruto ainda maior. O tornar-se feminino ia além do conceito de sujeito consciente e emancipado, pois responsabilizar-se por um novo percurso nunca se faz de maneira fixa e imutável, é sempre fragmentado e constante.

A clareza de Woolf em definir e explicar o aniquilamento da tradição já vinha moldando-se em artistas anteriores, como podemos destacar, notadamente, a obra de Júlia Lopes de Almeida. Assim como escritora de livros, a autora também se consagrou no mundo jornalístico formulando crônicas em defesa da educação da mulher e do divórcio. Suas lutas ultrapassavam o papel e posicionava-se frente aos dispositivos de poder do sistema vigente da época, almejando mudanças significativas para as aprendizagens. Gotlib (2003) ratifica que Júlia engajou-se, a certa altura, na luta pela emancipação da mulher e integrou o grupo da Legião da Mulher Brasileira, liderado por Bertha Lutz.

Telles (2004) considera sua vida e obra como uma interpretação do conceito de “nova mulher”, transmitindo para a sociedade companheirismo, rebeldia e luta, ao passo que conciliava seu papel “sagrado” de mãe e esposa. “Ambigüidade e compromissos, avanços e acomodações transparecem em seus escritos” (p. 436). Corroborando com isso, Almeida declara que:

[...] o que não quero é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe n’alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que quero é achar um engaste novo onde encrave as minhas ideias, seguras e claras como diamante: o que quero é criar todo meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço com raiva de não saber nada de melhor. [...] Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde sem adulações, digno de um homem. (ALMEIDA, 2003, p. 11)

O objetivo da autora era, genuinamente, alcançado, uma vez que seus temas recorriam aos contornos do questionamento e da descoberta feminina. São referências que vemos em *A Falência* (1901). A obra nos traz os recortes familiares alçados pelo setor econômico e a

representação do social onde o elemento regente é o lucro, aliado a isso, o âmbito familiar é administrado pelos domínios patriarcais e, por sua consequência, a subordinação das mulheres, resultando, primordialmente, na relação de mãe/esposa. Em virtude da posterior falência e da perda do *patriarca*, cabe às mulheres morarem distante da cidade, predispostas ao trabalho e ao cuidado de sobreviverem sob seus esforços. Ao contrário do que possa parecer, o romance não se equipara a uma tragédia e sim, abre espaço para novas aprendizagens, oportunidades e perspectiva de vida ao feminino, alheio as incumbências do marido/pai. De acordo com Telles (2004), há “laços fortes entre mulheres, especialmente em situações de dificuldade financeira, longe do mundo dos negócios e do poder, descobrindo a si mesmas, são traços constantes na obra da autora” (p. 436)

Xavier (2007) revela que a obra da autora tem resquícios de valores conservadores, e que embora discorra sobre dada consciência feminista, esgota-se no que concerne aos questionamentos dos papéis femininos.

Medeiros (2011), por outro lado, compreende que mesmo Júlia Lopes de Almeida não se expressando de forma mais elaborada e intensa, sua consciência e valores não são inviabilizados, sobretudo, suas perspectivas expostas. O autor utiliza-se do entendimento do “bom comportamento” para estruturar o que não fora rompido na obra de Almeida. Todavia, assimila-se a marca da resistência e das experiências fora do âmbito do lar em seus escritos.

Podemos referenciar esse texto como o que Celi Pinto (2003) vem denominar de *face bem-comportada do feminismo brasileiro do período*. Para ela, a primeira vertente do feminismo no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX liderada por Bertha Lutz, trazia questões ainda limitadas e com linhas precisamente breves “[...]nunca define a posição de exclusão da mulher como decorrência da posição de poder do homem”. Ainda argumenta que “a luta pela inclusão não se apresenta como alteração das relações de gênero, mas como um complemento para o bom andamento da sociedade, ou seja, sem mexer com a posição do homem, as mulheres lutavam para ser incluídas como cidadãs. (PINTO, 2003, p. 14-15)

Contudo, inferimos que são abordagens que contribuem de maneira precisa para o processo de desenvolvimento feminino, tanto na literatura como em questões de cunho social. Assim como Bertha Lutz lutava, desde 1920, pelos direitos políticos femininos através de vários artigos em jornais, no intuito de “desdomesticar” o espaço feminino, Lygia Fagundes Telles (1998) nos apresenta a memória dos *cadernos caseiros da mulher-goiabada* de outrora, para evidenciar a historicidade desse *lar* que se interligava, também, a escritura.

A autora de *A Disciplina do Amor: fragmentos* expressa que o uso da escrita estava presente na vida das donas de casa e admite que a experiência desses diários fortalecia os

pensamentos *da alma* – reflexos de um recôndito textual –, os quais eram transpostos em formas de versos e prosas. Para ela “elas podiam escrever seus pensamentos e estados d’alma [...] nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores ou pombinhos brancos levando um coração no bico. Nos diários mais simples, cromos coloridos de cestinhos floridos ou crianças abraçadas a um cachorro (TELLES, 1998, p.14).

Essa *escrita de si* era interrompida pela *invasão* do casamento, quando a escritora *da intimidade* deslocava-se a dispor sua eficiência nas atividades caseiras, logo, aquelas que ainda a fazia, utilizavam-se da clandestinidade subversiva, “restava o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola (TELLES, 1998, p.14).

A necessidade em recobrar tais práticas oportuniza o diálogo com autoras que tiveram, a partir dessas vivências, caminhos interligados com o desejo de sobreviver da arte de sua escrita, como nos descreve, à sua experiência, Lygia: ao recordar do uso do *caderno* por sua mãe, afirma que este fora o nascimento de uma grande jornada no mundo das letras que se estenderia por seus anos, a origem de sua liberdade criativa conquistada laboriosamente no Brasil, sendo um “marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem” (TELLES, 1998, p.15).

Assim como ela, Cora Coralina também floresceu a partir de seus cadernos de anotações na juventude, tornando-se doutora *honoris causa* pela Universidade de Goiás, membro da Academia Goiana de Letras, reconhecida como uma das maiores contadoras de história. Assim como Cora e tantas outras, a atividade literária consagrou-se em um âmbito multifacetado, em que a passos breves, destronava a unicidade patriarca. Ao que nos afirma Priore (2012):

No século XIX, recuperou-se uma imagem mais nítida das mulheres através de diários, fotos, cartas, testamentos, relatórios médicos e policiais, jornais e pinturas. No século XX elas ganharam visibilidade por meio de livros e manifestos de sua própria autoria, da mídia cada vez mais presente, dos sindicatos e dos movimentos sociais dos quais participam, das revistas que lhes são diretamente dirigidas, dos números com que são recenseadas. Enfim, toda sorte de documentos que o historiador utiliza para desvendar o passado foram largamente consultados para jogar o máximo de luz sobre histórias tão ricas e tão diversas. (PRIORE, 2012, p. 8)

Assim, com o passar dos séculos os cadernos de receitas e as instruções da “boa esposa” foram tornando-se insuficientes para elas. A crítica social, nesse contexto, exerceu

uma grande influência, uma vez que ao levantar questionamentos sobre o espaço feminino na esfera pública, mulheres começaram a modificar a ótica de sua personificação em textos de autores que as mantinham sob o véu da sujeição. Telles (2012), admite que “As mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos masculinos que definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir autonomia para propor alternativas a autoridade que as aprisionava”. (p. 409)

Dessa maneira, a crítica literária norte-americana Elaine Showalter (1994) enuncia que os grupos à margem da sociedade encontravam formas próprias de expressão em relação ao poder vigente que operava na ordenação estrutural. No tocante às mulheres escritoras, suas vias foram alicerçadas por uma espécie de subcultura que se ajustava no interior da sociedade pautada pela ideologia patriarcal. Desse modo, elas edificaram a própria tradição literária, dentro de um contexto coletivo maior, mesmo utilizando de parâmetros ainda desmembrados.

Zolin (2009) assinala que o objetivo de Showalter é explorar as formas pelas quais a autoconsciência dessa mulher escritora se desenhou na literatura escrita e produzida por ela, demarcando o tempo e o espaço propagado e como todo o processo foi desenvolvido. Por esse viés, a autora apresenta três grandes fases elaboradas pela crítica para especificar o percurso de todas as subculturas literárias, seguindo-se por: a *imitação* e de *internalização* dos padrões dominantes; a fase de *protesto* contra tais padrões e valores; e a fase de *autodescoberta*, marcada pela busca da identidade própria. Ajustando essas etapas ao que concerne à literatura de autoria feminina, encontramos, tal qual, três destaques que representam, respectivamente, as fases subculturais literárias recriadas por Showalter: a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea* (ou mulher).

O termo *feminino* é, para Lúcia, empregado em dois sentidos distintos; sendo a especificação de cada um relacionada ao contexto em que está inserido. Geralmente, o termo *feminino* surge em oposição a *masculino* e preconiza-se aos princípios sociais, os quais atribuem características advindas do acervo cultural, sendo moldadas, dentro da obra, por um contínuo processo de transformações. Contudo, pode aparecer em outro enquadramento, quando se referencia ao sexo feminino de maneira simples e despojada, ou seja, ao âmbito inteiramente biológico.

Feminista, por outro lado, trata-se de uma expressão que não viabiliza o sentido panfletário que normalmente é utilizado para definir o *movimento*, é, todavia, apresentado como uma categoria política e não ultrajante, que se interliga ao feminismo e acresce os

fundamentos relacionados aos direitos civis e políticos da mulher, para além dos termos legais, consolida também as disposições sociais.

Fêmea, por fim, refere-se a “do sexo feminino” e contrapõe-se a *macho* centrando-se no dado biológico. Esse elemento distancia-se do aspecto relacional (masculino e feminino, que vemos na primeira fase) contido no conceito de gênero.

Nesse sentido, Xavier (1998) estabelece uma relação entre as fases descritas e relaciona alguns romances e autoras brasileiras que se inserem, de maneira moldável, a elas. Para a fase feminina, cita a obra *Ursula* (1859), da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira narrativa de autoria feminina. Para a autora, o estilo gótico-sentimental apresentado nos padrões românticos de Dos Reis reduplica os valores patriarcais. Ainda que apresente um cenário onde a *mocinha frágil* tem seu amor disputado pelo vilão e mocinho da narrativa, o desfecho nos leva a vislumbrar a morte da protagonista, contrastando os “épicos” finais felizes em que a moça é tomada pelo rapaz, casando-se e tornando-se mãe de *belos filhos*.

Carolina Nabuco também aufere espaço nessa primeira fase, “A sucessora”, apesar de ser um romance com traços psicológicos, “não escapa do processo de imitação dos valores vigentes, uma vez que a protagonista resolve seu conflito interior a partir do momento em que se percebe grávida; é como reprodutora que ela supera o fantasma da primeira esposa estéril... Ainda estávamos sob o domínio do determinismo biológico.” (p. 88) Além disso, Júlia Lopes de Almeida, como apresentamos, também adentra ao contexto de valores vigentes diante de toda as representações em suas obras.

É com a obra de Clarice Lispector que nos aproximamos da segunda fase. Há, substancialmente, uma ruptura das reduplicações de padrões éticos e um aprofundamento nas questões relacionais de gênero, impulsionando a composição de personagens que se inscrevem, também, na (re)descoberta do *eu* e, por conseguinte, na busca do próprio destino como um dos elementos basilares dessa produção. A fase *feminista*, cumpre-se dizer, não implica em um contexto político ou panfletário, são conjunturas que prezam por desmistificar os domínios patriarcais e representar o modelo repressivo que contorna essas práticas sociais, “numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo”. (ZOLIN, 2009, p. 332).

Segundo Luiza Lobo (1996), “a escrita feminista implica um corte em relação às ideias hegemônicas na sociedade patriarcal. As vivências, o *modus vivendi* e as mentalidades não podem continuar os mesmos depois da inserção deste discurso da diferença, que lentamente estabelecerá novos cânones como consequência da introdução de outras formas de expressão

e de comunicação social”. Embora possamos referenciar algumas obras em determinadas fases, é significativo considerarmos que “essas categorias não são, absolutamente, rígidas, mas misturam-se, de tal modo que é possível encontrar todas elas presentes na obra de uma mesma escritora”. (ZOLIN, 2009, p. 332)

De acordo com Zolin (2009), há duas categorias utilizadas para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal:

a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição, enquanto a mulher-objeto define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz, enquanto As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente, a essas designações e as complementam. (ZOLIN, 2009, p. 219)

A prosa de Lispector manifesta a passagem da “mulher-objeto” para a fluída (des)construção da “mulher-sujeito”. Sob esse contexto, Gotlib (2003) declara que sua literatura pode ser considerada como um corajoso processo de desconstrução, pois questiona e explora os papéis sociais de maneira que circunda tanto o século anterior, quanto o vigente. É perante as vestes da “mulher-sujeito” que a escrita Clariciana traz a certificação da perda da identidade e da problemática que discorre em torno dela, incorporando um novo elemento na prática da linguagem literária. De tal forma, a escritura de Clarice Lispector representa uma ruptura medular na literatura de autoria feminina, singularmente, brasileira e “reverbera como um grito de libertação de opressão patriarcal”. (FUNK, 2017, p. 184). Foi a partir da ótica que estruturava a composição das personagens e dos fios que teciam cada direcionamento das narrativas que insurgiu o espelhamento não só de mulheres, mas, sobretudo, de autoras outras que desmistificaram o que podemos considerar de “realidade inventada”.

Em outras palavras, essa literatura impulsionou a deformação das máscaras sociais e expôs a insatisfação, a solidão, os desejos e a pluralidade de olhares femininos, como também podemos observar nos traços de Lya Luft e Lygia Fagundes Telles, as quais trazem princípios rudimentares a superfície e a profundidade da consciência feminina em reconhecer seu não-espço, bem como a marginalidade, a dor e o dissabor de suas vivências. Todavia, “dificilmente, na história da nossa literatura - de homens e de mulheres - houve um questionamento do intelectual de tal envergadura e coragem” (GOTLIB, 2003) como testemunhamos nas narrativas de Clarice.

É através dos contornos que a *história* da autoria feminina proporcionara a novas escritoras, que vemos em Lispector a descoberta de que o verdadeiro “eu” está na eterna busca da perscrutação do não “ser” e, portanto, na liberdade do legitimar, assumir e anunciar. Traços estes que encontramos nos selvagens artifícios transgressores e (contra)culturais da autora e, semelhantemente, que investigaremos adiante nas vicissitudes da personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*.

CAPÍTULO III

RUPTURAS DA TRADIÇÃO: METAMORFOSES DE JOANA

No percurso de nossa análise acerca do romance *Perto do coração selvagem* (1943), buscamos nos aprofundar na reflexão das representações da subversão feminina no que tange ao matrimônio, ao ato de liberdade e à insubordinação a norma. Diante disso, nosso terceiro capítulo pretende solidificar tais conceitos utilizando-se dos paradigmas da própria poética como legitimação dos elementos apresentados nos capítulos anteriores.

Em nosso primeiro tópico dialogamos com as fases que perpassam a vida da heroína, enfatizando os pressupostos familiares que abarcaram suas vivências e contribuíram para a constituição de um apelo social patriarcal em sua infância, adolescência e, não menos, adultez. Analisamos como os desvios do modelo tradicional protagonizados por Joana foram percebidos e recebidos de maneira projetiva ao mal, sobretudo, consoante à provocação e desonra aos preceitos religiosos. Demonstramos como a personagem compreende e desvenda-se a esses encargos que lhe foram, duramente, ofertados.

No tópico segundo utilizamos da exaltação do matrimônio, mediante ideal de felicidade absoluta no que se refere as mulheres, como estrutura em declínio. Argumentamos como Joana subverteu aos desígnios da instituição e desenhou, sem pudor, um novo trajeto no interior da relação. Se o casamento era o destino e o protótipo da satisfação no *império* patriarca, ela anuncia, atesta e confirma o antagonismo da união e todas as incumbências que provém dessa.

Posteriormente exploramos as feminilidades opostas que atravessam Lídia e Joana. Investigamos a dualidade e as distintas perspectivas que Clarice Lispector deixa-nos considerar. A referência a Eva e Lilith realça a evocação aos protótipos sociais em que nomeiam o feminino, em suas normas, a performance da *bondade* e da *maldade*. Versamos sobre a *denúncia* envolvente à obra e o desmonte desses estereótipos configurados, justamente, na protagonista. Salientamos, na narrativa, a ruptura dos discursos demarcados pelas estruturas tradicionais, morais, éticas e sociais, bem como os desdobramentos das personagens.

Por fim, elucidamos a travessia de Joana diante todo o processo de busca e descoberta, bem como exploramos as viagens internas e externas que desafiaram o decurso da sua existência. Evidenciamos os processos de deslocamentos que a levaram a transgredir enquanto sujeito, na imensidão de suas inconstâncias. Assim, desvelamos o ápice da liberdade de seu selvagem coração.

3.1 Entre o diabólico e o divino: a virtude da *maldade*

Perto do Coração Selvagem apresenta-nos a trajetória de Joana, a qual representará o ponto central de nosso estudo. Por perder a mãe muito cedo, fora criada sobre os propósitos do pai, o qual destreza maior lhe faltava. Não tardou e esse também se fora, deixando a filha aos cuidados de uma tia da qual intimidade lhe faltava. Esse elemento não se prolongou em reagir, uma vez que a tia da jovem não se adaptara ao *Ser* da sobrinha. Seu medo, raiva e repulsa foram suficientes para mandá-la a um internato, libertando-se da *função* de cuidados. Durante sua adolescência, a moça se apaixona, unilateralmente, por seu professor. As trocas de palavras entre ambos são de extrema importância para a sua construção, fazendo-a refletir sobre a sua própria estadia no mundo e os desígnios da razão e emoção. Na adultez, casa com Otávio. A união passa por distintos processos que impõe à protagonista a repensar a perspectiva de felicidade, bem como a finalidade do matrimônio em relação a satisfação plena de uma mulher. Assim, sugestionada por seus impulsos, interrompe a aliança e concede ao agora ex-marido à sua antiga noiva, Lídia. Na incessante busca pelo “além-mundo”, envolve-se com um “homem” do qual não sabemos o nome e perpetua experiências conflitantes, porém, confiantes que a impulsionam a fazer a maior *viagem* de sua vida.

A obra nos traz o cotidiano petulante de uma menina e fugaz de uma mulher, ao passo em que todas elas formam um corpo múltiplo que atravessa a si em busca das descobertas de mundos. Suas fases são equivalentes à lua. É a partir do ângulo em que presencia sua figura iluminada pelo sol, que observamos o fenômeno de mudança lunar. Assim é Joana, a conhecemos a depender do ângulo no qual contemplaremos sua face.

Em sua infância Joana interrogava a todos, inclusive, a si. Utilizava o lúdico que abarca as fantasias infantis como questionamentos da vida, do meio e do seu mundo. Desde menina que observava o tempo do relógio e o caminhar dos ponteiros. Era ativa, almejava respostas para as inúmeras perguntas diárias, mas a solidão sempre lhe foi companheira, com exceção do relógio. O tempo fazia-lhe companhia, na dor e na alegria. E isso a seguiu por toda sua história.

Como qualquer outra criança, o brincar estava na vida de Joana. Fazer poesias, observar e questionar a vida dos animais e brincar com suas bonecas, principalmente, Arlete. Esta era a “filha” que mais se destacava, brilhava entre as outras. Certo dia, Joana imaginara um carro azul atravessando o corpo da boneca, matando-a. Logo em seguida uma espécie de fada ressuscitaria sua “criança”, fazendo-a brilhar outra vez. “Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa, marido, filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha”. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

A construção do infante já trazia em suas raízes as relações familiares hierarquizadas, isto é, era apresentado o papel de “mãe” a menina como prelúdio de sua estrutura futura. Aprender a cuidar, tratar e se colocar como parte dessa *função* era o primeiro passo para modular e acomodar pensamentos em formação, assim sendo, adaptar-se-ia para tais condições posteriores. Como bem relata Nísia Floresta (1859), se cada homem fosse obrigado a declarar o que sente a respeito do sexo feminino, não seria raro encontrarmos dizeres que apoiam que as mulheres são se não para pensar em procriar e nutrir filhos na infância, reger uma casa, obedecer, servir e aprazê-los. O papel social predominante da mulher era a maternidade, tomando como um de seus primeiros deveres o cuidado e o carinho com a prole.

Beauvoir (2009/1949) declara que as mulheres quando têm filhas buscavam, mesmo resistentes, transformá-las em uma performance própria, pois até uma mãe generosa que deseja o bem-estar de sua criança tomará como prudência que o melhor para esta seria adequar-se ao que a sociedade interpunha como “mulher de verdade”, assim sendo, haveria um acolhimento perante ao próximo de sua *estabilidade* social. Segundo a autora:

Escolhem para elas livros e jogos que a iniciem em seu destino, insuflam-lhes tesouros de sabedoria feminina, propõem-lhe virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toaleta, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas das quais precisa cuidar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: “Endireite o corpo, não ande como uma pata.” Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proibem-lhe exercícios violentos, brigas: em suma, a menina é incitada a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo. Hoje, graças às conquistas do feminismo, torna-se dia a dia mais normal encorajá-la a estudar, a praticar esporte; mas perdoam-lhe mais facilmente do que ao menino o fato de fracassar; tornam-lhe mais difícil o êxito, exigindo dela outro tipo de realização: querem, pelo menos, que ela seja também uma mulher, que não perca sua feminilidade. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 278, grifo nosso)

Essa ocupação estendia-se de mãe para filha, de filha para neta e seguia-se por gerações. No caso da protagonista essa posição ficou a cargo da própria figura masculina, seu pai. Porém, ela não era antagonista da própria história. Desde menina, aspirava o diferente, afastava de si os cordões que a pudessem dar um nó. Suas personagens não eram senão ela. De acordo com a narrativa:

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: “Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?” E declarava

depois: “Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço.” (LISPECTOR, 1998, p. 15)

A criança desfruta de situações que viabilizam a interação entre o imaginário e o real, conduzindo o entretenimento como meio de transformação da própria realidade. Compreendemos que na visão da menina os papéis estão invertidos e aquele servo, na condição de homem, ocupa uma posição de nova perspectiva, em que respeita a figura feminina e além disso, a reverencia como em uma configuração de poder, para isso beneficia-se do contexto de *mundo* encantado da realeza com fascínio, excitação e estímulo.

Todavia, através do temor do pai, a personalidade da nossa protagonista foi ganhando novos traços, para além dos que já haviam dentro dela. Em um dia chuvoso, o rapaz recebera a visita de um amigo em sua casa, a filha, por sua vez, agraciou-se da companhia, já que não parecia ser algo recorrente naquela família. Em dado momento, Alfredo, o convidado, pergunta sobre o futuro da menina: “Que é que tu vais ser quando cresceres e fores uma moça e tudo”? (p. 26). Tomando a fala da filha, o pai responde de prontidão: “Quanto ao tudo ela não tem a menor ideia, meu caro [...] mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói...” (p.26). O segundo homem na mesa riu copiosamente, absolvendo em forma de sarcasmo seu segredo revelado.

Nesse instante, negada e silenciada agora pelo amigo do pai, Joana atrofia sua vontade e introverte-se ao descaso do homem no qual uma mulher não pode ser herói, reprimindo seu desejo. Percebe-se esse fato em linhas posteriores quando, na escola, é indagada pela professora sobre seu futuro e a menina responde de maneira vaga: “não sei” (p. 30). Outro fato que aponta para a atitude da criança, faz-se diante da conversa que os homens têm após pensarem que a pequena estava dormindo. O pai relata traços pertencentes a falecida mãe de Joana, a posicionando como um ser corrupto as normas sociais.

Chamava-se... - olhou para Joana – Chamava-se Elza. Me lembro até que lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada – sabe como é, não é? -, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Ao presenciar tais diálogos, a protagonista formula um ideal de maternidade, principalmente, da mulher que não mais estara ali, aos olhos dos aspectos masculinos. A única imagem de representação de Elza é feita pelos desagrados do pai e pela confirmação de outrem, que sequer a conhecia. Nota-se, portanto, que é possível adquirir a mulher morta uma condição de quebra de paradigmas, pois desafiava a tudo e a todos, em caráter particular, seu

marido e a tradicional família desse. Perante o declínio da vontade patriarcal, qualquer outra forma de agir era conhecida como rebeldia e desastre. Era como se fugisse a uma disciplina inventada e recaísse no marasmo do ser mulher. O elemento primordial no discurso do pai, na obra, é falar com certa frustração sobre os atributos da ex-mulher. Ela não precisava dele, havia raiva de sua parte para com os que, possivelmente, tentavam lhe domesticar, pensava muito. Refletir, explorar, analisar insere o sujeito em um nível de autonomia, independência e raciocínio próprio, o que acentua dada repulsa masculina, para ele: “Ela era o diabo. [...] Foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. [...] Ela morreu assim que pôde. (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo nosso).

As palavras do pai deixam Joana com medo da própria mãe, imaginando-a perante a semelhança do que é ruim, insatisfatório, prejudicial e danoso. É concebível entender que a menina encontre nesses termos a infelicidade do próprio genitor, sendo a principal causa, sua mãe. “O que se consegue quando fica feliz? [...] Depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?” (p. 29). Passa a questionar a proposição de felicidade, a diversão já não lhe parece fazer tanto sentido como antes, contudo, tais prerrogativas provocam orgulho de si, pois fazia parte dela. Se percebia, através dos dizeres paternos, correlata à sua mãe e esse talvez tenha sido o ponto de partida de sua subversão, desde sua existência. Porém a compreensão disso viria com o avançar da idade.

Com o falecimento de seu pai e devido à pouca idade, a menina é encaminhada à casa da tia, alguém que lhe parece distante e inóspita de criar laços. De imediato, não suporta o *consolo* da mulher, “fugindo” de casa, vai procurar abrigo no mar, pois as águas dão certa tranquilidade no momento de desespero e dor. Naquele instante, percebe a realidade da ausência eterna de sua figura paterna:

Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu.

Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Na profunda ferida da perda do pai, Joana encontra consolo mais uma vez na eternidade e no desconhecido. Ao comparar a morte com a ausência do fundo do mar, torna-se consciente de sua efemeridade e do abismo do incógnito que há dentro de cada um de nós. É na morte do pai que percebe que dentro de si há um “fundo do mar” onde não se enxerga e é

nele que se encontra. Clarice, ao longo da obra, utiliza desses elementos e da incompreensão da personagem na dualidade entre o considerado “bem” e “mal”. A protagonista, por sua vez, aproxima-se desses questionamentos de forma enfática, não só sobre sua falta de conhecimento de si, mas também da formulação que outros fazem dela, o qual advém desde os prelúdios de seus dias. São essas imputações que fazem com que ela investigue e averigue sobre sua própria essência, mesmo que quebre os padrões *permitidos* a uma mulher.

Por ser a tia única parente que lhe restou, tenta pensar na outra face da situação, imaginando-se em uma nova vida, com novos costumes e ambientação. Porém, é o seu instinto desafiador que a comanda, sua falta de medo, a ausência de culpas, a responsabilidade em ser quem é e, principalmente, o estímulo em divergir dos domínios sociais que faz com que a menina exija do mundo o oposto do que ele lhe oferece.

Ao entrar em uma loja, rouba um livro e é interrogada pela tia. Destemida do ato, admite que tem poder para fazer tudo que quiser. O horror da mulher não é reservado, nem para a sobrinha e tampouco para o padre do lugar que vive. Ambos petrificam-se na atitude *inadmissível* da jovem, chegando a um acordo que trancafiá-la em um internato seja a melhor solução, afinal, era para lá que as moças rebeldes deveriam ir para aprenderem a serem *verdadeiras femininas* e “amansadas”, como cita o Padre Felício.

Em conversa com Alberto, seu marido, contou aflita a experiência que tivera com a sobrinha, comparando-a a um *pequeno demônio* e expondo o quão mal a faz. Para ela, seu irmão não obteve sucesso na criação da filha, fora negligente e a devassidão, em sua visão, era o resultado disso. Não fora firme em ensinar Joana como era ser uma mulher. Contrariamente, ela conseguiu o sucesso garantido com a filha, Armanda, a qual encontra-se casada e “que Deus a conserve para o seu marido” (p.50). A menina não precisava de ninguém e além disso, ia contra os preceitos divinos, tinha uma vida completamente errônea, sobrevivia do pecado.

Essa perspectiva corrobora com o pensamento degradante de subordinação as leis divinas patriarcais, em que se a mulher não cumpre *os mandamentos divinos* legislado pela sociedade patriarcal, tende a ser vista como a representação do demônio. Como observamos, historicamente a mulher fora deslocada para uma posição segunda, dependente e posta à margem da sociedade sob distintos enfoques. A cultura que se seguiu renegou a liberdade e acentuou a soberania do lugar-comum ao feminino. A religião, por sua vez, adentra a esse espaço como um dos elementos mais opressores, pois rege um feminino sob aspectos de punição. Em outras palavras, a mulher que se evadir da *orientação* do Senhor, está fadado ao mal.

De acordo com Laffey (1994), o patriarcado, associado de forma íntima a posições hierárquicas, é uma forma de organizar grupos em suas particularidades, tomando como princípio o caráter superior do meio, isto é, a formação de determinados conjuntos tende a discriminar e menosprezar a minoria, que por esta hierarquia se compreende o sexo feminino. A opressão, assim, vem dessa cultura e da estereotipagem das funções dos sexos, sendo legitimada por muitas religiões e pela sociedade ocidental durante milênios. As mulheres que sobre-excedam “seu lugar” e assumam posições padronizadas e reservadas aos homens são, ainda, rechaçadas e *devem* ser exceções. Pois ao menor risco de crescimento, manifestam-se mecanismos de alerta e as ações são, justamente, combater o *perigo* para não haver revoluções. Com essas medidas, o feminino suporta o *status quo* e opta pela segurança de estar livre de conflitos. Isto é, “As instituições – Família, Igreja, Escola e Estado – são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (XAVIER, 2007, p. 58)

Perrot (2003) acredita que é dessa forma que se opera uma construção social da feminilidade, feita de contenção, descrição, doçura, passividade, submissão, pudor e silêncio. É sempre dizer sim e jamais não. Tais elementos constituem uma ideia utópica de virtudes cardeais da mulher.

Essas prerrogativas são heranças de muitas famílias que, tradicionalmente, transmitem aos seus os desígnios que lhe foram ensinados, até mesmo, mulheres. Aqueles que resistirem as regras devem ser punidos e incentivados a recobrar seu estado *normal*. A tia de Joana viabiliza, precisamente, essas condições e emprega na sobrinha toda a opressão a qual fora doutrinada.

Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira. — É diferente! É diferente! — explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! E essa menina... Não se tem de quem ter pena nesse caso, Alberto! Eu é que sou a vítima... [...] [ela] é uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... [...] um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus — que me perdoe! (LISPECTOR, 1998, p. 51)

Para ela, Armanda “até roubando, é gente”, pois habita sobre os preceitos do matrimônio e da religião, com uma vida entregue a Deus e regrada as vontades do marido, a menina é filha da prosperidade e da bondade. Joana, por outro lado, opõe-se a todas as convenções. Embora moça, em seus parâmetros, já não conseguirá seguir o caminho que é destinado a uma mulher. Além de não ter sido ensinada *corretamente*, sua índole não

pressupõe qualquer educação feminil, pois “no palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem”. (PERROT, 2003, p.14)

Apesar de admitir sofrer com a situação que lhe foi exposta “Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria” (LISPECTOR, 1998, p. 51-52), ao ouvir as palavras da tia, a jovem reconhece-se, também, naquele lugar. A falta de gratidão e amor que lhe foi bruscamente oferecida já desenham as marcas da preferência de *solidão*. Se uma mulher para ser mulher deveria ser calorosa e viver em comunhão, ela se constitui na observância em ser diabólica, víbora, *sem Deus*. Não precisava seguir regras. “Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta”. (LISPECTOR, 1998, p. 51)

A ausência de entendimento do outro quanto a essência dela não era uma excessiva questão, o que causava incômodo ao âmago do seu ser era a incompreensão de si consigo mesma. Talvez por ter vivido sob rédeas constantes fosse tão inconstante na presença do mundo. As respostas não importavam, o que provocava desejo, ambição e interesse eram mesmo as perguntas e se elas eram aceitas por quem quer que fosse interrogado. Não gostava que lhe dissessem como são as coisas, porque para ela, as coisas só aconteciam. Segundo Beauvoir (1949/2009):

Na civilização moderna, que dá certo valor — mesmo quando se trata da mulher — à liberdade, a religião apresenta-se muito menos como um instrumento de constrangimento do que como um instrumento de mistificação. O que se pede à mulher é menos que aceite sua inferioridade em nome de Deus do que acredite ser, graças a ele, igual ao macho suserano. Suprime-se a própria tentação de uma revolta que pretende vencer a injustiça. A mulher não é mais frustrada de sua transcendência porque vai destinar sua imanência a Deus; é somente no céu que se medem os méritos das almas segundo suas realizações terrestres; aqui só há, na expressão de Dostoiewski, ocupações: engraxar sapatos ou construir uma ponte, tudo é igualmente vaidade; para além das discriminações sociais, a igualdade dos sexos é restabelecida. (BEAUVOIR, 2009, p. 605)

O caráter transgressor de Joana entregava-lhe a certeza que “dava para o mal”. Logo em seguida, a personagem age como se quisesse provar as sensações e os proveitos que esse atributo traz para sua vida e para o universo em que se encontra inserida. Descreve que detém uma força que está pronta para rebentar-se em violência, refletida numa segurança insensata de uma fera. “Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida.

Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.” (LISPECTOR, p. 18). Na perspectiva de Espinosa (1992):

Chamaram de Bem a tudo o que importa ao bem estar e ao culto de Deus, e mal, o que é contrário a isto. É que, quem não conhece a natureza das coisas nada pode afirmar somente as imagina e toma a imaginação pelo entendimento, e por isso acredita firmemente que existe ordem nas coisas, ignorante como é da natureza dos seres e da de si mesmo (ESPINOSA, 1992, p.172-173)

A relação que a personagem tem com o “mal” nos revela, para além do contexto religioso e social, um desejo em perturbar a ordem. Assim, seu próprio corpo físico e espiritual era receptáculo do perigo. A ameaça que ela gostava de ser e de provocar no outro, rompia os padrões do ser “do bem”, afinal, a bondade culminava numa transformação que recairia em curvar-se aos preceitos impostos. A maldade feminina, para o patriarcado, opõe-se a bondade, logo, paradoxalmente, era revigorante ser mal. Em consonância com Perrot (2003):

A mulher "tal como deve ser", principalmente a jovem casadoura, deve mostrar comedimento nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso. Pode - em certas ocasiões deve - deixar rolar as lágrimas, coisa proibida à virilidade, demonstrando, assim, que é acessível ao sentimento e à dor, cujo "ministério", segundo Michelet (historiador francês do século XIX), lhe pertence. (PERROT, 2003, p. 15)

Dessa forma, Joana revoluciona as normas. Seus medos não existiam, contrariamente, os promovia ao próximo, era extremamente prazeroso vê-los temer a fera em forma de mulher, preenchia seus pulmões e era motivo de umas de suas alegrias passageiras. Não sentia culpa, pois esta ficava a cargo de quem tivesse medo. Assim sendo, essa bondade inventada para reprimir e oprimir convidava a simples ânsia de vômito. “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta”. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

O “pedaço de carne morna e quieta” representa, estreitamente, a maneira com que a substância feminina era retratada e do que “queriam” fazer dela. Toda essa angústia fazia com que a moça se entregasse ao desejo de desafronta, ao ponto de querer alguém “poderoso” que a amasse para então desfrutar de toda a crueldade que a tia a fez passar, ou seja, essa que

ilustrou os contornos do sistema repressor. Porém, esse alguém havia de ser, possivelmente, um homem que a fizesse soltar seu perfeito animal interno e a força voraz e feroz que sustentava seu corpo, desobrigando-a de tudo. Afinal, se a sociedade era capaz de, através de recursos duvidosos, exigir comportamentos (pré)estabelecidos, ela também se achava habilidosa para construir os próprios artifícios de defesa, como uma necessidade humana que lhe fora roubada. A predisposição em contestar as *errâncias* do domínio só se concretizaria, para ela, com o sofrimento do outro, retribuindo o mesmo tratamento que recebera. Ela não era capaz de permanecer em um *ambiente fétido* sem mover-se contra, *exterminando*.

Certo dia, quando a tia ainda era viva, a personagem presenciara um homem guloso comendo. Os gestos animaisos com que devorava cada alimento de seu prato foram suficientes para chamar sua atenção. Eram formas grosseiras, pesadas e ele não parecia estar incomodado de agir de tal maneira em um local público, como certamente estaria em uma *lista* de obrigações sociais femininas sobre o que *não-fazer*. Mas a cena fora intensa, marcante e despertou incômodo na jovem.

E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. [...] Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Clarice Lispector, como explicado, utiliza de sua obra como suporte para expor o íntimo de suas personagens, demonstrando destreza na apresentação de suas faces, aprofundando-se em lados sórdidos, funestos, pútridos e até mesmo perversos no esforço em ostentar o fragmento que costuma ficar tão *escondido* que dificilmente é percebido pelo outro.

É o que notamos no conto *O Jantar*, que compõe o livro *Laços de Família* (1960). Neste, observamos como a virilidade é certificada como simulacro do imagético “masculino”, o qual sobrevive na tentativa de pulverização feminina, reservando-a ao frágil e ao quebradiço. Analogamente, na obra analisada, verificamos algo semelhante. No momento em que se depara com o homem devorando o pedaço de carne sangrenta, Joana tem uma vertigem e se recolhe ao seu café. A carne que adentra o corpo daquele homem representa a simbologia do que é forte, da potencialidade, do *inteiro*, enquanto o sangue acionada a brutalidade advinda dessa estrutura. Ele, assim, atinge o teor animalesco do ser humano. Ao mesmo tempo, a jovem recolhe-se ao negro café, simbolizando a sobriedade citada por ela, bem como

o obscuro da feminilidade, tida como “o continente negro”, indecifrável. Será que a maldade estaria *apenas* nessa mulher *fora de ordem*?

Comumente, tais rudimentos são constatados pelo leitor, contudo, em *Perto do Coração Selvagem*, a companhia da descoberta vem também através dos olhos e da fala da própria protagonista, em que depreende o espaço no qual está inserida e, principalmente, as pessoas que deixam seus rastros nele. Movimentando a *ação* da narrativa por distintas vertentes, a personagem traz consigo a chave para o que é concreto e abstrato nas relações humanas, atentando-se, acima de tudo, que há uma ligação entre ambos que constitui e esfacela o sujeito.

Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... [...] Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal — mastigar vermelho, engolir fogo adocicado. (LISPECTOR, 1998, p. 19-20)

Segundo a proposta de Rosenbaum (1999), o mal migra do polo convencional que lhe concede um reconhecimento de forma negativa para um outro que lhe resgata o sentido de criação. Assim, o mal negativo de cunho ético e moral passa a ser o encontro ao conhecido, ou seja, ao lugar da ordem e “o mal que desagrega as forças que tendem a se unificar surge, no espaço literário, como responsável pelo movimento do enredo, sopro anímico abortado em nome de um tipo de “bem estar” que aliena e amortece as consciências”. (ROSENBAUM, 1999, p. 127)

Joana era considerada “víbora” para os tios, para o marido e para toda uma sociedade que repreende comportamentos *não-regulamentados*. Todavia, a repressão de Joana se constitui menos em suas estruturas, práticas e condutas que nas funções determinadas como negativas e danosas por uma corporação que tende a ambicionar o apagamento e o silenciamento das mulheres. Dessa forma, a instauração e os confrontos do que se compreende por “mal” são basilares na construção do romance, uma vez que é a partir disto que todo o enredo da protagonista se desenvolve e envolve-se, de igual forma, com outros elementos que compõem toda a narrativa, precipuamente, as demais personagens.

A autora da obra desmistifica a ideia de que somos seres compostos unicamente pela benevolência, virtude, integridade e *santidade*. E é através da personagem principal que os preceitos humanos são rompidos. Sensações como ódio, raiva e ojeriza são partes

constituintes não só da protagonista, mas de toda a humanidade. Ao configurar esses *predicados* Lispector não propõe julgamentos, oposto a isso, nos faz refletir acerca de todo o construto moral, ético e religioso, inclusive, sobre os parâmetros considerados mantenedores de ideais arraigados e inalterados. Se Joana utiliza-se do mal ou da maldade, aqui compreendidos sobretudo como forma de ir contra o sistema opressor patriarcal, deve-se ao fato desses padrões estarem organizados contra sua própria existência. Além disso, o sabor da malevolência evidencia toda a intencionalidade da jovem em dissolver a masmorra que quiseram lhe ofertar como suposto *prêmio* de sua feminilidade. Assim, uma vez que ela “é o mal”, irá usá-lo ao seu bel-prazer.

3.2 A falência do casamento

Como observamos, a subversão de Joana manifestou-se desde muito cedo, seus pensamentos eram contrários ao ordinário e suas ânsias em conseguir alcançar descobertas eram incansáveis. Embora vivenciasse seus próprios preceitos, a jovem buscava encontrar sentido para o que tanto se pregava como símbolo da felicidade plena de uma mulher: o casamento. A felicidade, todavia, era uma incógnita, de tudo que havia vivido não conseguira atingir a absoluta satisfação que se fazia comum ao seu meio. Suas alegrias eram passageiras, sendo assim, o interesse em relação ao desconhecido se fazia atrativo.

Otávio conheceu Joana despreziosamente enquanto esta trabalhava, seu jeito enigmático, mas intenso chamou-lhe atenção. Tinha pensamentos acima do que pudera esperar de uma mulher, não era doce e nem sensível como sua namorada Lídia. Falava sobre amor, ódio, fracassos, medos, independência de forma natural, sem esperar audiências ou avaliações. Admitia, para um homem, que sua relação com eles, na condição de “humanos” tinha de ser nada além de sentimentais. Segundo LINS (2012)

O amor romântico, que durante tanto tempo ficou excluído, mudou toda a história do casamento, depois que foi introduzido na relação do casal, por volta de 1940. Todos passaram a acreditar que só é possível estar bem vivendo uma relação amorosa, e o casamento por amor começou a ser visto como sinônimo de felicidade. Entretanto, esses novos anseios trouxeram expectativas impossíveis de serem satisfeitas. (LINS, 2012, p. 243)

Desse modo, compreendemos que para Joana, a *obrigação* da fraternidade implicava a condição mental e sentimental do amar o outro, não deixando espaços para qualquer outra emoção, assim sendo, embora o mundo refletisse uma dada promiscuidade, em sua visão, toda a superfície já estaria repleta de *boas afeições* advindas das criações, restando apenas a procura por amor *puro*, fato que não se concretizaria pois esse germina apenas na doutrina da teoria cristã. Otávio, por sua vez, ouvia o discurso dela de forma *desconsiderada*, “Oh, poupe-me, gritava” (LISPECTOR, 1998, p. 93), porém, a mulher não cessava suas palavras e continuava a argumentar.

Para Rosenbaum (2002) a identidade feminina “luta para apropriar-se de si mesma, longe do espelho masculino. Rompem-se as definições preconcebidas sobre as adequações de gênero, e o que prevalece é a desmontagem de estereótipos e máscaras de ambos os sexos (p. 35). Portanto, para aquele homem, Joana estava longe de ser o protótipo feminino com que sempre tivera contato – e não era – e apesar de ter se apaixonado, encontrava nela uma fuga aos próprios pecados. “Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe

permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido. Otávio pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar” (LISPECTOR, 1998, p. 96)

Em razão daquela mulher não ser o modelo padrão com o qual estava acostumado, ou seja, a reprodução da doçura, *feminilidade*, sensibilidade e passividade como via em Lídia, o rapaz acreditava que com ela poderia casar e não sentir culpa em praticar atos que *desonravam* o matrimônio perante as normas religiosas. Contrariamente, se casasse com Lídia, a culpa se instauraria, já que esta representava toda a bondade estendida a uma mulher. De acordo com Strauss, “o laço de reciprocidade que estabelece o casamento não se firma entre homens e mulheres e sim entre homens através de mulheres que são apenas a principal oportunidade dele”. (STRAUSS apud BEAUVOIR, 1949/2009, p. 87)

Assim, as angústias de Joana iniciaram-se antes mesmo do casamento realizar-se. Os conflitos consigo mesma diante da pretensão de matrimônio guerrilhavam-se em seu interior. “Como? — perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz” (LISPECTOR, 1998, p.98). Sentira um terrível incômodo durante dias e seu corpo parecia adoecer.

Joana bem se lembrava: dias antes de casar procurara o professor. Subitamente precisara encontrá-lo, senti-lo firme e frio antes de ir embora. Porque de algum modo parecia-lhe estar traindo toda a sua vida passada com o casamento. Queria rever o professor, sentir seu apoio. E quando lhe surgiu a ideia de visitá-lo, acalmara-se aliviada. Ele haveria de lhe dar a palavra justa. Que palavra? Nada, respondia-se misteriosamente, querendo numa repentina vontade de fé e de boa espera guardar-se para ouvi-lo completamente nova, sem ter sequer uma ideia do que ia ganhar. (LISPECTOR, 1998, p. 113)

Entre a sofreguidão que lhe tomava parte da vida, Joana buscava alternativas para livrar-se do que ela mesma tinha participação. Era, porém, uma atuação inativa, por isso procurava abrigo em quem lhe pudesse arrastar para outra *dimensão*, esse alguém, portanto, era o seu antigo professor, a quem lhe fora o vínculo a incalculáveis focos de descoberta.

Paradoxalmente, a jovem ansiava predizeres que pudessem modificar o curso daquele *desvio*, em que não precisaria *entregar-se*, nem tampouco mediar uma penosa felicidade reducionista a um homem com a ação do matrimônio. No tocante ao professor, não era a palavra de um homem que buscava, era o apoio no *semelhante*, de tal forma que houvesse outro ser humano que concordasse com suas vozes. “Não esperava nada”, dizia. No entanto, do “nada” da expectativa, vislumbrava o tudo. Tudo que transfigurasse aquele cenário repugnante.

A narrativa traz a figura do professor, sob os parâmetros *daquele que ensina*, como símbolo de aprendizados e investigações para Joana, representando a imagem que preconiza seu “além-mundo”. Aquele sujeito é, pois, o “instrumento” o qual permite que a protagonista liberte o que já havia dentro dela. A sua presença emite a inserção de um outro humano o qual ela poderia compartilhar seus conflitos, sem os julgamentos dos demais “setores” de sua labiríntica trajetória. Sua paixão e encanto pelo rapaz era senão a fragmentação dos estereótipos (ao menos os quais ela tivera contato) patriarcais. Ou seja, não era o homem em si e sim sua simbologia. Prova disto é a estranha e repentina proximidade que sentira em relação a então ex-mulher do professor. Ao saber que ela o havia abandonado, apesar da insistente repulsa, sentira-se “unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Apesar de ter ido ouvi-lo e “sentir sua lucidez como ponto fixo” (LISPECTOR, 1998, p. 115), o velho homem não atingira o ponto crucial de sua intimidade, naufragando qualquer possibilidade de suspensão. Afinal, o veredito incumbia apenas a ela, como senhora de seus dias.

Desse modo, quando a personagem depara-se com a ideia de estar confinada a um casamento, todas as suas aflições retornam e reagem sobre seu corpo físico, provocando-lhe ânsias, cansaço e muito sofrimento. O fato de Joana sentir-se sozinha, atônita e incompreendida e, de toda forma, experimentar o gosto amargo do vazio, nos leva a assimilar toda a sua discordância em vivenciar um experimento que lhe fora compelido durante sua trajetória. Isso implicaria no abandono de sua autonomia e soberania, sobre seu corpo e a vida, como construto. Todavia, era uma forma de buscar a satisfação e o prazer que lhe faltava. Precisava investigar o que lhe fora *prometido*. Ao que segue o discurso de Beauvoir (1949/2009) sobre as jovens mulheres submetidas ao casamento:

Esse é o traço que caracteriza a jovem e nos dá a chave da maior parte de suas condutas; não aceita o destino que a natureza e a sociedade lhe designam; e no entanto não o repudia positivamente: acha-se interiormente dividida para entrar em luta com o mundo; limita-se a fugir da realidade ou a contestá-la simbolicamente. Cada desejo seu comporta uma angústia: está ávida por entrar na posse de seu futuro, mas teme romper com o passado; almeja “ter” um homem, repugna-lhe ser sua presa. E atrás de cada temor dissimula-se um desejo: a violação causa-lhe horror. [...] Por isso está votada à má-fé e a todos os ardis desta; por isso está predisposta a toda espécie de obsessões negativas que traduzem a ambivalência do desejo e da ansiedade. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 340, grifo nosso)

Este é o caso de Joana, a qual sob os efeitos da *nova glória* e do novo e insuportável sofrimento, casara-se. Os primeiros passos da vida de casada já nos apresenta uma narrativa assídua no desconforto da personagem. Ao observar o agora marido, incomoda-se com seus gestos, gostos e moldes, comparando-o a um animal. Repele-se quando ele a toca, ofertando não o corpo, mas parte dos dedos.

O ódio representado nos pensamentos da protagonista descreve as intempéries que as mulheres que se viam impelidas a casar vivenciavam. “Odiou-o com uma força tão bruta que suas mãos se fecharam sobre os braços da poltrona e seus dentes se cerraram”, (LISPECTOR, 1998, p. 108) e que, no entanto, a disciplina anteriormente *aprendida*, as impedia de rebelar-se contra a insatisfação da vida doméstica. Joana, por outro lado, desprendia-se dessa posição, sentia-se presa “O sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (p. 109) e todo o reflexo da detenção reagia na imagem de sua condição. Otávio simbolizara um calabouço e ela estava dentro do buraco escuro. Tal circunstância era imperdoável e por isso, a culpa era dele. “Saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade[...] Ele roubava-lhe tudo, tudo. [...] E agora ela era tristemente uma mulher feliz”. (LISPECTOR, 1998, p. 108)

O romance nos oferta, aos olhos da personagem, que a figura do homem, *apenas* por estar em uma posição de utópica *superioridade* espelhava os desígnios patriarcais, os quais despertavam fúria e aversão. Desse modo, há uma quebra de padrão, momento em que a narrativa sugere uma travessia sendo a personagem principal a guiá-la, desafiando e desprezando a imagem *suprema*. Nesse deslocamento, vemos, do mesmo modo, a instauração do desejo ao abandono do matrimônio que se aproximaria.

Rosenbaum (2002) esclarece que o romance “parece apontar para uma nova concepção de sujeito, não mais identificado com uma racionalidade soberana, mas sim descentrado da consciência e aberto ao mundo imprevisível e ilimitado da consciência” (p. 32)

É através dessas dissonâncias que Joana admite, sem pudor, que nada além do que ela realmente seja, não a interessa. Ela é apenas o que julga ser, não o que o outro faz dela, já que “há impossibilidade de ser além do que se é” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Nesse contexto, adentramos a um mundo de contra expectativas. Joana segue em oposição ao *sistema* e toma consciência que suas fronteiras são inacabadas, indeterminadas, indefinidas e, portanto, infinitas, havendo “perdas” e “buscas” de si. Segundo Hall (2006)

Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento— descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. [...]A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza. [...] O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não- resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente (MERCER, 1990, p. 43, apud HALL, 2006, p. 9-12, grifo nosso).

“— no entanto eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente —; tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo”. (LISPECTOR, 1998, p. 20). A personagem toma o “delírio” como uma forma de denúncia, isto é, alude-se a maneira com que as mulheres eram tratadas ao exporem seus pensamentos mais íntimos, bem como suas resoluções e (re) conhecimentos mediante seus próprios corpos e o enfrentamento por um lugar de pertencimento. O delírio, assim, era uma afronta contra a sanidade feminina. No entanto, ao afirmar que “tem um corpo” desarticula o centro do discurso, ostentando um corpo ativo, de voz gritante, capaz de ser protagonista de suas ações e princípios, sendo suporte do seu próprio ser, atuando como intérprete desde o início de seu existir. Há, dessa forma, uma identificação com a suma importância de ser não só “mais uma mulher no mundo”, mas um sujeito vinculado ao simples ato de viver, com suas dores, alegrias e, sobretudo, passível ao interdito (i)moral que compreende os indivíduos, dado que aceita tudo que vem de si, pois não tem conhecimentos concretos das causas.

Com efeito, o romance expressa uma impressionante investida no que concerne aos domínios escassamente explorados do nosso convívio, não só social, como também ético e moral, submetendo, de alguma forma, o contato com um pensamento feminil permeado por enigmas para além do que conhecemos como ficção. Em outras palavras, é um exercício não de afetividade, mas, principalmente, um mecanismo para adentrarmos ao íntimo da alma, do espírito e, conseqüentemente, nos labirintos arraigados da mente.

A indecorosidade relatada na obra advém não somente da constituição primária do ser humano, mas também na crítica da permissão e da *censura* social que se exaltava. O resultado

do *protesto* resultava na promessa de liberdade. Uma promessa única, que vingava de dentro para fora, em uma conversa unilateral que tinha como repercussão nada além de questionamentos desmensuráveis. No entanto, estes a retiravam de caminhos tortuosos, direcionando-a a novas trilhas, estradas, orientações e, como consequência, a libertação do casamento. Se o matrimônio havia sido um *caminho traçado*, a perspectiva do desvio já renunciava o fim da estabilidade da união. Embora esses pensamentos provocassem inquietudes e até um tanto de tristeza, “o pensamento em abandonar Otávio [...] a verdade é que esse pensamento era libertador e a fazia sinceramente viver” (p. 21). De acordo com Waldman (1993):

Em *Perto do Coração Selvagem* o modo de apreensão artística da realidade se faz a partir de um centro que é a consciência individual, daí resultam características tais como o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios, que caracterizam a ficção moderna em geral, e inclui a totalidade da obra de Clarice Lispector. [...] Graças à escolha desse centro, a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária e com ela a temática da existência. [...] Com o intuito de atingir uma expressão à altura da percepção que a escritora tem do mundo. [...] Esse espírito que paira inquieto sobre pessoas e coisas, tateando sempre o caminho que liga o sujeito narrador aos objetos, aparentemente distraído, perplexo, é formalizado numa linguagem que atinge um grau de estranheza radical. (WALDMAN, 1993, p.35-36)

Diante disso, apreendemos que Joana encontrara serenidade na própria “alucinação”, realçando a sua profunda vontade em demolir os encargos domésticos e viver sob os próprios preceitos. Sabia, todavia, que causaria estranheza aos *outros*, que a veriam como um sujeito sem lucidez, porém, sua lucidez estava, exatamente, no plano de *fuga* para cada vez mais perto de si.

O percurso se via paulatinamente próximo quando tinha momentos mais íntimos com o marido, sentia-se áspera, seca, o sorriso sem saliva tomava conta das suas vísceras, contorcia seu corpo e seu rosto parecia imóvel, era livre, mas percebia-se presa sob o domínio daquele homem. Seus relatos transformavam-se em apelos dela para ela mesma. Em oposição a isso, o momento em que sentia o ar puro de um dia ordinário, notava suas estruturas vitoriosas, como se o vento levasse toda a inutilidade daquele contrato amoroso. Ainda assim, era um vento gelado, daqueles que invade o fígado e assombra a alma, pois ainda estava detida.

E sobretudo a certeza asfíxiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. Não podia acalantar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a

vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraído-se. [...] nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo”. (LISPECTOR, 1998, p. 32-33)

Essa lacuna se amplifica no momento em que Joana tem contato com *a mulher da voz*, pois muito embora seja um encontro vertiginoso, torna-se um dos pontos fundamentais para a construção da partida. Ao procurar um lugar para morar com Otávio, encontrara com uma mulher de voz baixa, curva e sem vibrações. Além disso, sentira como se aquela entonação compreendesse a longevidade dos dias. Espantou-se aos primeiros sinais, mas era uma voz feminina e isso lhe atraiu toda a atenção.

— Casada? — perguntou Joana, debruçada sobre ela. — Viúva, com um filho. — E continuou a destilar seu canto sobre os aluguéis da zona.
[...]
— Vive só, a senhora? — perguntou-lhe.
— Minha irmã mais moça foi ser irmã de caridade. Moro com a outra.
— Não é triste viver sem um homem na casa? — prosseguiu Joana.
— Acha? — retrucou a mulher.
— Estou perguntando se a senhora acha e não eu. Sou casada, ajuntou Joana, tentando dar um ar íntimo à conversa.
— Ah, eu não acho triste não. — E sorria sem cor. — Bem, vou lhe pedir licença para me despedir, já que não lhe interessa a casa. Preciso lavar umas peças de roupa antes de tomar minha fresca na janela. (LISPECTOR, 1998, p. 74-75, grifo nosso)

A referência que o romance desvela recorre a marcas muito contrárias de proximidade, intencionalidade, indiscrição, desejo e, ousamos a associar, à empatia. Primeiramente, observamos um interesse da protagonista em relação ao estado civil da mulher, não por mera introdução e simpatia, mas pelo fato extraordinário de não ser um homem a tratar de negócios. Em seguida, ao descobrir a viuvez, procura investigar sobre a vida doméstica e, sobretudo, a história por traz da voz. Isto é, a intenção em desvendar o cotidiano daquele ser que sobrevive sem a presença de um marido, após ter o vivenciado por algum tempo e, posteriormente, a resolução do que ficara após sua decomposição. Desta maneira, a resposta que recebera torna irresistível a vontade de conhece-la a fundo por motivos de identificação, compadecimento ou, ainda, cobiça. Isto porquê a mulher significa, naquele momento, a vida em desuso e a estagnação da prosperidade como matéria viva no mundo.

Para Joana aquela mulher não tinha história, seu passado, presente e futuro pareciam misturar-se em um círculo sem fim e isso causava angústia e certo desespero. Mesmo perpassando as etapas que percorrem um casamento, incluindo, acima de tudo, os deveres

familiares e a criação de um filho, não havia sobrevivência, sua existência equiparava-se a reforçar orientações pregressas, como se não soubesse outro caminho a tomar. Parecia-lhe fria, sem desejos ou esperanças, como se a sua presença no mundo se resumisse àquele que já se fora. “Ela não tentava qualquer movimento para fora de si. Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida”. (LISPECTOR, 1998, p. 75)

Segundo Olga de Sá (1979), era uma mulher qualquer, cuja voz, porém, ressoa aos ouvidos hipersensíveis de Joana como um impacto que questiona, pela sua qualidade inconsciente e sensorialmente feminina, a voz inteligente e articulada da protagonista, *deslumbrada* por exprimir as análises ao seu agir. (p.172, grifo nosso)

A relação de oposição se dá, diretamente, com o fato de mesmo estagnada, aquela voz sem vibrações tinha a possibilidade de viver sozinha, sem compromissos ou obrigações patriarcais. No entanto, talvez sua maior qualidade seja, justamente, não esperar nada, ser em si, o próprio fim. Já que requerer *tudo* seria travar uma incansável batalha com o mundo, aquele do qual não a compreenderia e a rebateria. Joana, portanto, chega a expressar inveja da *ignorância* daquele semelhante, pois a jornada desta seria uma longa conflagração, em que enfrentaria o desconhecido, mas que movimentaria a parte mais insólita do seu ser. O jogo de concordâncias e discordâncias que Lispector produz, viabiliza, mais uma vez, a impossibilidade da personagem principal entregar-se ao previsível, ao calculado e ao aguardado e isso faz com que se comprometa com o lado mais expectável daquele feminino passivo, corroborando com a tentativa de resgate: “Pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: "A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente". Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente”. (LISPECTOR, 1998, p. 78)

Para Otávio, o desafio em lidar com a mulher era, propriamente, o seu modo *nu e frio*, aquela que não foge e instiga a chama nos olhos, como se fizesse um eterno convite para o embate. Pensava sem medo e sem castigo, dizia ele. Logo, ao mesmo tempo que o atraía, trazia-lhe repulsa, mas também o amparava. Estar com Joana era como viver na iminência do próprio erro, enquanto aquela não cometia nenhum. Talvez sofrimentos fossem o maior ensejo dela, mas os erros ficariam a sua *responsabilidade*. De alguma forma, o rapaz buscava aprendizados com o diferente. Sabia, todavia, o perigo que se instauraria ao casar com o *avesso dos ponteiros*, uma vez que *desviava* do protótipo perfeito de dona de casa e esposa. O que não sabia é que a causa da aversão era, também, ele.

Em sua última tentativa de aproximação com o marido, Joana esforça-se para manter um dado contato íntimo, na possibilidade fracassada que já supusera desde o início de suas ações. No entanto, tentara arduamente tocar o corpo; sentir se aquela pele causaria algum impacto junto a sua, mesmo sentindo-se estranha, como se entregasse a si mesma a um desconhecido: “Quem era? Um homem, um macho respondeu. Mas seu homem, aquele estranho” (LISPECTOR, 1998, p. 133). Os ensaios daquela cena foram profusos, porém, esmagadores, pois provocaram sensações de desespero e medo, não um medo da paixão, mas de que ele acordasse e a percebesse induzindo seus próprios questionamentos. Em outras palavras, estava em busca da realização que tanto imaginaram para ela, enquanto mulher e esposa. Afinal, a necessidade de desvendar era maior que qualquer sentimento de temor. “E dessa vez não podia queixar-se de se conduzir consciente à tragédia: o pensamento impusera-se sem que ela o tivesse escolhido. Quantas vezes terei que viver as mesmas coisas em situações diversas? [...] Por que não matar o homem? Tolice, esse pensamento era inteiramente forjado. Olhou-o.” (LISPECTOR, 1998, p. 133).

Embora houvesse o desejo do conhecer ou, ainda, o reconhecer-se enquanto esposa e *doar-se* ao marido, o vínculo de confiança era quase inexistente. Seguindo o que percorre a narrativa, não só prevalece o ímpeto de ceifar a vida de Otávio, como surge a possibilidade em sua mente dele ter a *autoridade* de fazer o mesmo, dessa maneira, como poderia acreditar em um homem que compactua com os objetivos do sistema? Ela, na condição de mulher, seria sempre o alvo, estaria vulnerável a tal fato, sem apoios outros. Todavia, como havíamos mencionado, Joana era persistente e em mais um de seus opostos e apesar de não poder evitar que todo o sofrimento daquele desempenho começasse a lhe palpitar em todo o corpo, semelhantemente a uma sede amarga, compreendia um desejo de amor moderando seus traços e sinais. “Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 136). Dessa maneira, passa a negar o perigo de Otávio, adentrando nele, o sigilo de seu espírito. Ao que transcorre na narrativa:

[...] E ela, solitária como o tique-taque de um relógio numa casa vazia. [...] Sozinha no mundo, esmagada pelo excesso da vida, sentindo a música vibrar alta demais para um corpo.

Mas a liberação veio e Joana tremeu ao seu impulso... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração... Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação — brotos novos e frágeis [...]

Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se, no entanto plena

como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher. (LISPECTOR, 1998, p. 138)

A tentativa de resgate, no romance, abrange uma entrega de alma, mas também de preservação da solitude, havendo completa consciência de todos os movimentos. Joana era *como uma mulher*, mas distintamente do molde padrão, ela era independente, energética, que se impõe até mesmo na entrega. O ato sexual é estigmatizado como o homem tomando posse da mulher, posicionando-o por cima, mas Clarice nos desvela aqui o ato como um entrelace e um reencontro, já que a esposa se entrega para adentrar em Otávio e se encontrar com o erótico. Existe, na narrativa, uma troca, como se na volúpia da ação, a protagonista estivesse encontrando um outro lado dela mesma. Estava sozinha e entrega a alma para achar a outra de si. Assim, o entrecruzar dos fluídos intercambia também a liberdade.

Mesmo Otávio, na condição de marido, simbolizando ser o *detentor* do poder e aquele o qual Joana sente-se presa e sufocada, nesse momento, é seu corpo que entrega a ela essa tão almejada autonomia, havendo, então, o rompimento da virgindade. A partir desse instante, ela conhece os dois lados e atravessa essa experiência sozinha, uma vez que as almas que se fundem, na verdade, fundem-se apenas dentro de si. Temos, de igual forma, a questão da reprodução, tomando a mulher como ser criador e no caso que a obra nos apresenta não há uma absorção, mas sim, uma sorção. A personagem solve o mundo e por tabela o marido, internamente, partindo de sua própria feminilidade. A articulação que o narrador propõe em descrever de forma vitoriosa que ela “era uma mulher” vem, justamente, da iniciativa e da permissão de si para consigo. Analogamente, ela não era uma esponja que incha e suga, desvanecendo nas estruturas corporais e sim, a água que solve o sal, tornando-se uma só e conservando sua essência.

Para tanto, quando Joana descobre a traição de seu marido com a ex-noiva, seus conceitos não se modificam e apesar de mostrar acentuado sofrimento, tinha a certeza desde o princípio que o momento da deserção chegaria, pois, como dito ela se fez em sua soledade. No entanto, vinculada ao equilíbrio dos papéis, antes do afastamento, viria a soberania de direitos. Ou seja, se “o casamento tradicional autorizava o homem a “algumas traições”, sem reciprocidade; agora, muitas mulheres tomaram consciência de seus direitos e das condições de sua felicidade, nada em sua própria vida compensa a inconstância masculina (BEAUVOIR, 2009, p. 102, grifo nosso), à vista disso, sentira o benefício da igualdade e manteve uma vida semelhante a de Otávio para experimentar a independência e a *descriminalização* ofertada a figura masculina. Vivenciou uma vida *dupla* ao emprestar seu corpo a um outro homem, que

já a admirava de longe, e sentira o sabor de ser uma mulher proporcional, com todas as prerrogativas do ser, fazer e ter. Para ela, exasperar as normas configurava o prazer de existir.

Joana sentiu o amor a si mesma e por isso era tão livre. Gostara da mulher a qual havia se transformado e o fato de amar a si não a aprisionava a nada e nem a ninguém, era só dela. Por esse motivo, separar-se de Otávio se ajustou de forma libertadora e purificadora. Ao deixá-lo sentira que havia completado o ciclo do acaso em que fora inserida antes mesmo de nascer.

Nesse contexto, o romance nos transporta para tudo o que Joana construía enquanto obstinava-se a explorar e findar toda e qualquer possibilidade de felicidade plena no casamento e isso é demonstrado a partir do diálogo anímico e imaterial que a protagonista tem com sua tia morta, em que manifesta seus ganhos:

[Tivera] Um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor. Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas. Tudo lhe parecia às vezes preciso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama, ela não é amada. [...] No entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe. Compreende, titia? (LISPECTOR, 1998, p. 172)

Ademais, a obra expõe que após toda a experiência ambicionada por ela, regozijava-se na satisfação da escolha. Sentia-se livre e pura, tamanho era o alimento que lhe abastecera que mal conseguia dizer ou pensar na plenitude de seu corpo, sabia apenas que jamais se entregava. As suas perguntas não tinham respostas porque gozar do reconhecimento desconhecido era maior que qualquer explicação vaga que ela mesma ou qualquer outro alguém pudesse oferecer, por isso desejava, imensamente, deter seu tempo na própria pergunta. Portanto, não seria “herói”, como prometera a seu pai, em razão de que a vida necessita de pessoas cruas, ordinárias e sobreviventes, ser herói significaria inalterar-se e ela, certamente, alterava-se constantemente.

A conferência impetuosa que tem com a tia, transmite a legitimidade da personagem em ser testemunha da própria vitória, demonstrando a conturbação e a repugnância que sentira dos preceitos imediatos e cruéis daquela que recebera a função de cuidar, orientar, amar e fracassara. Ao que ela manifesta: “a maior revolta que senti em ti, além das que eu provocava, pode ser resumida naquela frase quase diária que ainda ouço, misturada ao teu cheiro que não posso esquecer: “oh, não poder sair à rua na roupa em que se está!” Que mais te contar?

Tenho os cabelos cortados, castanho, às vezes uso franja. Vou morrer um dia. Nasci também” (LISPECTOR, 1998, p. 171). Isto posto, identificamos, em Joana, a desamarra não só do casamento, mas de todo o construto que imperara em torno dele. Soltara-se dos deveres e intenções que ela mesma havia se proposto a criar, estava pronta para seguir ao desligamento sereno e recair na imensidão inerente. Não fugira, apenas foi-se para longe do fim opressivo e pungente que lhe afligia e adentrou aos preceitos próprios, agora na axiomática certeza de que a feminilidade não precedia as convenções determinadas por doutrinas patriarcais ou quem quer que as vivenciassem.

3.3 Dissonâncias das feminilidades: Joana e Lídia

Temos informações, até aqui, que desde as projeções históricas a fragmentação das posições fora, arditosamente, imposta. Com isso, fundou-se a imagem da mulher na díade que se contrapõem entre prostituta e esposa, bruxa e feiticeira, *do lar e da rua* e, principalmente, na (com)posição religiosa de Lilith e Eva. O mito de Lilith, por exemplo, é um fértil enigma que tem se difundido com o passar das épocas, particularmente, como monumento simbólico nas teorias feministas, de modo a *reparar* o modelo de submissão expressa na figura de Eva.

A crença conta a trajetória da primeira mulher de Adão que diferente da segunda, não nasceu de sua costela e sim da mesma *arquitetura* que o construiu. Germinando em segunda existência, a mulher recusava-se a subalternização sexual, desautorizando o rapaz a assumir uma posição superior mediante à própria presença. Assim sendo, exigia que no ato sexual mantivesse a mesma posição de igualdade com aquele que fora criado para ter-lhe como parceira: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? [...] Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. (SICUTERI, 1998, p. 19, grifo nosso)

Por recusa do homem, o manifesto da moça não fora suficiente para estabelecer a relação de equivalência entre os corpos e as almas, para ele, ela deveria estar sob seu corpo. Dessa maneira, Lilith assume uma postura de resistência e se rebela contra o absolutismo dos papéis, abandonando-o. A partida da mulher representa a ruptura das atribuições, o que instaura a verticalidade das concepções. Dita como símbolo do pecado, da maldade e da transgressão, é condenada ao sofrimento. Todavia, a sabedoria *do mal* é uma de suas maiores virtudes. Eva, por outro lado, embora por algumas perspectivas seja a representação do pecado é, como mencionamos no capítulo anterior, o espelho da submissão feminina mediante os desígnios do homem, sendo aquela que se *inferiorizou* para suprir os desejos deste. “E Santo Ambrósio *disse*: “Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão, é justo que a mulher aceite como soberano aquele que ela conduziu ao pecado”. (BEAUVOIR, 1970, p. 118, grifo nosso)

Segundo Beauvoir (1946/2009), o homem *esquece* que seu corpo comporta uma anatomia similar à da mulher e encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, compreendendo sua objetividade e considerando as estruturas da mulher sobrecarregadas por tudo o que a especifica, agindo como se estas fossem um obstáculo, uma prisão. De acordo com a autora:

“A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades”, diz Aristóteles. “Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de

certa deficiência natural.” E São Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um “homem incompleto”, um ser “ocasional”. É o que simboliza a história do Gênese, em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um “osso supranumerário” de Adão. A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...]A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 18)

É nesse liame que encontramos Joana e Lídia. Essa, liderada pelos preceitos familiares patriarcais e aquela aquém destes. Lídia, enquanto noiva de Otávio, desvanecia-se na passividade de seus sentimentos, suportando todo o desprezo e a pouca afeição que ele depositava. Quando havia a tentativa de diálogo sobre assuntos públicos, o fracasso era constante, como se a via entre os dois não se mantivesse além do carnal. No entanto, compreendia a circunstância da qual passara, assustada, pensava que aquilo não bastava e que em algum momento recairia sobre ambos o peso do esfacelamento daquela relação. Ao que nos conta a narrativa:

Só se entendiam quando se beijavam, quando Otávio encostava a cabeça assim, no seu seio. Mas a vida era mais longa, pensava assustada. Haveria momentos em que olharia de frente para ele sem que sua mão pudesse alcançar a dele. E então — o silêncio pesando. Estaria sempre separado dela e apenas se comunicariam nos instantes destacados — nas horas de muita vida e nas horas de ameaça de morte. Mas não bastava, não bastava... A vida em comum era necessária exatamente para viver os outros momentos, pensava assustada, raciocinando com esforço. (LISPECTOR, 1998, p. 87)

Apesar dos questionamentos, fazia-se unicamente de maneira interna, jamais balbuciara claramente seus medos e anseios, sobretudo, a mudança daquela situação, pois ao lado da pretensão em se firmar enquanto sujeito instituído, encontrava também a aversão do desamparo. Uma vez que se submetia as convenções do homem, recaía no infortúnio do enclausuramento das vontades deste, que se transformavam, simultaneamente, nas suas. Isso significava a censura da própria transcendência, no entanto, simplificava o itinerário, já que se distanciava das angústias da procura e das descobertas da autonomia. Mesmo que frustrasse possíveis valores, estaria disposta a uma cumplicidade irreparável.

Para a personagem, a soberania do noivo era maior que a própria existência, assim sendo, colocava-se frente a ele como o *outro*³, trazendo consigo a definição imediata de

³ O conceito parte da premissa de que a mulher “determina-se e diferencia-se” em relação ao homem e não este em relação a ela. De acordo com Beauvoir (2009), se o masculino está para o essencial, para a autora, o feminino está para o desvio, para o inessencial. Ainda segundo a autora “na

sujeito inessencial a qual carregara desde sua origem. Isto é, colocando-se em uma posição secundária em relação a excelência primária do homem. Assim, essa mulher não reclama sua configuração enquanto indivíduo, pois não possui as marcas corpóreas, objetivas e materiais para a ação, o laço que a segura é tão expressivo que consente a ausência de reciprocidade sem solicitar ou protestar, sendo condescendente com o papel que lhe fora disponibilizado. A simbologia da união, nesse caso, fundamenta-se na sujeição de um ao outro, quando na verdade a característica que supre o sentido seria a demarcação de uma totalidade, sem hierarquias.

Lídia tinha sua voz silenciada e se posicionava como antagonista da própria vida, em que não se via capaz de resolver o próprio destino, empregando o amor como solução para toda e qualquer hesitação. A afeição que sentira pelo noivo era maior que qualquer medo que pudesse emergir. Ele a escolheu, a cativou e a imputou a ser a participante de seus desejos e planos, suas deliberações eram senão assentir. Ela “sempre o amaria. Inútil seguir por outros caminhos, quando para um só seus passos a guiavam. Mesmo quando ele a feria, ela se refugiava nele contra ele. Ela era tão fraca”. Não reconhecia sua própria fraqueza e sequer sofria por isso, opostamente, sentia-se alegre, dado que “sabia vagamente, sem se explicar, que desta é que vinha o seu apoio para Otávio. Sentia que ele sofria, que escondia alguma coisa viva e doente na sua alma e que ela só poderia ajudá-lo usando de toda a passividade que dormia em seu ser”. (LISPECTOR, 1998, p. 88). Para Beauvoir (1949/2009):

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios. (BEAUVOIR, 1949/2009, p. 23)

Um dos momentos mais significantes para entendermos a dualidade da feminilidade entre as duas ocorre no embate que consagra, finalmente, o encontro. Lídia envia um bilhete para Joana convidando-a a visitá-la. A reação da esposa em sorrir e aceitar a reunião denota a *desordem* de sua conduta, visando que a atitude comum, para as mulheres que desenhavam a época do romance, seria utilizar-se da ignorância do ato. Com isso, Joana se firma na

medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é — qualquer que seja sua magia —, o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusessem para si diante do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens”. (BEAUVOIR, 2009, p 34-35)

contraposição da mulher dita reclusa, silenciada e humilhada. Seu sofrimento e lágrimas não são pela traição de Otávio, nem tampouco pela representação do casamento, são, pois, o reconhecimento de si enquanto indivíduo concreto. Ou seja, aquele que possui o poder de sentir e expressar, uma vez que eram sentimentos muito renegados, dado a orientação familiar contínua de reter emoções que pudessem desequilibrar a estabilidade da união. Ademais, a infidelidade atestaria um passo mais próximo para a sua libertação. Podemos assimilar tais informações com os trechos que se dispõem na obra:

Deslizou pela casa sem destino, chorou mesmo um pouco, sem grande sofrimento, só por chorar — convenceu-se — simplesmente, como quem acena com a mão, como quem olha. Estou sofrendo? — indagava-se às vezes e de novo quem pensava enchia toda ela de surpresa, curiosidade e orgulho e não restava lugar para quem sofrer. [...] Quando dela se lembrava, vagamente, um pássaro que vem e volta, não sabia decidir-se, se ficar triste ou alegre, se calma ou agitada. (LISPECTOR, 1998, p. 139-140, grifo nosso)

Ao encontrar Lídia, Joana descobre que estava grávida de Otávio, sem demonstrar surpresas, entrelaça-se aos assuntos insignificantes da outra, mediante a seriedade da situação vigente. No entanto, faz-se indispensável elucidar a anunciação da narração no momento em que a cena intercorre, é como se *ouvíssemos* os próprios pensamentos de Joana mesclados a intrusão do narrador, que (re)conhece o mais íntimo de seu ser.

O que nos ocorre, portanto, é a *apresentação* da amante de Otávio como uma mulher de olhos de *luz*, sem sombras, bela e de lábios pacíficos, os quais não estremeciam e, por isto, sujeita ao prazer e inibida aos remorsos. Nesse instante, é relatado atributos de *feminilidade* dos quais Joana não possuía, contudo, revela também certa fraqueza daquela mulher.

Diante disso, surge um paralelo da relação das mulheres que perpassaram a obra, como a tia e Armanda, com o intuito de revelar que mesmo em suas posições de esposas, mães, *tímidas fêmeas do homem*, havia, no feminino a possibilidade de transgressão. No entanto, o *poder* que lhes era configurado, apenas por existirem, muitas vezes, transformava-se em hesitação, temor, fraqueza, como em Lídia, enquanto para Joana a supremacia *do prosperar* se fundamentara no contínuo tornar-se. A consciência da protagonista sobre tais questionamentos era evidente e em meio ao discurso da amante de seu marido, a interrompe:

— Você gostaria de estar casada — casada de verdade — com ele? — indagou Joana.

Lídia olhara-a rapidamente, procurava saber se havia sarcasmo na pergunta:

— Gostaria.

— Por quê? — surpreendeu-se Joana. Não vê que nada se ganha com isso? Tudo o que há no casamento você já tem — Lídia corou, mas eu não tinha malícia, mulher feia e limpa.

— Aposto como você passou toda a vida querendo casar.

Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.
 — Sim. Toda mulher... — assentiu.
 — Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão.
 — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. [...] (LISPECTOR, 1998, p. 148-149)

Ainda que clamasse pelo casamento, Otávio casara-se com Joana e mesmo sofrendo com a decisão do ex-noivo, a moça não atinge nenhum nível de confiança em si ou resistência contra o rapaz, de maneira oposta permanece servindo-o como se seus impulsos de vitalidade dependessem da relação que ali se estabelecera. Como amante, a jovem enfrenta uma situação de descrédito e humilhação, todavia, reserva-se a garantia do desfrutar, compreendendo que ao doar-se, independente da conjuntura, será recompensada pela ínfima presença do homem, herdando sua compaixão. O ato da personagem caracteriza o ímpeto do desejo de se dispor como objeto de valência a essa figura que se faz imperativa, já que na falta dessa imagem, ela perde sua funcionalidade no mundo.

Dessa maneira, se Lídia se enxerga como o inessencial e estabelece um contexto fixo para essa colocação sem perspectiva de retorno, Joana, por outro lado, se configura como o sujeito inteiramente essencial. Recusa-se a ser o *outro* e, singularmente, a iminência da cumplicidade com o homem. Para esta, colocar-se nesse parâmetro seria renunciar todos os princípios enquanto ser humano, dado que rebaixar-se ao masculino implicaria perder a liberdade de ultrapassar-se, tanto ao outro como a si mesma. Logo, ainda que a representação da masculinidade auferisse o modelo de *proteção e segurança econômica e social*, assume o risco de sobre-exceder.

— Por que casou? — indagava Lídia.
 — Não sei. Só sei que esse "não sei" não é uma ignorância particular, em relação ao caso, mas o fundo das coisas. — Estou fugindo da questão, daqui a pouco ela me olhará daquele jeito que eu já conheço. — Casei certamente porque quis casar. Porque Otávio quis casar comigo. É isso, é isso: descobri: em lugar de pedir para viver comigo sem casamento, sugeri-me outra coisa. Aliás daria no mesmo. E eu estava tonta, Otávio é bonito, não é? Não me lembrei de mais nada. — Pausa — Como é que você o quer: com o corpo?
 — Sim, com o corpo — balbuciara Lídia.
 — É amor.
 — E você? — atreveu-se Lídia.
 — Não tanto. (LISPECTOR, 1998, p. 149)

Joana, diferentemente de sua antagonista, não constrói laços com Otávio nem no mais ínfimo sentido. Ela é a desconstrução de todos os parâmetros que corroboram com os preceitos do matrimônio e com isso se sente livre para pronunciar, de maneira que não se

incomoda com o julgamento de outrem, pois ela é nada mais que seus próprios mandamentos. A ironia fria com que reage aos impulsos de Lídia é mais uma de suas inconstâncias que testemunha o caráter petulante da condição que se propôs transfigurar-se.

No que remonta o mito, Lilith é o desmonte da *criação*, ou seja, aquela que desafia o sagrado e se entrega aos desejos profanos, vivenciando seus dogmas, sem limitar-se a doutrina predestinada, enquanto Eva é o símbolo da (pro)criação, aquela que viabiliza toda a história para a qual fora originada, cumprindo seu *dever*. Conduzindo tal contexto ao romance, temos Lídia como símbolo da criação e, nesse momento, *segunda* mulher de Otávio, a qual provê o alimento que estrutura a família, o filho e aliena-se na concepção de ser essa sua incumbência enquanto mulher, advertindo, ainda, que é de certa maneira obrigação e desejo de toda mulher. E Joana, que rompe o ciclo e renega a sequência do *gerar à vida*. É ela quem aniquila e desmorona as leis dedicadas a *utilidade* da mulher. Por conseguinte, Otávio, nessa perspectiva, não é seu objeto de desejo e sim o meio que fora utilizado como ponte para a progressão. De acordo com Beauvoir (1949/2009), é através do que há de melhor e pior na mulher que o homem faz a “aprendizagem” do sofrimento, vício, desejo, devotamento, bem como da felicidade, virtude, renúncia e tirania que faz a aprendizagem de si mesmo, sendo o feminino, nessa vertente, o jogo e a aventura, mas também a provação e o triunfo da vitória e do fracasso superado. Frente a esses relatos, vemos que na obra há uma descontinuidade dessa projeção da construção masculina para com o modelo de feminino, uma vez que é Joana a causa da interrupção, tratando-o menos como provedor que infortúnio. Dessa maneira, é em Lídia que o rapaz tenta encontrar a possibilidade de êxito e conquista que cumpre a atribuição masculina, já que a esposa fora o símbolo de sua derrota.

À vista disso, a obra transforma o modo com o qual as formas de limitação a mulher eram contornadas, demonstrando, pois, que sua vivacidade estava, justamente, na ausência de fronteiras. As extremidades femininas compreendem também a insuficiência e o fracasso da sociedade enquanto formadores de sujeitos, já que para evidenciar uma referência de paradigma, aniquila seus desarmônicos. O foco de Lispector não é realçar a dicotomia de maldade e bondade, utilizando-se de Joana e Lídia, respectivamente. A performance desses substantivos é, pontualmente, para fundamentar a evocação dos protótipos sociais, em que a esquerda há uma sucessão de cargas e símbolos negativos e a direita a positividade construída através de crenças refutáveis. Aquela, Lilith, sob o abismo da crueldade, enquanto esta, Eva, a que concebe e nutre à luz, particularizando ao que se considera a *essência do feminino*.

Logo, a autora, de maneira notável, denuncia o modelo de sociedade patriarcal baseando-se na duplicidade do *ser feminino*, a qual desmonta os estereótipos e rasga as

máscaras que se camuflavam em belas faces intactas e estáveis. Rompendo com os discursos demarcados pela tradição, impõe um retrato transfigurado dos apelos morais e sociais, enfatizando as alternâncias do sujeito. De um lado, cria o padrão recorrente de mulher-espelho, doce, *boa*, amável e discreta, de outro, quebra o estigma das normas e faz da subversão e transgressão os maiores intérpretes de seu texto, “construindo personagens que criticariam e se tornariam totalmente desajustadas a este padrão oprimente, transpondo as limitações impostas pela ideologia vigente” (ZOLIN, 2009, p. 231).

3.4 Travessia sem fim: os selvagens deslocamentos e as viagens de Joana

Durante a narrativa somos guiados ao ápice da escapatória de Joana e aos deslocamentos que a levam ao seu (não) lugar. Quando jovem, a moça não desafiava apenas o outro, mas, acima de tudo, a si e aos espaços com os quais imergia. Mais tarde, ao desabrochar na mulher que não se amedronta e arrisca-se em viver, sobretudo, sozinha, percorre caminhos múltiplos e acolhe suas próprias vicissitudes. Isto parece figurar o destino da protagonista, uma eterna peregrinação em busca de terras longínquas, ainda que se perfaçam no âmbito imaginativo e configure um alcance árduo, mas possível.

A natureza que move Joana é a incerteza de sua constância. Isto é, ao se fazer inconstante, alimenta o interior da descoberta em sua alma, provocando-lhe o impulso das desamarras sociais, pessoais e, não menos, familiares. Embora tenha perdido para a morte todos aqueles que, teoricamente, prestar-se-iam ao reparo da proteção, os preceitos que foram determinados pelo pai e, principalmente, tios influenciaram toda a estrutura de seu passado. Mesmo assim, observamos, desde os primórdios do enredo, a viagem que se pretendia para a personagem. Inicialmente, temos um decurso que se faz de maneira íntima, navegando no interior da personagem, que transborda em atitudes e reflexões tão enraizadas que é quase inacessível a olhos absortos. No entanto, o quase é imperial, pois o narrador naufraga ao âmago e nos transparece o que nem mesmo Joana tinha controle, o próprio inconsciente.

Esse fluxo de consciência, presente em toda explanação da obra, expressa as aspirações mais conflitantes da personagem, as quais colaboram para compreendermos seus trajetos. Ela desejava renascer a cada instante, uma só *vida* não bastava, era como se seu corpo precisasse se reinventar e desconstruir tudo que aprendera, para ter contato com novos ensinamentos e, além disso, reaprender o significado do que, durante a preparação do “ser mulher”, fora imputado. Novas acepções era como se “o ar fosse respirado como da primeira vez”. A vivência a que foi submetida provocava-lhe, internamente, a “sensação de que a vida corria espessa e vagarosa, [...] borbulhando como um quente lençol de lavas” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Todavia, ao razeo acerca do mundo desobrigado das instâncias, utiliza-se da ilustração de cavalos como interpretação da dualidade que cerca a independência e a insubordinação, dispõe a narração: “E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales... Neles pensando, sentia o ar fresco circular dentro de si próprio como saído de alguma gruta oculta, úmida e fresca no meio do deserto”. (LISPECTOR, 1998, p. 81)

Em “Seco estudo de cavalos”, que compõe o livro de contos “Onde Estivestes de Noite” (1999), Clarice nos traz relatos sobre o que faz de um cavalo tão sublime. Para ela, a

definição de cavalos é a tradução da liberdade indomável e, por isso, torna-se inútil aprisioná-lo sob às ordens do homem, dado que o animal “deixa-se domesticar, mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre”, logo, sua forma representa o que há de melhor no ser humano. Além disso, expressa que tem um cavalo dentro de *si* que raramente se exprime. Mas quando *vê* outro expressa o seu. Sua forma fala. (LISPECTOR, 1999, p. 27, grifo nosso)

Tais aspectos tendem à caracterização de Joana, assim como apresenta o título do romance, selvagem. A violência da pureza e do estado cru da alma assusta os que a rodeiam, pois ela não possui medos semelhantes aos outros personagens. Se o que ela quer é inominável, como afirma “liberdade é pouco. O que eu quero ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1998, p. 70) seu medo, semelhantemente, é indizível e habita a fragmentação de seu ser. Há, portanto, como o cavalo, uma *falsa domesticação* nas estruturas de suas relações. Não se entrega ao outro, uma vez que a única que pode tê-la, é ela mesma.

Domesticar-se é deixar o próximo dominar as *rédeas* das circunstâncias e ações, formulando a fatalidade da “sorte”, seu medo se filia a esse controle sistemático que, ininterruptamente, tenta sugar sua individualidade. O pavor, bem como a aversão, torna-se inexprimível porque a emancipação seria sinônimo de condenação. No entanto, ser indomável reativa transferências outras, clareando e desestruturando o movimento da sua estadia no mundo, ou, ainda, no mundo daqueles que se empenhavam em doutriná-la. Romper com a repressão e a “docilização” feminina era o objetivo vital da personagem, que adivinha desde as raízes de sua infância e, de maneira gradual, foi se constituindo no panorama urbano que ocupara. Segundo Silvano Santiago (2004):

Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco – da vida animal pela vida humana, e vice-versa – serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los. Aparentemente os mil e um pontos de vista que as vozes dos narradores e as falas dos personagens enunciam (eu me enxergo animal, eles me enxergam animal, eu enxergo o animal, o animal se enxerga, o animal me enxerga etc.) expressam situações conflitantes. (SANTIAGO, 2004, p. 198)

O selvagem coração a impulsiona a viver a seu modo, o que deposita repulsa na disciplinarização da sociedade patriarcal, uma vez que ao demonstrar o outro lado de si mesma, desalinha as estruturas do que “não deve ser exteriorizado”. Isso fazia parte

primordial da viagem interna que se constituía na personagem, pois ao passo que perseveravam em contê-la, mais solitária se desenvolvia.

A questão da solidão caracteriza-se como elemento fundamental no processo do autoconhecimento de Joana, pois é onde aflora o lado mais secreto dela mesma. Lispector (1977) relata que a qualquer momento da vida podemos sentir solidão, basta um choque inesperado e “acontece”. Para a heroína, isso vem cultivando-se desde a infância, dado que esse *impacto* traduzia-se na incompreensão de sua falta de limites, a fantasia da criança livre, que corre para lugar nenhum.

Era a falta de pertencimento que, paradoxalmente, referenciava sua existência no mundo. No distanciamento do outro, estabelecia a partilha de suas similaridades, que se desvelava no apreço pela procura do tão almejado não-lugar. Isso não significa que sua busca se configurava de modo improdutivo ou, ainda, vertiginoso, mas que identificava nas relações a ausência de substrato e, em razão disso, o resultado transparecia nas complementariedades dos diversos lados dela mesma. “É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência...” (LISPECTOR, 1998, p. 179). Em outras palavras, mesmo obtendo contato com outros sujeitos, sentia a ausência da presença e, contrariamente do que comumente se compreendia na sociedade da época em *estar só*, principalmente para uma mulher, para a protagonista era uma *penalidade* gratificante a se cumprir. Ainda que para aqueles que se desvinculavam dos códigos vigentes, a sobrecarga da persuasão da valorização das relações padronizadas fosse penosa, sua solidão regenerava-se sob a necessidade de estar em constante conversão, identificando-se com o nada e com o tudo, entretanto, inserida nos próprios parâmetros. Ao que nos conta a protagonista:

No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. Se desse um grito — imagino já sem lucidez — minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra. Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solidão branca e limitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. (LISPECTOR, 1998, p. 69-70)

Nessa perspectiva, “o romance parece apontar para uma nova concepção de sujeito, não mais identificado com uma racionalidade soberana, mas sim descentrado da consciência e aberto ao mundo imprevisível e ilimitado da consciência” (ROSENBAUM, 2002, p. 32).

Dessa forma, vemos o desenlace do romance no capítulo intitulado de *A viagem*, momento em que a heroína encontra-se sozinha na fazenda dos tios e rememora o trajeto que se desenhou até aquele instante e, ainda, oferece-nos a panorâmica de seu futuro incerto, mas livre. Sua fase como infante é evocada como uma espécie de despedida, quando lembra dos espetáculos artísticos e as seduções inocentes em que fantasiava homens vindouros que, por consequência, fariam sua felicidade enquanto mulher. Recorda, tão qual, dos verões em que esteve envolta a esses parentes e fora permeada por noites insones, onde conhecera perfumes, terras, luzes, músicas, homens e prostitutas. Apreendeu sensações que as acompanharam até ali, sentindo de novo acumular-se o tempo que vivera. “Ah, vivera muito, a fazenda, o homem, as esperas” (LISPECTOR, 1998, p. 195). Para ela:

A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo mudo. Um instante... acabou-se. E não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. (LISPECTOR, 1998, p. 196)

É nesse sentido que Joana atravessa a longa viagem interna para a transcendência da realidade externa, evidenciando suas múltiplas e complementares perspectivas, manuseando o conhecimento individual e o experimento tanto da vida como de si mesma. Ela “afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada” (LISPECTOR, 1998, p. 194). Assim, parte para uma viagem marítima onde deixa para trás toda a insatisfação debatida e dialogada durante as linhas da obra: “Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha — um círculo de vida fechado, trabalho findo —, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir”. (LISPECTOR, 1998, p. 196)

Lispector utiliza da metáfora da *água do mar*, aquela que por vezes demonstra, em suas ondas, certas perturbações, violência e velocidade, outras, calma e pequenas vibrações. Essas oscilações é o que encontramos no esforço do narrador em evidenciar a ruptura da *falta de vida* anterior da personagem prenunciando uma abertura ostensiva de novas possibilidades.

Maria Alzira Seixo (1998) declara que, na literatura, o viajante arrecada, em cada viagem, um conhecimento do próprio eu e também, do(s) mundo(s) os quais encontraram-se.

Em conformidade com a autora:

Toda viagem se fundamenta numa expectativa, e por isso ela é sempre corrente. [...] Expectativa comercial, de conquista, de conhecimento, de mudança, de prazer, expectativa incógnita muitas vezes e talvez seja essa a mais própria da viagem (SEIXO, 1998, p. 30-31, grifo da autora)

Com isso, Luciane Pokulat (2008) acrescenta que “a viagem instaura para o viajante uma espécie de pausa na vida deste, provocando a separação do mundo conhecido como desse viajante e colocando-o frente ao desconhecido, do novo, à diversidade” (POKULAT, 2008, p. 03). As novas expectativas de Joana caminham rumo ao conforto do movimento da autodeterminação, edificando, assim, a sua emancipação. Ao que se manifesta:

Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá [...] em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! (LISPECTOR, 1998, p. 201, grifo nosso).

Desta maneira, podemos observar que a personagem, finalmente, chegara ao fim do (re)início. O grito de liberdade, embora repleto de inseguranças, vinha carregado de vontade. A viagem representa tanto o deslocamento quanto a congruência entre o ponto de chegada e partida. Sabendo que todo porto é local de boas-vindas e despedidas, a heroína se transforma na simbologia da transgressão, aquela que concebe espaço a outros corpos femininos a desconstruírem seus padrões. Além disso, estes a navegarem junto a si em busca não só da descoberta, mas da força em romper com a opressão, sendo alma, animal ou apenas sujeito dono de seus princípios. Clarice Lispector, em *Perto do Coração Selvagem*, oferta-nos um aparato do que é viver intensamente para uma mulher que contrasta a *normatividade* e aprende, através de suas próprias expectativas e interpretações, a legitimidade do ser mulher sob o prisma que lhe condiz, assim como Joana, sempre se (re)construindo “forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1998, p. 202)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que investigamos durante as discussões que perpassaram nosso estudo, observamos que embora o feminino tenha atravessado décadas de opressão e submissão, isso não se fez sem a resistência e a obstinação de muitas mulheres que lutaram contra os domínios patriarcais. Fatos como a *invenção* do patriarcado, a doutrina religiosa e, por consequência, as relações familiares e matrimoniais foram elementos basilares para a constante busca da liberdade e emancipação.

O final do século XIX e os prenúncios do século XX serviram de cenário para fundamentar o palco dos enfrentamentos feministas em um de seus primeiros conflitos, enquanto movimento, em que reivindicavam direitos, liberdades e ascensões. Em razão disso, suas vozes ecoaram progressivamente ao longo dos anos na busca por igualdade entre os sexos. Defrontaram-se contra as distinções contratuais, postulando a aplicabilidade democrática social, dado que, como nos atentamos, os benefícios eram efetivos apenas aos homens, bem como enfatizavam a preservação de seus sentimentos, visto que os casamentos eram programados, aniquilando o poder de escolha e, conseqüentemente, contestaram o direito furtado de serem donas do próprio corpo. A luta feminil transcorreu em distintos países e esferas sociais, inclusive, na literatura, âmbito que incentivou muitas mulheres a reavaliarem suas próprias condições nos campos públicos e privados.

O plano literário pelas mãos delas, tornou-se, quando justificável, a expressão das vivências arbitrárias que circundavam seus caminhos, sendo concebíveis àquelas narrativas que desconsiderassem outras formas de perspectiva, senão os tortuosos destinos produzidos pela realidade insípida, isto é, destinando o propósito do enredo ao amor ao homem e ao matrimônio como alcance pleno. Quando as escritoras executavam a penitência àquelas personagens que destoavam do decurso, escrevendo a respeito de *bruxas* tomadas pelo demônio e, por conseguinte, decretavam a estas sanções sob as prerrogativas do castigo divino e ao decreto do valor cristão, suas obras eram, cabalmente, aclamadas.

Por outro lado, se subvertessem aos padrões, direcionando as heroínas a um modelo imprevisível, embora se bastassem de escritos notavelmente excepcionais, eram rechaçadas. Averiguamos, em vista disso, que ainda que uma mulher obtivesse destreza e competência, a demarcação em razão do gênero raramente se fazia desconsiderada.

Consideramos, assim, que se essa *autonomia* era reprimida ao ponto de sonegar ao menos uma parte da expressão que se dedica à arte, ou seja, a independência plena da experiência, ocorre, de toda forma, uma escassez na revelação do produto e esta modifica não só o percurso, mas, sobretudo, o desfecho. Sendo assim, é possível declarar que tais

elementos, eventualmente, tenham contribuído de forma infesta no processo de escrita feminina.

Por esse motivo, por longos anos as romancistas depositaram sentimentos de fúria e animosidade em seus textos, afim de balizarem um espaço que pertenciam apenas a *elas*. Compreendemos que manifestar esse *poder*, embora possa ser considerado um modo *agressivo*, confere na validação do resultado da igualdade de valores para além do setor criativo. Ademais, essa *agressividade* transmitia uma interrupção da norma prescrita fora das páginas, pois no íntimo das palavras as escritoras podiam vozear os infortúnios, objeções e resistências sem preceitos outros que as fizessem seguir uma *cartilha* como exigia as leis patriarcais. Se muitas vezes mulheres dispuseram-se a escrever dessa maneira, a probabilidade do intento era a vindicação do padrão.

Clarice Lispector nos acorre como símbolo de amparo dessa constatação, haja vista que sua primeira investida no que tange a publicação de um romance autoral fora renegada e instituída sob parâmetros de improficuidade, como é o caso de *Perto do Coração Selvagem*. Sabe-se que, *à posteriori*, a obra foi prestigiada por um público considerado *valorativo*, em grande demasia por homens, os quais efetivaram-na com o que podemos denominar de juízos de valores, transformando-a em literata aos paradigmas da “bela escrita”. Todavia, o processo fora circunscrito entre o que a autora se dispusera a escrever – a partir de sua visão e considerações da sociedade em que vivia – e o exercício do que a época exigia, principalmente em relação a mulheres escritoras. Os jornais e revistas direcionados a um público feminino padronizado foram, preliminarmente, o local em que a escritora instaurou fundamentos arremetidos por uma cultura patriarcal que perseverava em aperfeiçoar os estigmas e estereótipos de beleza física, domesticação e docilização, na tentativa de trazê-la como uma das mediadoras do processo, *tendenciando* seus ideais e escrituras ao reducionismo de um universo feminino que se faz extremamente amplo.

No entanto, como analisamos durante o trabalho, a autora não renunciou seus preceitos e utilizou dos meios possíveis para reivindicar e arraigar em suas leitoras os princípios da emancipação. Sendo assim, ainda que haja impedimentos das mais elevadas camadas e categorias, a liberdade intelectual jamais será suprimida em sua absoluta essência. Logo, também é possível presumir que a imaginação, ideação e a criatividade são fundamentais para a criação de um texto e colaboraram para a validação da obra. Inclusive, ousamos salientar que a própria condição feminina as libertou para as ditas *fantasias de criação*, como aspecto frutífero. Isto é, transferiram suas angústias, necessidades e obstinações para a obra literária como forma de exteriorizá-las.

Dentre grandes escritoras que mencionamos nessa pesquisa, destacamos a maestria de Clarice Lispector e contemplamos algumas de suas múltiplas obras, pois abarcam desde as consideradas *poesias* até os romances. Haja vista que estes últimos, singularmente, reúnem um teor profícuo quando o assunto é a interpretação e a atuação de personagens que empreendem suas vivências no contexto de suas próprias ações, distanciando-se do confinamento privado debatido. Com isso, podemos testemunhar que entre as escrituras mais célebres da autora sublinha-se, além de *Perto do Coração Selvagem*, *A Cidade Sitiada*, *A Maçã no Escuro e O Lustre*, narrativas em que podemos observar traços que demarcam a pluralidade das travessias e transgressões femininas.

Vemos, em *A Cidade Sitiada*, a protagonista Lucrecia ser desenhada pelas lentes do narrador, quando a aproxima do prosperar de um espaço amplo social. Em outras palavras, ao delinear a transformação da cidade, a narrativa traz em conjunto a independência da personagem e suas múltiplas formas: assim como os seres que não alcançam o fundo mar e adaptam suas vidas a cargo do sobrenadar, a heroína presencia e intensifica o seu *não estar* ao *navegar* pela cidade, deslocando-se a todo momento sem um ponto fixo. No decorrer dos capítulos compreendemos a conversão do ambiente e do “ser mulher”, representando a vasta solidão da heroína que, por sua vez, exproba qualquer tipo de lugubridade no que diz respeito a solitude feminina. A autonomia que a circunda causa desconforto e vertigem nas outras personagens, no entanto, a liberdade interna é, assim como a cidade, o ponto de glória da trajetória, apresentando a constante evolução interna do ser humano. Assim, é evidenciado o propósito da autodeterminação independente da personagem, tornando-a, com o passar dos fatos, inspiração para outras mulheres buscarem suas particulares modificações.

Virgínia, em *O Lustre*, assim como Lucrecia, também inicia sua trajetória permeada pela vida no campo e, com o progresso da narrativa, transita para a experiência urbana. No entanto, não é apenas o espaço que aproxima as duas personagens, é, sobretudo, os sentimentos de angústias internas, já que admitem uma compreensão muito limitada do mundo, bem como afirma o narrador: uma *vesguice* física e existencial. Sua *vesguice* também pode ser interpretada na forma *torta* que ela possui de existir, fugindo às regras e enxergando o mundo à sua maneira. Seguindo ao foco do objeto central do romance – o lustre –, observamos que este vem demarcar, para a protagonista, a voz de uma poética feminina trágica que prevê a vida terrível de personagens vocacionados tanto ao isolamento quanto ao conflito e a falta de afeto, pois ao passo que é um objeto ostensivo, também é tênue e fugaz.

Desde a infância que a vida de Virgínia é sublinhada por um desejo de habitar o *universo masculino*, em razão da busca por uma liberdade perdida. Suas tentativas são

transformadas em frustrações à medida que se esforça para adentrar a *Sociedade das Sombras*, grupo de seu irmão Daniel composto por homens, sofrendo intensas humilhações por essa ânsia. Todavia, também nos oferta um contraponto ao título do livro, uma vez que o lustre é aquele que *ilumina* e, por isso, seu fascínio. Ela parece estar sempre à procura de algo que havia naquele rapaz, que contribui para pensarmos na busca de si e da independência, contudo, rende-se ao insucesso. É por esse motivo que conseguimos encontrar uma submissão incondicional por esse homem, que habita a memória da moça mesmo na distância. Nesse contexto, alberga-se, no romance, um tom muito saudosista na recordação da época de infante e das desavenças com o irmão, fato que acentua o sentimento de solidão em estar na grande e superpovoada cidade. Essa relação caracteriza o aspecto sombrio da subjetividade de Virgínia, já que a busca pela luz e pela liberdade é algo latente para a personagem.

A sua autonomia parte de um elemento que muitas vezes é censurado e repreendido socialmente, o qual configura a escolha de uma mulher que elege a inexistência de filhos para vivenciar seus dias, mas que padece de uma solidão impune. Como bem afirma a narrativa em seu início, a heroína é composta por uma fluidez que se aloja durante toda uma vida, evidenciando seus deslocamentos e inconstâncias, dado que nada a sustenta. O desfecho da obra assinala seu fim trágico decorrente de um atropelamento que concebe esse reencontro na e com a própria morte. Assim como observamos em *Macabéa*, de *A Hora da Estrela*, é apenas no final do romance que a protagonista vivencia a esperança de um (re)início. A subversão da personagem por mais sinuosa e trágica, traz de um feminino que não se encaixa nos padrões da sociedade e por isso sofre de uma solidão que não se nomeia.

Martim, de *A Maçã no Escuro*, é um dos poucos protagonistas homem de Lispector, todavia, a expectativa e a finalidade de sua estrutura percorrem roteiros significativos que nos permite trazê-lo como molde, dado que ao chegar em uma fazenda governada por duas mulheres, Vitória e Ermelinda, trava um embate que revela muito de uma desconstrução do que se constata o patriarcado. Sem saber como chegou ao local e nem tampouco como se define ao interno e ao social, o rapaz tem conhecimento apenas que cometeu um crime, até então, desconhecido. Seu envolvimento amoroso com Ermelinda não é suficiente para *docilizar* Vitória, contrariamente, a imagem que a personagem revela é aquela que impõe poder e soberania sobre ele, questionando o protótipo de masculinidade dominante e, por conseguinte, invoca, neste, o pavor. Nessa esfera que se desenvolve a narrativa e que atinge o clímax com o desvelamento do crime realizado pelo protagonista, o qual implica na barbárie do assassinato de sua primeira esposa, é que vemos, com mais clareza, a ordenação e o posicionamento das duas mulheres que, ao descobrirem a atrocidade, o desalojam e o lançam

a própria sorte. Nesse contexto, verificamos o crime contra a mulher abordado de forma insigne por Clarice, a qual reverbera nessas duas figuras femininas uma espécie de reparação e retaliação a vida anteriormente ceifada, apoderando-se da supremacia e do domínio frente ao masculino e seus *pecados*. A grande posição da autora, para além do constatado, é descortinar o costume do homem frente ao feminino passivo. Martim era habituado a viver no conforto que acobertava “Ermelindas”, aquelas que recaíam aos seus encantos. Contudo, a realidade passa a responsabilizá-lo e, sobretudo, torná-lo consciente das (sobre)vivências das muitas “Vitórias”, que vêm caracterizar o feminino que afronta, se impõe e também cerceia seus limites, comandando não só o privado, mas acima de tudo o próprio desígnio público.

Em *Perto do Coração Selvagem*, os símbolos dessa transgressão se exprimem em uma revolução interna e externa que se (des)constroem a partir das imposições do seio familiar e, não menos, do acervo social que oprime e massacra. Evidenciamos que a representação do feminino, na narrativa, partiu da insuficiência de sentidos, posições e direitos que são reflexos da composição das estruturas de poder que se fazem públicas no seio social, as quais invocam o silêncio e a fragmentação do corpo considerado *frágil*. A obra analisada está repleta de cenas e enigmas subjetivos, características do sujeito, que emerge em buscas, ora dolorosas, ora satisfatórias, de si. Nessa, a protagonista, ao mesmo tempo que se caracteriza de forma plural, faz-se unicamente solitária em seus questionamentos que parecem incompreensíveis por outrém. Desse modo, traz ao imaginário do leitor a similitude de traços factuais.

Nos jogos de palavras e na escrita poética, a autora se utiliza da metáfora das águas e da selvageria dos animais como subsídio para a transformação. Os mares e rios adentram ao ímpeto do Ser e o *joga* em um conforto doloroso, que ludibria seus ideais de completude, no entanto, concomitantemente, se constituem como metáfora da vida em sua mais incerta alternância. Sua escrita está, assim, engendrada na subjetivação e sua estética se constitui no êxtase do fascínio.

Eis, então, o estímulo em eleger Joana como protagonista, também, de nosso estudo: a heroína surge como o “todo” de uma subversão feminina que se encontra fragmentada em outras obras, inclusive, nas que selecionamos. A capacidade de acompanhar a linha da vida que se manifesta na infância e atinge à adulez é que nos oferta a essência basilar para a compreensão de como nascem essas sementes da inconformidade feminil que se estruturam a começar dos primórdios da existência e se estendem para além da relação matrimonial.

Ainda que conheçamos essa vertente do casamento em *A Cidade Sitiada*, em *Perto do Coração Selvagem* temos um processo em desconstrução e, notoriamente, a relação com Otávio, desde o início, fadada ao fim. Distintamente de Lucrecia que já inicia o romance

soltando a mão, Joana já inaugura os pressupostos dos relacionamentos com a mão livre e aberta, ratificando, mais uma vez, a integração de muitos femininos em um só corpo. Apreendemos esse fato, ainda, na correlação dela com as outras mulheres da obra: a mãe, a tia e Lídia. Tivemos a oportunidade de enxergar seus “lados”, caracterizados pelos aspectos “benéficos” e, sobretudo, “maléfico” e como a visão daquelas para com esta é reduzida à comparação ao demônio, mediando-a como as referenciadas “bruxas da sociedade”. Em outras narrativas, tal denúncia não é tão enfática, de maneira oposta, vemos um ponto de vista geralmente partindo das próprias personagens, e, por essa razão, demonstra-se de maneira restrita como esse feminino é refletido. No caso de *A Maçã no Escuro*, nós temos um direcionamento a partir de Martim, na obra analisada temos além de Otávio, outras mulheres que persistem na aniquilação do corpo livre.

Ao que se refere à Virgínia, que encontramos uma solidão subjugada a olhos outros, a solidude de Joana reage em resposta a este eco que a sociedade impõe sob o pretexto de regras e boa conduta, em que tanto a menina como a mulher questionam, contestam e censuram. Enquanto a protagonista de *O Lustre* adentra em si para recontratar-se em sua solidão e não compreende sua liberdade, Joana encontra-se, justamente, no isolamento, vivendo a partir de e apesar de, manifestando o (re)conhecimento do “ser livre” diante de outros. À vista disso é que nos aprofundamos no romance inaugural de Clarice Lispector, pois a sua protagonista reúne pontos extremamente valorosos e pertinentes que comporta “todas em uma” e implode o império patriarca e suas vicissitudes.

Os pensamentos que se desenham nos textos da referida escritora são estratégias que alcançam a voz da realidade, pois se assemelham as vivências e captam o indizível, uma vez que ela se aprofunda no âmago do ser e retira dali a essência dos incômodos humanos. A escrita da autora, pois, se aproxima da estranheza severa do mundo e da angústia que culturalmente se presencia, mediante isso, torna suas palavras um abrigo ao leitor.

A crítica que permeia a obra Clariciana, bem como a autoria feminina de modo abrangente, infere um lugar de *pertencimento à mulher* em que a configura não como necessidade de condição, mas como centro de elementos que constituem a sociedade com todas as suas prerrogativas de direitos e deveres, estendendo-a a simbologia literária transpostas nos livros, tanto em termos representativos como da própria autoria. É indispensável realçar que um dos papéis dessa crítica é proferir, justamente, o que não se configura em diversas outras produções.

Desta maneira, a autoria feminina destaca pontos fortes da própria história da literatura em que homens discutem seus pontos, opiniões e afirmações e esmiúçam personificações de

mulheres reduzidas ao sistema *dominante*. Elas ainda demarcam os fortes investimentos que estes instituíram em aniquilá-las do âmbito literário. Faz-se importante a exposição, pois serviram como suporte a manifestação do *outro lado da história*, em que essas mulheres reafirmaram suas posições não só de escritoras, mas também do incentivo a leitoras que se desenvolveram suas próprias práticas e revoluções a partir desses conceitos.

Dessa maneira, o objetivo de nosso trabalho visou propiciar uma leitura expressiva e singular da obra *Perto do Coração Selvagem*, evidenciando as múltiplas faces da protagonista Joana frente a um espaço invulgar que tenta, a todo momento, apagar não só seus desígnios, mas, sobretudo, as subjetividades de sua existência. A obra de Lispector ratifica as vicissitudes sociais e subjetivas que permeiam o indivíduo em sua heterogeneidade, logo, buscamos investigar os signos que compõem a protagonista, (re)interpretando-os e ressignificando-os.

Finalmente, compreendemos que apesar de não ser possível limitar uma dita *tradição literária*, as mulheres mediante a perspectiva de leitoras (re)configuram convicções, posicionamentos e atuações, bem como as autoras insurgem em suas escritas e reescritas, modelos de subversão e alcançam seus espaços como produtoras e criadoras de textos literários, (re)montando a tradição. Cumpre-se dizer que aqui não se esgota as possibilidades de outras interpretações da obra analisada e nem restringe as variações do olhar sobre os mesmos temas discutidos, pois tanto a escrita e a autoria feminina, como o acervo de Clarice Lispector emergem na magnitude do explorar, refletir e (re)analisar. Aspiramos, assim, que nosso estudo colabore e promova discussões que corroborem para expandir e elucidar questões sociais e culturais, a fim de revalidar as pluralidades femininas e impulsionar a constante transgressão desses corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. **Meninas Perdidas**. In: PRIORE, Mary del. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010
- ALMEIDA, Angela Mendes de. **Notas sobre a família no Brasil**. In ALMEIDA, Angela Mendes de (org.). **Pensando a família no Brasil. Da colônia à modernidade**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo/UFRJ, 1987.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna: contos**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**, 1928. Disponível em <https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf> Acesso em: 25/01/2019
- ARÊAS, Vilma. **Com a ponta dos dedos**. In: **A via crucis do corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. S.A, 2009.
- BÍBLIA**. Português. **Sagrada Bíblia Católica: Velho e Novo Testamentos**. Tradução de Almeida. A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 2 e 4.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: Suplemento literário: lembrando Clarice. Ano XXII, n. 1.091. Belo Horizonte, sábado, 19 de dezembro de 1987.
- CASTELLO, José. **A Possíveis Leitores**. In LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. In: **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: In: PRIORE, Mary del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- DA MATTA, Roberto. **A família como valor: considerações não familiares sobre a família brasileira**. In: ALMEIDA, Angela Mendes de et alii. **Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: UFRJ, 1987.
- EISLER, Riane. **O Cálice e a Espada**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1987.

ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Charneca em flor*. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Tradução Joaquim de Carvalho; Joaquim F. Gomes; António Simões. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

FUNCK, Suzana Bornéo. "**Falar a raiva**" e a (des)construção do feminino. In: **Traduções da cultura - Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

GOTLIB, Nadia Batella. **A literatura feita por mulheres no Brasil**. In: **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

._____ **Clarice. Uma vida que se conta**. São Paulo: EDUSP, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IVO, Lêdo. Gullar, Ferreira, DINES, Alberto. VALENTE, Paulo Gurgel. **Laços de família e outros laços**. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Sales, Edição especial, números 17 e 18 – Dezembro de 2004.

JERONIMO, Thiago Cavalcante. **FIGURAÇÕES DO ROMANCE DE FORMAÇÃO E RECURSOS DISCURSIVOS EM UMA APRENDIZAGEM OU O LIVROS DOS PRAZERES**. Disponível em:

<<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/3014/5/Thiago%20Cavalcante%20Jeronimo.pdf>> Acesso em: 17/01/2020

LAFHEY, Alice L. **Introdução ao Antigo Testamento: perspectiva feminista**. São Paulo: Paulus, 1994.

LAPOUGE, Maryvonne & PISA, Clelia. "**Clarice Lispector**". *Shalom*. São Paulo, ano 27 (296), 1992

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora BEST SELLER Ltda, 2012.

._____ **O livro do amor Volume 2**. Rio de Janeiro: Editora BEST SELLER Ltda, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ._____ **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ._____ **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **A Paixão Segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ._____ **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ._____ **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Sales, Edição especial, números 17 e 18 – Dezembro de 2004
- ._____ **Como nasceram as estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- ._____ **Correio Feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- ._____ **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- ._____ **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ._____ **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **Outros escritos**. Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ._____ **Panorama com Clarice Lispector (Entrevista)**. TV Cultura Digital. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU> > Acesso em: 10/05/2019.
- ._____ **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ._____ **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- ._____ **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ._____ **Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em: 25/06/2019

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis, RJ, Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Luiz Antônio Mousinho. **Uma escuridão em movimento; as relações familiares em laços de família, de Clarice Lispector.** João Pessoa: Idéia: Editora Universitária da UFPB, 1997.

MEDEIROS, Marcelo. **Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?** In: **XIV Seminário Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2011, Brasília. Palavra e poder: representações literárias, 2011.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PENNA, Luiz. **Tempestade de ideias: Um mergulho nas simbologias cotidianas; artigos ilustrados.** In. **As sensações de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: publicado na Amazon.

PERROT, Michele. **Os silêncios do corpo da mulher.** In: **O corpo feminino em debate.** São Paulo: UNESP, 2003.

._____ **Minha história das mulheres.** São Paulo: Ed. Contexto, 2015.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados.** São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

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

POKULAT, Luciane Figueiredo. **O mito da viagem em confissões de Ralfo, uma autobiografia imaginária.** Literatura em debate. v. 2, p. ARTIGO 7, 2008. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoesliteraturaemdebate/artigos/n3_7mitoviagemconfissoesderalfo.paf> Acesso em 10/05/2019.

PUGA, Rogério Miguel. **O BILDUNGSROMAN (ROMANCE DE FORMAÇÃO PERSPECTIVAS).** Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2016.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas - Sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

REIS, Fernando G. **Quem tem medo de Clarice Lispector?** Revista Civilização Brasileira. Rio (17): 225-34, jan./fev. 1968.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas - O feminino através dos tempos**. São Paulo: Editora Aleph, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 1999.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.

SANTOS, Terezinha Goreti Rodrigues dos. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres como bildungsroman**. Brasília: UNB, 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Bestiário**. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Sales, Edição especial, números 17 e 18 – Dezembro de 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **Poéticas da viagem na literatura**. In: _____. **Poéticas da viagem na literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

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.

SICUTERI, Roberto. **Lilith A Lua Negra**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Alyne Cristina Alves da. RODRIGUES, Ana Laura. AGUIAR, Juliana Lemos de. IVAN, Maria Eloísa de. O risto irônico em A via crucis do corpo de Clarice Lispector. Disponível em: <<http://periodicos.unifacel.com.br/index.php/rel/article/view/395/378>> Acesso em: 23/04/2019.

SOHN, Anne-Marie. **A mais bela história do amor: do primeiro casamento na pré-história a revolução sexual no séc. XXI**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

SOUSA, Carlos Mendes de. **A revelação do nome**. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Sales, Edição especial, números 17 e 18 – Dezembro de 2004

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor: fragmentos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Norma. **ESCRITORAS, ESCRITAS, ESCRITURAS**. In: PRIORE, Mary del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.** São Paulo: 1993.

WISNIK, José Miguel Soares. **"Iluminações profanas, profetas, drogados"**. In. NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. São Paulo: L&PM Pocket, 2012.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

_____. **Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória**. Disponível em: <http://www.suigeneris.pro.br/literatura_narrativa.html> Acesso em: 21/07/2019.

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª Ed. Maringá: EDUEM, 2009.

_____. **Literatura de Autoria Feminina**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª Ed. Maringá: EDUEM, 2009.