

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno
VERSÃO CORRIGIDA

Claudia Esperanza Durán Triana

Orientadora: Profa. Doutora Nádia Battella Gotlib

De acordo:

São Paulo
2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno
VERSÃO CORRIGIDA**

Claudia Esperanza Durán Triana

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Doutora Nádia Battella Gotlib

De acordo:

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

TRIANA, Claudia Esperanza Durán.

Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno / Claudia Esperanza Durán Triana; orientadora Nádia Battella Gotlib. –São Paulo, 2011, 123 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2011.

1. Brasil. 2. Colômbia. 3. Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. GOTLIB, Nádia Battella. II. Título. III. Título: Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno.

CDD

A Prisci, minami.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Nádia Battella Gotlib, pelas sugestões, pela ajuda e pelas palavras de ânimo para finalizar esta dissertação.

Ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior e ao Prof. Dr. Ricardo Iannace, pelas sugestões dadas no Exame de Qualificação e pelo material crítico e teórico que contribuíram para o enriquecimento desse trabalho.

À Agência Capes, pelo apoio e incentivo.

RESUMO

TRIANA, Claudia Esperanza Durán. Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno. 2011. 123 f. Dissertação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta pesquisa procura desenvolver uma leitura da produção literária de duas mulheres – a russo-ucraniana naturalizada brasileira Clarice Lispector e a colombiana Marvel Moreno. Da primeira, foram selecionados contos publicados no volume *Laços de família* (1960). Da segunda, contos publicados no volume *Oriane, tia Oriane* (1980). Vale-se, para tanto, de metodologias do comparativismo e de teorias sobre a literatura feminina. E procura problematizar questões referentes a esse universo em que mulheres escrevem sobre o ‘ser’ feminino, aí considerado num sistema que inclui experiências existenciais, relações sociais e que considera também o campo mais amplo da própria condição humana. Entre os vários aspectos estudados, considerou-se o modo como as autoras comparadas estruturam as personagens femininas, nos seus diversos estágios de desenvolvimento: enquanto crianças e adolescentes em formação, na sua primeira juventude como mulher, na vida de casada e no seu papel de mãe. A análise comparativista dos contos está fundamentada em alguns elementos considerados pela crítica feminista como determinantes do conjunto de obras produzidas por mulheres, ressaltando-se, dentre eles, o uso frequente do discurso indireto livre e da narração em primeira pessoa, recursos que, mediante a mobilização da lembrança do passado, da auto-análise e da auto-descoberta, colaboram para uma problematização da identidade feminina e do significado da existência.

Palavras-chave: Literatura feminina; Escrita feminina; Clarice Lispector; Marvel Moreno; Literatura latino-americana comparada; Comparativismo; Crítica feminista.

ABSTRACT

This research aims to develop a reading of the literary work of two women –russian-ucranian naturalized brazilian Clarice Lispector and Colombian Marvel Moreno. Significant stories of both authors were selected for this study; from the first, were chosen some stories published on volume entitled *Laços de família* (1960), and from the Colombian writer, some stories on volume *Oriane, tia Oriane* (1980). To do this, methodologies as comparatism and female literature theories are the principal theoretical elements. It also tries to problematize questions related to that universe within women write about female ‘being’, thought as a part of a system including being experiences, social relationships, and with regards to the wider field of human condition itself. Among the diverse aspects, the way both authors organize female characters on their different levels of growing was considered: from childhood, teenage years, the first youth as a woman and the life as a wife, until they assume their mother roles.

Comparative analysis of the stories is supported by some elements that feminist critic consider as deciding factors to be inserted into the group of writings produced by women, and between them those whose relevancy rests on the frequent use of free indirect speech and first-person narrator; this sources, mediated by past memories, self-examination and the self-discovery strengthen the complexity of female identity and the meaning of existence.

Keywords: Female Literature; Female Writing; Clarice Lispector; Marvel Moreno; Comparative Latin-American Literature; Comparatism; Female Critics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: COMPARATIVISMO E FEMINISMO.....	23
CAPÍTULO II: FORTUNAS CRÍTICAS: CLARICE LISPECTOR E MARVEL MORENO.....	36
CAPÍTULO III: ESCRITA FEMININA EM AÇÃO.....	45
A dupla enigmática.....	46
A literatura feminina em contos familiares.....	50
Uma história familiar difícil.....	53
Duas publicações.....	56
A literatura feminina e “seus problemas”.....	57
CAPÍTULO IV: A SENHORA BEM OU MAL-CASADA.....	59
As três mulheres de Clarice.....	60
As mulheres casadas de Marvel.....	64
A vida entediada de todas.....	65
A loucura nos contos de Clarice.....	66
Evasão ou resignação?.....	69
O mistério da resignação.....	72
Genoveva parece conformada, mas... ..	75
CAPÍTULO V: A MÃE DE TODOS E A MÃE DE NINGUÉM.....	77
O pesado laço do amor materno.....	78
A mãe da irmã.....	81
Catarina e sua visão estrábica.....	83

CAPÍTULO VI: VOLTA ÀS ORIGENS.....	86
O caminho de retorno.....	87
A herança feminina do medo.....	87
Os começos do mistério feminino.....	88
CAPÍTULO VII: REENCONTROS: INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA.....	90
A infância revisitada.....	90
A pedagogia do medo.....	91
É a vez da avó.....	93
Fim do aprendizado, iniciação do destino feminino.....	94
Três vezes a ameixa.....	95
A preciosa adolescência e sua promessa.....	99
Outro mistério, desta vez numa constelação.....	103
A hora do mistério masculino.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	114
APÊNDICE: Reprodução de contos escritos por Marvel Moreno.....	123
1. “Algo tan feo en una señora bien”.	
2. “La muerte de la acacia”.	
3. “La sala del niño Jesús”.	
4. “Autocrítica”.	
5. “Oriane, tía Oriane”.	
6. “Ciruelas para Tomasa”.	

INTRODUÇÃO

No panorama literário de América Latina do século XX destacam-se as vozes de duas escritoras que conjugam um genuíno interesse pela existência do ser humano e que desenvolvem uma reflexão profunda acerca da escritura, reflexão essa que se processa no espaço mesmo da criação. Ambas dedicam-se à narrativa, e mais especificamente, ao conto. E, além de outras inquietações, ambas adotam uma perspectiva ‘feminina’ na escrita. São elas: a colombiana Marvel Moreno (1939-1995) e a ucraniana naturalizada brasileira Clarice Lispector (1920-1977).

Na Colômbia, a produção literária posterior ao *boom*, consolidado entre os decênios de 1960 e 1970, apresenta um contexto contemporâneo confuso e fragmentário. No *boom*, a preocupação é a busca de uma nova linguagem através de seu caráter experimental desejando encontrar a identidade latino-americana por meio da ficção, mas, ao mesmo tempo, dotando essa ficção de valores universais.

Nas primeiras décadas do século XX, no momento em que o gênero da lírica tinha se incorporado nas vanguardas, o gênero narrativo na América Latina ainda estava impregnado de tradição realista, com suas estruturas formais canônicas. Só a partir do ano de 1940, o estudo da literatura e a criação literária apresentam uma notória evolução, e os escritores americanos tentam encontrar novos caminhos que lhes permitam tratar de temas próprios, com um estilo diferente do estabelecido. A busca permanente de uma identidade e de uma voz próprias da literatura latino-americana constitui, assim, as bases para que, na década de sessenta, possam ser mudados os rumos do romance, em direção, entre outras tendências, ao chamado Realismo Mágico, com experimentação da linguagem e renovação na estrutura romanesca. Dá-se, da mesma maneira, um forte comprometimento político e social, que se verá refletido, com profundidade, na produção artística deste período. Esta nova visão na narrativa, que o mundo conheceria como o *boom* latino-americano, representa um momento de ruptura com o que vinha acontecendo nas letras do continente.

Os romances do *boom* apresentam uma busca constante de formas que traduzam a complexa realidade do mundo contemporâneo, comprovando a tese de M. Bakhtine de

que o romance é um gênero em renovação contínua¹. Adotam formas diversas, desde o romance tipo ensaio até o polêmico anti-romance, como é o caso de *Rayuela*, do argentino Julio Cortázar.

Esse aspecto experimental, que caracteriza romancistas do período, não permite considerar o *boom* como um movimento uniformizado, padronizado, com normas comuns ou práticas artísticas similares. O que caracteriza os escritores latino-americanos para que possam ser considerados como parte da tendência do *boom*, é, sobretudo, a procura estética que pretende afastar-se das estruturas romanescas tradicionais. Esses escritores apresentam uma produção artística que acabou se transformando num grupo, pois escreveram numa mesma época, em diversos pontos do território americano, contando com diversos fatores que facilitaram a divulgação, como o apoio editorial. Além disso, a nova geração de escritores era influenciada pela corrente intelectual vinda, sobretudo, do *Nouveau Roman* francês. E contou com a aparição de um novo público leitor mais exigente.

Principalmente dois fenômenos, um de tipo científico e um de tipo artístico, foram determinantes no desenvolvimento do *boom* narrativo da década de sessenta na América Latina: a psicanálise e as vanguardas européias do começo do século XX². O primeiro, porque permitiu conhecer e valorizar a influência dos sonhos e outros atos inconscientes do comportamento de ser humano. O segundo, porque a geração do *boom* pôs em prática todas as manifestações descobertas pela psicanálise, assumidas, não como um programa de caráter intelectual nem como uma descoberta, mas como um novo recurso inerente à cultura latino-americana das origens, fato que levaria ao questionamento de uma identidade em construção e a um comprometimento vital com a sua história.

Do mesmo modo, deve considerar-se a presença de um comprometimento político e social do escritor com a sua época, especialmente focado na revolução cubana e nas lutas socialistas que se desenvolviam na América Latina, inspiradas no modelo soviético. Assim sendo, o fator político soma-se às ideias psicológicas, sociológicas e filosóficas, ideias que evidenciam uma frequente tendência à intelectualização da obra.

¹ Mikhail Bakhtin. "Epopéya y novela". Em: *Revista Eco*, No. 193, Nov. 1977. Bogotá. p. 37-60.

² Os embasamentos teóricos e críticos sobre o *boom* latino-americano utilizados a seguir, estão fundamentados nos textos de Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo* e de Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*.

Isto exige a presença de um novo tipo de leitor, aquele que deve organizar o material narrativo e interpretá-lo, ou seja, dar-lhe um sentido próprio. O romancista do *boom* utiliza técnicas inovadoras em comparação com o romance realista-naturalista. Dessa forma, ele preenche sua obra com imaginários e espaços diferentes daqueles que foram utilizados pelos romancistas tradicionais. Estas técnicas procuram a captura de uma realidade que não podia ser captada com os métodos tradicionais do romance. Com este objetivo, o autor do *boom* encaminha sua preocupação já não para a história ou a linha argumental, senão para os diversos modos de construir a obra. Esta nova direção faz com que os romances deste movimento possuam maior complexidade que os precedentes, posto que procuram estimular um conhecimento e uma leitura mais ativa do texto.

O romancista do *boom*, ao se caracterizar pela procura constante de novas formas e estruturas narrativas, acompanha o espírito de renovação e mudança que ocorreu nesse período, na América Latina. É quando o movimento literário renuncia a normas ou parâmetros, tanto a nível técnico quanto temático, já que, como escreve Carlos Fuentes:

(...) o escritor latino-americano toma dois caminhos: o de uma problemática moral –embora não moralizante- e o de uma problemática estética –embora não estetizante. A fusão de moral e estética inclina a produzir uma literatura crítica, no senso mais profundo da palavra: crítica como elaboração antidogmática de problemas humanos³.

Com isto, o autor mexicano afirma que, já não é possível considerar uma verdade só, mas que existem múltiplas verdades e visões do mundo.

As técnicas narrativas que os autores pertencentes ao *boom* usam para conseguir traduzir na obra a complexidade e riqueza do período são, entre outras, o uso das histórias intercaladas e a fragmentação da ordem narrativa. Múltiplas personagens secundárias e também diferentes momentos temporais, aparecem como protagonistas em cada fragmento, efeito narrativo que oferece uma sensação de complexidade do relato, feito a partir da técnica de *colagem*. Outra técnica muito utilizada consiste no uso de uma linguagem sugestiva, derivada de diferentes discursos, distantes, pelo menos

³ Carlos Fuentes. *La nueva novela Hispanoamericana*. Ed. Joaquín Ortiz. México, 1969, p. 35. Todas as traduções do espanhol para o português ao longo deste trabalho, são minhas.

aparentemente, da linguagem literária, tais como o discurso político, a linguagem publicitária, ou, no jornalismo, a narrativa tipo crônica ou reportagem, por exemplo. Os narradores também cultivam a multiplicação dos pontos de vista, uma forma nova de desmanchar o único ponto de vista oferecido pelo narrador tradicional, através de métodos de deslocamento do foco, o que acaba induzindo a uma transformação da própria leitura. Para isso, o narrador, além da diversificação dos pontos de vista, vale-se da utilização de recursos próprios da arte cinematográfica: as lembranças em *flashbacks* das personagens, o *ralenti* e também o contrário, a aceleração da narração, entre outros procedimentos emprestados, submetem o tempo narrativo aos “caprichos da memória” de cada personagem e levam à relativização das estruturas temporais.

Com estas ferramentas, a linguagem poética toma uma força inusitada nestes escritores. Partindo do conceito bakhtiniano de que o romance é um gênero que incorpora os outros gêneros⁴, pode-se observar este procedimento nas técnicas e figuras poéticas usadas por autores como o mexicano Juan Rulfo, o chileno José Donoso, o argentino Julio Cortázar, o mexicano Carlos Fuentes ou o colombiano Gabriel García Márquez. Nos romances destes escritores, a palavra abandona suas funções semânticas tradicionais, para converter-se em criadora de novas estruturas de sentido. Ao operar como elemento desintegrador das estruturas tradicionais, a linguagem aparece dentro do romance como uma personagem importante, a partir, sobretudo, da plurissignificação. Isto ocorre com *Pedro Páramo*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz* e *Cien años de soledad*, respectivamente.

O romance de Gabriel García Márquez que se destaca neste ponto é *El otoño del patriarca*, por se constituir na obra mais elevada da linguagem poética dentro do corpus garcíamarquiano, não só no sentido de usar características próprias do gênero poético, mas da exploração de novas possibilidades de escritura. O escritor colombiano suprime de seu texto a sintaxe tradicional, pontuação e gramática, na criação de um escrito que imita o “aleph” borgiano, ou seja, um lugar que contém todos os lugares, um texto que contém todos os textos, funcionando como um todo orgânico.

⁴ Mikhail Bakhtin, op. cit., p. 39.

Outro aspecto que distingue os romances do *boom* em relação à narrativa anterior à sua aparição, é a forte presença da cidade, principalmente vista como um espaço que se constrói não da perspectiva do seu entorno físico ou arquitetônico, mas da relação, em geral caótica, contraditória e problemática, existente entre ela e as personagens. Esta visão pode-se encontrar na perspectiva dada pela soma dos contrários, isto é, por exemplo, no encontro, em um mesmo espaço, da ordem física (da cidade) com a desordem espiritual (da personagem), da pureza e transparência com a corrupção, e do belo com o feio (Donoso), do público com o privado (García Márquez), do indivíduo com a sociedade (Vargas Llosa).

O momento de apogeu deste movimento tem correspondência com a aspiração, em toda América Latina, de encontrar uma forma de expressão própria, perfeitamente distinta da europeia e da norte-americana, embora o *boom* tenha se alimentado delas para conseguir um desenvolvimento independente.

Se o termo “realismo mágico” foi inicialmente utilizado para se referir às obras pictóricas pertencentes à arte pós-expressionista na Alemanha de 1925, foi usado também na América Latina para caracterizar a técnica de mistura entre realidade e fantasia que foi adotada por alguns escritores latino-americanos do século XX. Sob este procedimento narrativo e estilístico, inserem-se ficcionistas como o uruguaio Juan Carlos Onetti, com o romance *El astillero* (1961), o cubano Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962), o mexicano Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962), o argentino Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), o peruano Mario Vargas Llosa (*La casa verde*, 1966), o próprio García Márquez com *Cien años de soledad*, (1967) e *El otoño del patriarca* (1975), entre outros.

Na Colômbia, o maior representante do fenômeno do *boom* é mesmo Gabriel García Márquez. Ele forma parte da tendência do realismo mágico ou também real maravilhoso, inserido no *boom*. Jornalista, roteirista, cronista, criador de contos e romances publicados a partir dos anos cinquenta, García Márquez obteve repercussão internacional com a publicação em 1967 do romance *Cien años de soledad*. Com a aparição desse livro, consolida-se o movimento do *boom* e da corrente temática e estilística do realismo mágico ou real maravilhoso. O realismo mágico apresenta-se assim, como uma fusão entre o “real” e a fantasia narrada, no caso de García Márquez,

como se fosse produto cotidiano e comum. É uma maneira subjetiva de expressão da realidade, gerada por uma nova atitude diante dela, não tomada como mera descrição de sucessos ordinários, mas para oferecer verossimilhança aos acontecimentos mais fantásticos ou considerados irrealis dentro da “normalidade”.

Assim, depois do sucesso garciamarquiano, cujo ponto culminante é o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, a escritura colombiana precisa estabelecer uma distância saudável e crítica em relação ao esmagador fenômeno nacional e mundial, que consegue, por fim, o reconhecimento internacional e a conexão dialética e em sintonia com a literatura universal.

Após esse período do *boom*, a literatura latino-americana toma diferentes direções. A crítica literária colombiana Luz Mary Giraldo levanta a possibilidade de essa literatura desligar-se do *boom* e ir “*más allá de Macondo*”, ao assinalar dois caminhos possíveis para a nova escritura latino-americana e colombiana, sem contar com os escritores fiéis aos ensinamentos do ganhador do Nobel. Ela caracteriza deste modo os dois percursos que foram estabelecidos pelos escritores colombianos posteriores ao *boom* e a García Márquez: o caminho dos “nostálgicos críticos” e o percurso dos “céticos”.

En los primeros prevalece el distanciamiento de lo rural y el realismo mágico, mítico y maravilloso, el cambio de arquetipos por figuras emblemáticas o personajes más cercanos a lo real e inmediato, y las expresiones y experiencias son más propias de la complejidad urbana, de escrituras experimentales y de revisión de la sociedad o de relectura de la historia; en los segundos prima la relación del tiempo histórico, la cultura de la imagen, de lo banal, de lo fugitivo, lo horroroso y lo grotesco, acuñados en diversas formas de la violencia y/o de la descomposición y del cambio de valores⁵.

Na Colômbia, a geração seguinte ao *boom* procura livrar-se dos recursos típicos ao *boom* e fazer uma literatura própria, dele independente. É por isso que a nova narrativa colombiana se caracteriza, em termos gerais, pela crítica social (com a utilização do

⁵ “Nos primeiros, prevalece o afastamento do rural o do realismo mágico, mítico e maravilhoso, a mudança de arquétipos por figuras emblemáticas ou personagens mais próximos do real e do imediato, e as expressões e experiências são mais próprias da complexidade urbana, de escrituras experimentais e de revisão da sociedade ou de releitura da história; nos segundos, predomina a relação do tempo histórico, a cultura da imagem, do leve, do fugidio, do horroroso e do grotesco, encaixados em diversas formas da violência e/ou da decomposição e da mudança de valores”.

Luz Mary Giraldo, *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, Tomo 2, p. 5.

humor e da ironia), pela busca de uma identidade cultural, pela presença efetiva das cidades como eixos da cultura e pela presença da mulher vista de uma nova perspectiva.

A partir dessas características, poderia falar-se de quatro enfoques da narrativa colombiana pós-boom: a narrativa tipo “sicaresca”, ou seja, narrativa que trata o tema do “sicariato”, e que se concentra no tratamento do fenômeno da violência gerada pelo narcotráfico. Os escritos possuem traços de literatura testemunhal, denúncia e desencanto. Os principais representantes desta corrente são: Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Arturo Alape (*La hoguera de las ilusiones*, 1995), Oscar Collazos (*Morir con papá*, 1997) e Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1999).

Também está presente a corrente da narrativa da cidade, na qual aparece um olhar crítico da idéia da cidade como espaço produtor de cultura e de debates intelectuais, em escritores como Luis Fayad (*Los parientes de Ester*, 1979) ou R. H. Moreno Durán (*El Caballero de la invicta*, 1996), cuja técnica utiliza um tom reflexivo e interiorizante, ou bem como espaço para apresentar a violência urbana, com técnicas naturalistas. É o caso de escritores como Mario Mendoza (*La ciudad de los umbrales*, 1992) ou Santiago Gamboa (*El síndrome de Ulises*, 2005).

O novo romance histórico também faz parte das propostas pós-*boom*, com autores que alimentam seus escritos com história colombiana, re-criando temas e situações desde a época da colônia até nossos dias. Dentro desta linha de escritura, aparecem figuras já conhecidas como Germán Espinosa (*La tejedora de coronas*, 1982) e Próspero Morales Pradilla (*Los pecados de Inés de Hinojosa*, 1986) e também narradores jovens, como William Ospina (*Ursúa*, 2005).

A literatura feminina apresenta dentro destas práticas da linguagem escrita, um grande desenvolvimento a partir de técnicas como a introspecção, a ruptura com as estruturas dadas pelo pensamento patriarcal, a re-significação da linguagem a partir da quebra de suas estruturas tradicionais (sintática, gramática, semântica e morfológica), e o uso do monólogo interior e da primeira pessoa. As principais representantes da narrativa feminina na Colômbia são: Fanny Buitrago (*La casa del arcoiris*, 1986), Albalucía Pineda (*Estaba la pájara pinta*, 1975), Laura Restrepo (*Delirio*, 2004) e, a escritora

proposta para a análise comparativa a ser desenvolvida em comparação com Clarice Lispector: *Marvel Moreno (En diciembre llegaban las brisas, 1986)*.

Já no Brasil, se o Modernismo brasileiro foi um movimento artístico, literário e intelectual, que se manifestou a partir da segunda década do século vinte, muito antes do *boom*, os escopos e reflexões são similares. Segundo Mário de Andrade, a “atualização da inteligência nacional” devia se dar na procura da expressão e da identidade brasileira e de suas raízes culturais, através da ruptura com a tradição portuguesa, implantada desde a Colônia. O Modernismo, do mesmo modo que o *boom*, pretende a conscientização dos artistas e dos escritores brasileiros para com a realidade nacional, manifesta preocupação com a terra e a unificação da língua falada com a escrita, realizando assim uma renovação e inovação da linguagem poética e literária. Sob estes objetivos, escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade procuram a construção da obra artística, através não só da poesia, mas sim, da prosa de tipo experimental, numa interação entre o primitivismo e as ideias modernistas. Assim, Mário de Andrade, com sua monumental obra *Macunaíma* (1928), estabelece a aproximação entre elementos tomados como incompatíveis, o folclore e o modernismo. No caso de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar, 1924*), o tratamento de aproximação destes elementos corresponde mais a uma ideal de fusão e síntese que, ficaram claramente definidos nas declarações ideológicas do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) e do *Manifesto antropofágico* (1928).

Na geração posterior ao Modernismo, sucessora e continuadora de algumas das ideias consignadas nestes manifestos, destacam-se os poetas Manuel Bandeira (*Estrela da manhã, 1936*), Carlos Drummond de Andrade (*A rosa do povo, 1945*), Murilo Mendes (*Poesia liberdade, 1947*) e Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu, 1952*), consagrados já pela crítica literária.

Nas décadas posteriores ao Modernismo, exploraram-se os temas do regionalismo, do indigenismo, da presença africana no Brasil, do exotismo e do folclore, a partir de olhares e modos de representação diversos. Algumas das personalidades que se enquadram nas temáticas referidas são: Graciliano Ramos (*Vidas secas, 1938*), na vertente do realismo regionalista crítico, cheio de tensões da personagem principal com o seu meio hostil e suas conseqüências internas, com traços próprios do romance

psicológico e social, num tom não populista, mas com o uso de uma linguagem cuidadosa e estudada. Em outro plano está a obra de Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958), que mistura realidade e fantasia numa narrativa de marcado tom popular, cheia de estereótipos e preconceitos, sem se deter intensamente na apresentação de conflitos sociais ou críticos. Por último, aparece a figura reconhecida de Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, 1956), romance que apresenta a superação definitiva do tom regionalista tradicional, ao reafirmar a ficção com a criação de mundos e linguagens possíveis, através da palavra re-construída a partir da diluição dos limites entre gêneros, da fusão de estilos diversos, como por exemplo, a prosa e a poesia, o estilo erudito e o folclore, ou a linguagem misturada de neologismos e arcaísmos, como também no uso de criações sintáticas novas, desarticulando ou recriando a estrutura formal das palavras, atingindo novas significações.

Mas, segundo Alfredo Bosi⁶, as gerações de escritores surgidas depois do Modernismo, também tomaram um outro rumo, já não a temática do regionalismo dos escritores acima citados, mas sim, a tendência de escrever sobre o fluxo psíquico, a do romance introspectivo. Sob esta vertente aparecem escritores como Lúcio Cardoso (*A luz no subsolo*, 1936), Cornélio Pena (*A menina morta*, 1954), Cyro dos Anjos (*Abdias*, 1945), entre outros. Estes autores criam espaços psicológicos através de tons introspectivos e sensoriais que permitem caracterizar suas criações dentro do marco da literatura que mira no interior das personagens, através do onírico, da memória ou das preocupações existenciais.

Por sua parte, a escritora feminina no Brasil tem em autoras como Raquel de Queiroz ou Cecília Meireles e Lygia Fagundes Telles, um amplo leque de obras que mergulham nos dois caminhos assinalados acima, o do regionalismo e a narrativa de introspecção. Deste modo, Raquel de Queiroz escreve romances de temática regionalista (*O Quinze*, 1930) e também fixa sua atenção na temática de compromisso político (*Caminho de pedra*, 1936).

Quanto à temática intimista, encontram-se duas grandes representantes: no campo da lírica a presença importante de Cecília Meireles, com suas obras *Espectros* (1919) e

⁶ Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. cfr. p. 432-436.

Amor em Leonoreta (1952); e no romance, Lygia Fagundes Telles (*Ciranda de pedra*, 1955 e *O jardim selvagem*, 1965), onde problematiza o retorno à infância e à adolescência. Fecha este breve panorama de escritoras, Nélida Piñon (*A república dos sonhos*, 1984), cuja obra pode-se inserir dentro do romance histórico, sendo a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, entre os anos 1996 e 1997.

Incluída tanto na corrente da literatura de exploração interior como também na corrente da literatura feminina, Clarice Lispector pertence ao conjunto de escritores que exploram com cuidado uma das temáticas da ficção brasileira do século vinte: a problematização da escritura mediante indagação interior. Também Marvel Moreno realiza, dum modo muito próprio e único, uma busca da compreensão da alma humana, num processo de autoconhecimento do ser. Se bem que as duas escritoras procedam de contextos bem diferenciados e possuam métodos de escritura variados, compartilham, pois, o interesse por algumas questões da problemática existencialista.

A obra de Lispector é vasta e variada, na medida em que emprega formas narrativas do conto, crônica e do romance, fundamentalmente. Trata-se de obra que conta com os romances: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G. H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977), *Um sopro de vida* (1978). Escreveu também literatura infantil: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978). Tem um livro de lendas brasileiras: *Como nasceram as estrelas* (1987). E vários livros de contos: *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *Onde estivestes de noite* (1974), *A via-crucis do corpo* (1974), *Visão do esplendor* (1975), *A bela e a fera* (1979). Além desses, há vários livros que reúnem suas crônicas, como: *A legião estrangeira* segunda parte, republicado com o título de *Para não esquecer* (1978), e *A descoberta do mundo* (1984), que também reúne aí contos, alguns publicados em *Aprendendo a viver* (2004). Foram reunidas suas entrevistas em: *De corpo inteiro* (1975) e *Entrevistas* (2007). Parte da correspondência está em: *Correspondências* (2002) e *Minhas queridas* (2007). Um volume com alguns inéditos em livro aparece em: *Outros escritos* (2005). E uma seleção de sua literatura feita para mulheres aparece em: *Correio feminino* (2006), e *Só para mulheres* (2008).

Desde o seu primeiro romance, já mostrava a busca de um estilo pessoal e original, que, porém não pode negar a presença das tendências narrativas européias do começo do século vinte, particularmente na corrente do “fluxo da consciência”, proposta por autores como Virginia Woolf ou James Joyce.

Já a obra de Marvel Moreno, formada por contos e um romance, não é tão vasta quanto a de Clarice, mas explora com um estilo singular preocupações existencialistas e da escrita, tal como Clarice Lispector, ainda que com resultados e enfoques diversos. O seu único romance publicado até agora é *En diciembre llegaban las brisas* (1985). Um outro romance está aguardando sua publicação com o título de *El tiempo de las Amazonas*, terminado pouco antes de morrer em 1995. Publicou também os livros de contos: *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980), *El encuentro y otros relatos* (1992), *Las fiebres del Miramar* (2001), *Oriane, tía Oriane* (2001). Foi publicada postumamente uma compilação de contos em *Cuentos completos* (2001).

Entre as duas escritoras há um laço que constituirá o ponto de partida para a interpretação e análise da narrativa clariceana e moreniana: Clarice Lispector e Marvel Moreno não têm como alvo, em seus contos ou romances, a exploração de uma realidade exterior; elas preferem fixar o seu olhar nos percursos internos do indivíduo. Mesmo que essa realidade exterior apareça, o enfoque não se restringe a ela, mas desliza, dela para outra: a realidade interior das personagens.

Para tecer considerações sobre a construção desse universo interior na obra das duas escritoras, convém remeter aos dois conceitos do moderno, segundo o autor Matei Calinescu, no livro *Cinco caras de la modernidad*⁷.

O conceito burguês, que reconhece o modernismo como um momento da história em que, em tempo, linear e irreversível, as ideias de progresso e os ideais da razão, a liberdade, o individualismo e o pragmatismo são o motor do desenvolvimento. Este é um conceito que vem da Idade Média. O outro conceito de que se utiliza Calinescu no seu texto, toma a modernidade como um conceito estético, anti-burguês, em oposição

⁷ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardias, decadencia, kitsch, posmodernismo*.

aos preceitos estabelecidos pela idéia de modernidade. Este conceito é o produtor das vanguardas artísticas do começo do século vinte, quando a crise do indivíduo moderno começou a se evidenciar na Europa depois dos acontecimentos que desencadearam a Segunda Guerra Mundial, e surgiu como uma reação perante a perda de valores provocados pela desumanização da sociedade:

Por eso se explica, al mismo tiempo, el éxito de la filosofía del absurdo y de la desesperación. El mundo parecía entregado a la locura; el universo desprovisto de sentido; la vida radicalmente absurda, centrada sobre la nada; el universo vacío de Dios (...) Todo un pasado de negaciones –negación de la amplitud del espíritu para encontrar la verdad, negación de los valores espirituales y morales de la tradición cristiana, negación de la trascendencia del hombre respecto al resto del mundo-, todo esto favorecía esta especie de caída vertical en los abismos de la desesperación⁸.

Nosso objetivo é examinar como essa complexa rede de experiências de vazios e de negações acontece em textos aqui selecionados para análise.

Para isso apresentaremos no primeiro capítulo, intitulado “Comparativismo e Feminismo”, o aparato metodológico e crítico que servirá de base para nossas considerações, procurando definir pontos de interesse para a nossa argumentação que se encontram no repertório dos Estudos Comparados quanto conceitos que foram aparecendo ao longo do percurso dos estudos de gênero, como os propostos pela escola francesa e escola anglo-americana. Já no segundo capítulo do trabalho propõe-se uma apresentação da fortuna crítica de cada uma das escritoras estudadas, privilegiando os trabalhos acadêmicos que adotaram a metodologia comparativista.

A partir do terceiro capítulo, com a ajuda da informação crítica e teórica recolhida nos capítulos anteriores, passamos a desenvolver a análise de textos das duas escritoras latino-americanas, procurando estabelecer pontos de convergência e de divergência no que se refere a temas, a personagens, e a situações.

⁸ “Por isso se explica, ao mesmo tempo, o sucesso da filosofia do absurdo e do desespero. O mundo parecia se entregar à loucura; o universo desprovido de senso; a vida radicalmente absurda, focada sobre o nada; o universo vazio de Deus (...) Todo um passado de negações –negação da vastidão do espírito para achar a verdade, negação dos valores espirituais e morais da tradição Cristiana, negação da transcendência do homem respeito ao resto mundo-. tudo isto favorecia esta espécie de queda vertical nos abismos do desespero”.

Régis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas*, p. 16.

Depois de uma introdução às questões que o assunto dessa escrita suscita, expostas num terceiro capítulo, nos detemos nos temas da mulher casada e da mulher mãe, respectivamente, nos capítulos quarto e quinto. E após considerações sobre o retorno no tempo às origens, registradas no capítulo sexto, desenvolvemos considerações sobre personagens em períodos da infância e adolescência, no capítulo sétimo.

Finalmente, numa última parte, “Considerações finais”, retomam-se, sob a forma de síntese, elementos de construção literária presentes nos textos aqui examinados da escritora colombiana e da escritora brasileira, que poderiam ser considerados bem próprios da literatura feita por e sobre mulheres.

Segue-se a Bibliografia utilizada ao longo da pesquisa e um Apêndice com reprodução de textos da escritora Marvel Moreno.

CAPÍTULO I: COMPARATIVISMO E FEMINISMO

Segundo os parâmetros de Claudio Guillén no texto *Entre lo uno y lo diverso*⁹, no momento de rever os vínculos entre duas literaturas nacionais está se construindo uma ponte dialética e dialógica através da obra artística, neste caso, a partir do discurso literário.

Ao confrontar duas literaturas diversas, com processos de desenvolvimento distintos, com linguagens diferentes, com alcances, forças e debilidades específicas em seus respectivos contextos criativos, pode-se efetuar de maneira privilegiada o encontro com o outro, com o diverso.

A Literatura Comparada é, assim, um campo apropriado para a interdisciplinaridade, de modo a se utilizar termos de outras teorias literárias, com o fim de complementar e consolidar a hipótese principal da pesquisa. Ao se adotar propostas da Literatura Comparada e seus conceitos básicos, não se deixa de fora a contribuição no aspecto teórico de outras disciplinas, as quais, em algum estágio do desenvolvimento, preenchem os vazios que a análise comparativa não consegue resolver.

Como um dos complementos metodológicos pertinentes, de acordo com os alcances e as expectativas da pesquisa, recorre-se a alguns conceitos do Formalismo Russo, como o referente à “autonomia da obra artística”¹⁰. Também adota-se a ideia de Mikhail Bakhtin do “dialogismo”¹¹, que mantém uma relação próxima com o objetivo da Literatura Comparada, na medida em que o teórico propõe perspectivas possíveis de se estabelecerem laços entre literaturas diversas.

Os conceitos de “estrutura” e “totalidade” introduzidos por Jan Mukarovsky sob os preceitos da Escola de Praga, são tidos em conta para realizar uma abordagem das obras das autoras, porque permitem complementar, -segundo as funções autônoma e comunicativa da própria obra, e com a ajuda da semiologia-, a perspectiva oferecida

⁹ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*.

¹⁰ Jan Mukarovsky, “El arte como hecho signico”. Em: *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, p. 90.

¹¹ Mikhail Bakhtin, op. cit.

pela literatura comparada, e também, para não vê-la como um elemento isolado da sociedade da qual é produzida a obra artística. É assim que, em palavras de Mukarovsky:

*Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos conocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística, y comprender la evolución del arte como un movimiento imanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura*¹².

Com o estudo paralelo (ou em termos de Claudio Guillén o “contato binário¹³”) das obras propostas e a dialética gerada, a partir do exercício posto em consideração, aspira-se configurar o ponto de início nas relações dialógicas que levem ao enriquecimento progressivo da percepção original através da contraposição dos elementos constituintes das literaturas respectivas de cada país. Trata-se então, de pôr à prova fenômenos literários comuns que se expressam com a singularidade cultural, tanto no aspecto linguístico, quanto relativamente à sociedade e a sua idiossincrasia particular (no sentido da visão de mundo e de seu caráter axiológico).

De acordo com Guillén, há três modelos de estudo da supranacionalidade, interpretada “não só como a possibilidade da diferença, mas também da confirmação de valores ou perguntas comuns” para lá da circunscrição nacional. Os três modelos são: “... o estudo de fenômenos e conjuntos supranacionais que implicam internacionalidade; (...) os fenômenos e processos que implicam condições sócio-históricas comuns (...) e os fenômenos geneticamente independentes. ...¹⁴”.

Considerando o anterior, as obras escolhidas e os pressupostos específicos da análise, o modelo mais adequado a este presente estudo seria o primeiro modelo, pois existe um tema que percorre e modela as narrativas das duas escritoras relacionadas para análise, a partir da consideração da questão do ser humano e do seu devir na época contemporânea. O existencialismo, manifestação do pensamento do século XX, trazido à América

¹² “Só o ponto de vista semiológico permite aos teóricos conhecer a existência autônoma e o dinamismo fundamental da estrutura artística, e compreender a evolução da arte como um movimento imanente que está numa relação dialéctica permanente com a evolução das outras esferas da cultura”.

Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 39.

¹³ Claudio Guillén, op. cit., p. 85.

¹⁴ Idem, p. 93-94.

Latina através dos chamados “Agentes do cosmopolitismo”¹⁵, tem ultrapassado as fronteiras nacionais para se converter numa preocupação de todos os indivíduos que moram nas cidades industrializadas do mundo. Na opinião de Guillén:

*...la tarea del comparatista consiste en descubrir estos procesos análogos y paralelos, debidos a precondiciones sociales y a las leyes que rigen la historia literaria (...) Los sucesos y movimientos literarios considerados como fenómenos internacionales, arrancan tanto de unos desenvolvimientos históricos análogos en la vida social de los pueblos como de los recíprocos contactos culturales y literarios que hubo entre ellos*¹⁶.

A ênfase do estudo das autoras através da Literatura Comparada exige conhecimento das técnicas e conceitos da análise comparativa, começando pelas ideias inerentes ao estudo das relações binárias, em relações de convergência ou de divergência. Alguns dos conceitos que podem ser usados são: laços, analogias, contatos, intercâmbios, mediações, cruzamentos, sobreposições, confluências; caso contrário, oposições, diferenças, desvios, contradições, contrastes, etc.

Além dos termos anteriores¹⁷, tem-se em conta as taxonomias propostas pelos autores e críticos que pertencem à corrente comparatista da escola francesa, como Etiemble (no texto *Essais de littérature (vraiment) générale*, 1974), que propõe um estudo das literaturas comparadas como totalidade, sem ter em conta os denominados “empréstimos” ou “contatos”, senão observar, nestas relações, alguns traços comuns, o que ele denomina “invariantes literárias”, que ultrapassam as características das literaturas nacionais. No caso contrário, encontra-se o tcheco Dionyz Ďurišín, em cujo estudo sobre a literatura comparada (*À propos de l'histoire et de la théorie de la littérature comparée*. Bratislava, 1970), ressalta os contatos e as relações entre literaturas. Com uma teoria articulada sob o pensamento estruturalista da Escola de

¹⁵ Marius-François Guyard, *La literatura comparada*, p. 41.

¹⁶ “...a tarefa do comparatista consiste em descobrir estes processos análogos e paralelos, devidos às precondições sociais e às leis que regem a história literária (...) Os acontecimentos e movimentos literários considerados como fenômenos internacionais, originam-se tanto de uns desenvolvimentos históricos análogos na vida social dos povos, quanto nos recíprocos contatos culturais e literários que houve entre eles”.

Claudio Guillén, op. cit., p. 117.

¹⁷ As propostas dos críticos comparatistas comentados neste capítulo aparecem assinalados no livro de Claudio Guillén, livro em que me baseio para as considerações aqui expostas.

Praga, ele substitui o conceito de “influência” pelo de “tipo” ou estratégia de influência, conceito inovador nas taxonomias comparativistas.

Além dos anteriores teóricos, adotam-se aqui conceitos utilizados por François Jost, no livro *Introduction to Comparative Literature* (New York, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1974). Neste texto, ele analisa o “fenômeno literário”, sem nacionalidades, e estabelece quatro grupos específicos: relações e analogias, movimentos e tendências, gêneros e formas, temas e motivos.

Outro termo tido aqui em consideração, pela sua importância no presente estudo, é a noção de “multi-linguismo”¹⁸, sediada no fato de que o crítico tem a possibilidade de fazer uma aproximação dos textos lidos na língua de origem, vencendo assim algumas das limitações de interpretação que possam advir de características dos diversos idiomas, além de alguns problemas e obstáculos comunicativos gerados pelas traduções.

No que se refere às ideias da Teoria da Escrita Feminina, ressalta-se a importância dos conceitos e critérios desenvolvidos por Elaine Showalter, cujo estudo do romance inglês do século XIX propõe três estágios ou orientações da escrita feminina: uma escrita *feminina* (que se adapta à tradição); a escrita *feminista* (que se opõe à tradição); e, a escritura da mulher (que se concentra na auto-descoberta) a partir do interior do indivíduo feminino. Destas, a terceira é aquela que mais diretamente atende às hipóteses da pesquisa:

*En muchas de estas novelas [escritas por mujeres] la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes. Según Béatrice Didier, la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más sobre el proceso creativo como de un camino hacia la auto-realización*¹⁹.

¹⁸ Idem, p. 328.

¹⁹ “Em muitos destes romances [escritos por mulheres], a protagonista não só é mulher, mas também escritora: trata-se de sua emancipação em dois níveis diferentes. Segundo Béatrice Didier, a reflexão sobre a escrita torna-se uma meditação sobre a própria identidade. Fala-se cada vez mais sobre o processo criativo como um caminho para a auto-realização”. Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporânea (1970-1985)*, p. 13.

Esta análise apresenta-se assim, como uma tentativa de se examinar esse papel duplo da mulher –como mulher e escritora-, mas, também, põe em contato técnicas narrativas e de criação de natureza diversa, que podem compartilhar alguns padrões de desenvolvimento comuns.

A ótica masculina tem imperado sobre formas de ver e interpretar o mundo de nossa cultura, incluindo-se aí a visão sobre a mulher e o feminino. A formação do cânone tradicional nas artes tem estado sempre ligada ao ponto de vista falocêntrico ou patriarcal. Mas, a partir do século XIX, começam a emergir, aos poucos, as criações intelectuais e artísticas de diversos grupos divergentes, estabelecidos na margem dos centros de domínio. Entre eles, a voz da mulher, que dá início à construção e à consolidação da sua identidade e da sua posição dentro das estruturas reinantes, tanto do poder, como do discurso nele operante.

Os estudos culturais tratam destas manifestações descentradas do foco instituído. Assim, produtos artísticos originários de diversos contextos sociais podem ser estudados e analisados de uma forma mais inclusiva, como seria o caso da literatura feminina, a literatura africana, ou a literatura homossexual, para citar alguns exemplos:

O cânone (...) é rediscutido e expandido com a redescoberta de obras antes relegadas ao esquecimento escritas por mulheres, negros, homossexuais e outros. Nesse aspecto, os estudos culturais se intersectam com os estudos feministas, os pós-coloniais e os da literatura negra²⁰.

Embora no século XIX, por vezes sob a aparente máscara protetora dada pelo uso de pseudônimos, as mulheres brasileiras tenham fundado jornais em que debatiam a questão da emancipação da mulher, assumindo posições comprometidas com a necessidade de mudança, só a partir do século XX, nas primeiras décadas, entra em cena um grupo de autoras femininas realmente comprometidas com a busca de uma identidade como artistas, da perspectiva dada pela condição de serem mulheres que escrevem.

Assim, como texto primordial deste período é de fundamental importância a obra de Virginia Woolf, “Um teto todo seu” (1929), ensaio no qual ela expõe as dificuldades do

²⁰ Maria Elisa Cevalco, “Literatura e estudos culturais”. Em: *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*, p. 271.

trabalho da escrita feminina, não só do ponto de vista da sociedade, que olhava com apreensão uma mulher escritora, mas do ponto de vista da criação literária em si, pois as mulheres pareciam se expressar através da ficção somente como um meio autobiográfico, e não como um trabalho formal, como uma arte que exigia rigor e método. Segundo Woolf, para que uma mulher possa se consolidar no campo intelectual, neste caso, o das letras, a primeira coisa que deve ter, é independência econômica, porque sem ela, sempre estará sendo discriminada através da subordinação social e intelectual. Um segundo ponto importante deste texto de Virginia Woolf é o que se refere à necessidade de as mulheres tentarem a escritura liberadas da consciência de serem mulheres. Isto é, escrever sem as ideias preconceituosas que a carga genérica²¹ e material acarreta. O feminismo posterior utilizará este conceito para consolidar o movimento.

Um outro momento que pode ser tomado como período de importância na história dos Estudos sobre a mulher, e como predecessor para o estabelecimento de uma crítica feminista, é o da aparição, no ano de 1949, do livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, análise exaustiva da situação da mulher ao longo da história, com base em conceitos existencialistas sartreanos e fenomenológicos. A importância deste texto reside na análise do “estado das coisas da mulher”. Quer dizer, por meio de uma consistente recapitulação histórica do papel da mulher, Beauvoir evidencia a construção social do “ser feminino”, formulado pela tradição falocêntrica como sendo o Outro do masculino, o avesso subordinado, negativo e não objetivo do modelo estabelecido.

Ainda que a autora nunca tenha sido plenamente comprometida com o movimento feminista, sua obra foi um ponto de partida, junto com a de Virgínia Woolf, para erigir as bases da ideologia feminista.

A história da crítica feminista determina quatro momentos chaves para a implementação e fundamentação do movimento. No momento inicial “encoberto”, escritoras do século XIX pareciam não ter interesse em mudar os conceitos tradicionais da criação literária, nem da sociedade conservadora. Num segundo momento, nas primeiras décadas do século XX, chamado de conscientização, a escritora assume um compromisso com a

²¹ No que tem a ver com o conceito de “gênero” ou “gender”.

busca por um lugar dentro do cânone. Um terceiro momento, a fase da “consciência”, surgiu com o alicerce do movimento estudantil de maio de 1968 e com as lutas sindicalistas. Neste período da crítica feminista, apareceu já completamente superada a imagem tradicional e começaram a se manifestar os primeiros sinais de uma nova ficção totalmente feminina. Finalmente, no quarto momento, da última década do século XX até a atualidade, surge a idéia do “feminismo individual”: superados os problemas “femininos”, caminha-se em direção a um amadurecimento intelectual do movimento, depois de assumidas já algumas conquistas, como a de uma visão mais universal da mulher, considerada não mais como o ser feminino, mas como um ser humano²².

Sob os mesmos conceitos, e empregando faixas temporais similares, mas outorgando-lhes outras denominações, a crítica literária Elaine Showalter, da corrente norte-americana dos estudos sobre o feminino, apresenta estas etapas do feminismo em três fases, não reconhecendo a última, a do “feminismo individual” como uma etapa verdadeiramente consolidada:

El período Femenino empieza con la aparición de pseudónimos en 1840, y dura hasta la muerte de George Eliot, en 1880; la fase Feminista va desde 1880 hasta 1920 y la fase de la Mujer empieza en 1920 y continúa en la actualidad, aunque emprendió un nuevo rumbo a partir de los años 60 con la irrupción del movimiento de la mujer²³.

Igualmente, distingue quatro enfoques possíveis na leitura dos textos produzidos por mulheres: o biológico, estabelecido pela natureza do gênero do autor; o lingüístico, dado especificamente pelas características da obra artística; o psicanalítico, determinado pelo modelo interpretativo utilizado; e o cultural, o mais completo porque engloba os anteriores, incluindo na análise o contexto social em que a obra foi construída. Este

²² Estas etapas do feminismo, vistas sob a perspectiva da análise crítica do texto em si e do seu criador, também são conhecidas com as denominações de: análise de androtectos (ou textos escritos sob os cânones patriarcais, embora escritos por mulheres); análise de ginotectos (textos escritos por mulheres, com consciência de serem mulheres); e a última etapa, a de consciência, ocupar-se-á da teorização da crítica feminina. (cfr. Raimunda Bedasee, *Feminismo e violência: representações da mulher na obra de Clarice Lispector e Marie-Claire Blais*, p. 23).

²³ “O período feminino começa com a aparição de pseudônimos no ano de 1840, e vai até a morte de George Eliot, em 1880; a etapa Feminista vai de 1880 até 1920, e a etapa de Mulher, começa em 1920, embora tome um novo rumo a partir dos anos 60, com a chegada do Movimento da Mulher”. Toril Moi. *Teoría Literaria Feminista*, p. 67.

último enfoque é o que será utilizado nesta dissertação, dado seu caráter abrangente e totalizador²⁴.

Em quase todos os textos da crítica literária feminista irrompe o questionamento problemático do uso de três termos particulares, eles são: feminino, feminismo e feminidade ou feminilidade. Estes três conceitos são muito utilizados dentro da crítica, e a maior parte das vezes, seu uso é determinado pelos pressupostos teóricos de cada autora. Nesta dissertação o emprego de tais termos é feito tendo em vista alguns parâmetros.

Em primeiro lugar, segundo o consenso da maior parte das autoras pertencentes ao movimento da crítica feminista, o termo “feminino”, implica circunstâncias de tipo biológico (sexual) ou de tipo cultural, ligado ao conceito de “gênero”²⁵, tomado como uma categoria que interpreta dados com base em elementos sexuais que a sociedade constrói. O termo “feminismo”, por sua vez, sugere alto conteúdo de compromisso político em sua definição. E por último, o termo “feminidade/feminilidade”, implica valores estabelecidos pela sociedade outorgados ao “ser feminino”.

Convém também registrar autoras representativas das duas correntes mais importantes do movimento nas décadas mais recentes: a crítica anglo-americana e a teoria literária francesa²⁶. Segundo a crítica feminista Toril Moi, as duas tendências assim denominadas não operam sob parâmetros organizados de modo geográfico, mas sim de acordo com a “tradição intelectual em que está inserida”²⁷ a produção em questão.

Nos fins da década de 1960, com o movimento político feminino já formado, as escritoras e críticas literárias tentam responder à pergunta sobre o papel da literatura

²⁴ A obra de Elaine Showalter será comentada brevemente ainda neste capítulo, dada a sua importância para a crítica feminista e para os pressupostos da corrente norte-americana dos estudos do feminino, escola a que ela pertencia.

²⁵ Desta categoria conceitual deriva-se uma das tendências mais conhecidas da crítica feminista: a ginocrítica, que realiza o estudo da escrita feminina sob marcas de tipo biológico e sexual. Showalter distingue também esta ramificação do movimento como a interpretação dos textos da mulher quanto escritora. No capítulo dedicado a esta autora, far-se-á uma definição mais ampla do modo como a autora utiliza o termo.

²⁶ Existem outras duas correntes da crítica feminista: a construtivista, que vê a mulher como um produto social instaurado dentro de uma normativa constrangedora, e a corrente essencialista, que vê o comportamento da mulher como resultado de sua natureza. As duas correntes que eu proponho como guias para o meu trabalho possuem características destes dois enfoques. (Cfr. Raimunda Bedasee, p. 23).

²⁷ Toril Moi, op. cit. p. 11.

dentro do feminismo, com repercussões não só no campo político, mas no campo da cultura. Com este objetivo, as autoras começam a escrever teses e livros de crítica literária centrados em duas perspectivas de ação: a procura de uma mudança do cânone tradicional, com o fim de promover uma crítica mais ampla, que pudesse assimilar os produtos discriminados pela cultura patriarcal; ou tentar a escritura e a crítica fora das normas e critérios fundados naquela tradição masculina.

Em sua tese de 1969, *Sexual Politics*, posteriormente editada como livro, Kate Millet anuncia, com eficiência, interesses políticos do movimento, tendo como hipótese de seu trabalho destruir as noções impostas pelo discurso masculino e por suas relações de subordinação de poder, analisados e apresentados através das “leituras hierarquizantes”, impostas pelo cânone. E propõe uma leitura do texto de uma perspectiva autônoma, sem critérios de tipo autoritário.

Seu texto, junto com o de Mary Ellmann (*Thinking about women*, 1968), oferece as bases para a tendência conhecida como *Images on woman* (Imagens de mulher), que procura e analisa a transcendência dos estereótipos femininos nas obras escritas por homens e nas críticas feitas por homens àqueles estereótipos. Esta sub-corrente da crítica feminista diminuiu sua força em meados da década do 70, quando emergiu uma crítica interessada no estudo das obras escritas por mulheres, com Elaine Showalter à frente.

Em *A literatura of their own* (1977), Elaine Showalter desafia o texto de Virginia Woolf ao passá-lo pelo seu escrutínio na busca de uma “certa simpatia” com o movimento feminista, simpatia que, de acordo com sua conclusão, na verdade, não aparece no ensaio da escritora inglesa. Segundo a autora, a noção de androginia que Woolf desenvolve no seu estudo, não é uma opção comprometida politicamente, e por isso, não serve para a fundamentação da crítica feminista.

Por outro lado, neste texto igualmente apresenta uma variada amostra de escritoras inglesas pouco conhecidas, a partir de 1840 até o século XX. Na medida em que avança na enumeração destas escritoras, Showalter elabora várias classificações importantes para a conceitualização do feminismo, dentre elas, as de fases da literatura feminina, de

tendências da crítica literária, e a da divisão entre crítica literária e ginocrítica, categorias já mencionadas acima.

Um dos pontos mais relevantes do trabalho de Showalter é o de propor estudos interdisciplinares (história, psicanálise, sociologia) para a análise de textos escritos por mulheres (focalizado como grupo aparte) e sua interpretação dos modos da escrita feminina. Esta corrente do pensamento crítico feminino é agora a tendência dominante dentro dos estudos da crítica literária do movimento e ajudou a consolidar a linha de investigação denominada “estudos de gênero”, que dá maior ênfase no estudo das relações de gênero entendidas como construções de identidade, geradas por condições culturais e sociais e não como categorias de tipo exclusivamente biológico.

Com a liderança precursora de Simone de Beauvoir, a corrente francesa de crítica feminista começa seu desenvolvimento com bases bem firmes. Através da análise histórica da situação da mulher, Beauvoir apresenta os mitos femininos mais perpetuados e os papéis sociais mais utilizados pela tradição literária masculina: a subjetividade, a fragilidade e o estado passivo do ser feminino; assim que as suas funções iminentes (ou seja, por oposição à transcendência masculina, não transcendentais), da maternidade, da virgindade, a do Anjo do Lar; mas também apresenta as opções “opostas” a estas categorias positivas: a feiticeira, a fada, a prostituta.

Com este extenso panorama das “personagens” encomendadas pela sociedade à mulher, as herdeiras do texto de Beauvoir dão início a uma sub-escola, a da “crítica marxista feminista”, que foca seu ponto de interesse no estudo das categorias estabelecidas por meio das características sexuais e a interação destas categorias com a cultura e a sociedade na qual estão inseridas. Este grupo de estudos britânico apresenta-se assim como uma alternativa à crítica feminista francesa posterior a Beauvoir, e à crítica anglo-americana, centrada no estudo da autoria feminina na literatura.

As autoras formadas depois do movimento de 1968 experimentaram um ambiente altamente politizado e intelectualizado, dominado por diferentes tipos de teorias marxistas e outorgando especial importância sobretudo à teoria psicanalítica de Lacan. Dadas estas características, a corrente francesa tem sido qualificada de “pesadamente

intelectual”, juízo de valor que não permitiu uma maior divulgação de seus escritos até agora.

Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva são as autoras mais representativas desta doutrina de pensamento.

Entre os anos 1975 e 1977, Hélène Cixous elaborou seus textos mais reconhecidos pela crítica: “Le rire de la méduse” e *La venue à l’écriture*, entre outros. Todos possuem o tema comum do estudo da mulher e suas relações com a literatura. Cixous tem sido muito criticada por um estilo que não quer ser teórico, e que resulta, para o leitor, em texto altamente poético e metafórico, e que, ao ser estudado detidamente, apresenta múltiplas contradições.

Na sua tese de doutorado escrita em 1977, *Speculum de l’autre femme*, Luce Irigaray considera o feminino como reflexo do masculino, misturando este conceito com uma exaltação do misticismo, visto como um exemplo contundente da dominação masculina sobre a mulher, mas um equívoco que a crítica especializada destaca na sua teoria é o fato de tentar realizar uma teoria própria da feminidade que cai em categorias redutoras e essencialistas.

Ao contrário de Luce Irigaray, Julia Kristeva resiste a cair na tentação das definições essencialistas. Nega-se em sua “ética da subversão”, a realizar uma definição da mulher, declarando igualmente que a escrita feminina não existe. Assim, ela admite que possam existir marcas de estilo ou temáticas nas obras escritas por mulheres, mas não considera estas características como determinantes para a constituição de uma escritura como grupo “aparte” do estabelecido pela convenção. Do mesmo modo, ela vincula o discurso do feminino a outros discursos considerados marginais, tais como a luta sindical, ou as correntes dissidentes. Esta última característica de sua obra é considerada como sendo seu maior defeito, pois a autora engloba setores marginais diversos sob um único aspecto em comum: a sua marginalidade.

A escritora de origem lituana, Biruté Ciplijauskaitė, no ano de 1988, publica um livro de vital importância para o estudo da produção literária feminina: *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Neste texto a autora, baseando seu estudo na análise de

obras europeias, de narrativas escritas por mulheres, especialmente romances em primeira pessoa, encontra diferentes modos de produzir uma “*nova escritura*”²⁸, elaborada por mulheres conscientes do seu gênero. Assim, Ciplijauskaitė, numa combinação das duas escolas teóricas da literatura feminina, resultado do seu percurso acadêmico e intelectual, estabelece algumas considerações sobre as técnicas narrativas utilizadas pelas escritoras analisadas, configurando do mesmo modo, as categorias temáticas de mais frequente uso por parte destas autoras.

A presença de Biruté neste ponto da dissertação não é gratuita: nos seis capítulos que compõem seu trabalho, a crítica identifica as características de maior destaque, presentes na narrativa literária criada por mulheres, categorias que serão utilizadas com amplitude aqui, como se verá.

Birutė Ciplijauskaitė divide seu escrito em seis temas, a partir do tipo de romance elaborado e dos procedimentos narrativos nos quais ele se fundamenta: a novela feminina como autobiografia, o processo de conscientização, a novela psicanalítica, as novas perspectivas sobre a história, a escritura teimosa, e, os procedimentos narrativos.

Por enquanto e a partir dos conteúdos teóricos assinalados aqui, convém definir certos temas que serão visados ao longo da dissertação. Em primeiro lugar, o tema da literatura feminina como valor próprio, passível de ser diferenciado da literatura tradicional patriarcal, será uma constante ao longo de todas as análises dos contos. Quer dizer, será possível apresentar marcas autorais e de gênero na literatura de Clarice Lispector e de Marvel Moreno? Sua literatura está profundamente precedida e determinada por sua condição feminina? Eis o que se tentará definir aqui.

Sob este preceito inicial, vai se fundar o método de análise dos contos brasileiros e colombianos tomados aqui para estudo. A partir da delimitação imposta por este assunto, o da escrita feminina, começaremos com a busca das características da literatura feminina tal como indicadas e propostas por Biruté Ciplijauskaitė no trabalho acima mencionado. Assim, a crítica observa nesse tipo de escrita: presença contínua da narração em primeira pessoa; identificação, embora parcial ou velada, da autora com a

²⁸ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, p. 10.

personagem principal do relato, quase que apresentando uma história autobiográfica; procura pelo auto-conhecimento e auto-descoberta, dado pelo processo de auto-exame monologal; renúncia a adquirir os procedimentos narrativos próprios da “escrita masculina”, o que gera uma série de técnicas alternativas, que permitem “brincar” com associações livres, jogos sintáticos e temporais, por exemplo. Vale a pena esclarecer neste ponto que estes procedimentos narrativos não são exclusivos da literatura feminina, nem são criações surgidas aqui, mas sim, são modos da escrita utilizados com frequência pelos grupos marginais, com o fim de estabelecer diálogos e criar novos modos de expressão, avançando em caminhos paralelos com a narrativa tradicional masculina.

Alguns dos itens acima indicados apareceram com maior ou menor relevância dentro dos relatos analisados. Contudo, é possível o surgimento de outros temas ou técnicas não assinalados neste capítulo, mas presentes de forma insistente dentro do marco individual da análise, o que permitirá reconhecer novas imbricações e linhas de confluência entre os textos.

CAPÍTULO II: FORTUNAS CRÍTICAS: CLARICE LISPECTOR E MARVEL MORENO

O trabalho de revisar e organizar o material bibliográfico das escritoras, constitui uma difícil tarefa, sobretudo, pelo grande diferencial do volume a ser considerado. De um lado, temos o escasso conjunto de análises críticas e de dissertações sobre a escritora Marvel Moreno, fato que indica a urgência em se realizar trabalhos analíticos de sua produção cultural. Neste sentido, a dissertação aqui apresentada constitui-se como um aporte precursor do estudo da autora colombiana. Por outro lado, há uma grande quantidade de investigações, artigos, livros e ensaios que tratam de algum tema ou problema apresentado na escrita clariceana. A bibliografia de e sobre Clarice Lispector, supera e em muito, o aparato crítico de outros autores brasileiros, e, também, o de Marvel Moreno. Partindo deste paralelo que revela grande desigualdade quantitativa, esta dissertação restringiu a inspeção da crítica sobre as autoras somente ao campo que concerne a estudos comparativos de temática feminista. Com este fim, apresento agora o “levantamento” das análises comparativas relevantes que apresentam algum interesse ou conexão com a análise aqui efetuada. Da mesma maneira, tentarei valorizar aqueles elementos que podem ser tidos em conta, como valiosos marcos para enriquecer este trabalho comparativo.

Considerando assim os diversos trabalhos acadêmicos dedicados à autora colombiana, a partir de um rastreamento nas universidades e outras instituições especializadas na elaboração de crítica literária, observa-se, no que toca especificamente a dissertações ou monografias acerca da autora²⁹, como esse trabalho se encontra ainda na fase inicial. Aparecem só umas poucas dissertações de ênfase comparativa dedicadas a ela e a um ou uns autores masculinos. Voltaremos a estas dissertações oportunamente. Os outros poucos trabalhos monográficos detêm o seu olhar sobre aspectos da sua literatura ou sobre as adaptações feitas do conto “Oriane, Tía Oriane” para o cinema.

²⁹ No que toca a artigos, ensaios ou livros sobre a obra da autora, a perspectiva não é muito diferente. Existem alguns trabalhos dedicados a Marvel Moreno, mas são poucos aqueles que a estudam através dos pressupostos metodológicos do modelo comparativo.

A seguir então, aparecem as dissertações dedicadas a Clarice Lispector e seus diálogos com outras autoras.

Em *Clarice Lispector e Alice Ferney: afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso*³⁰, Maria Estela Dos Santos Lima desenvolve uma análise comparativa, principalmente no que toca as diferenças e semelhanças do ponto de vista temático-morfológico, através de um romance de cada autora, *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, e *La conversation amoureuse*.

Dos Santos Lima leva em conta a pouca e desconhecida fortuna crítica da autora francesa cá no Brasil e então por isso, foca sua análise na fortuna crítica e na recepção das obras, mais do lado desta autora, do que o da autora brasileira, sempre com o viés feminista. Assim, apresenta um amplo quadro sobre a escritora, sua vida e sua obra, dispensando uma apresentação maior da autora brasileira, já amplamente divulgada no seu país e com o reconhecimento da crítica literária especializada. Apresenta uma interessante coletânea de temas estruturadores da escrita feminina, que logo se observarão superpostos e misturados em um só: “a força feminina que passa entre gerações³¹”.

Os temas que a autora identifica neste trabalho são: as relações amorosas, a maternidade, a feminilidade, o papel da mulher na estrutura familiar, a solidão da mulher, sua incomunicabilidade, e a relação mãe-filho.

Finalmente, com a ajuda destes elementos temáticos-chave, a pesquisadora elabora a análise de pontos de convergências e diferenças que “individualizam as obras³²”. Voltaremos oportunamente a eles.

Em *Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e padrões lexicais em Family Ties, The Apple in the dark, e Soul Storm, de Clarice*

³⁰ Maria Estela Dos Santos Lima. *Clarice Lispector e Alice Ferney: afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso*, USP, 2008. [Dissertação de mestrado]

³¹ Idem, p. 32.

³² Idem, p. 5.

*Lispector e The red house, de Lya Luft*³³ a autora, Emiliana Fernandes Bonalumi, apresenta as afinidades temáticas entre autoras brasileiras, através de elementos existencialistas presentes nos textos literários examinados, em que se nota também a recorrência, reconhecida pela crítica, ao uso do discurso indireto livre e do monólogo interior. A autora conclui que existe uma linha circular nas obras das duas escritas, pois a pergunta pela identidade feminina não atinge uma saída e, finalmente, precisa voltar ao ponto de partida, sem mudança nenhuma. Nesta dissertação, as obras literárias escolhidas para análise são o romance de Lya Luft *Exílio*, traduzido para o inglês como *The red house*; e, de Clarice Lispector, o romance *A maçã no escuro*, em tradução para o inglês com o título *The Apple in the dark*, e os livros de contos *Laços de família* (*Family ties*) e *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, traduzidos para o inglês num volume só com o título de *Soulstorm*.

Já Marina João Bernardes de Oliveira, em *Entre o azedo e o doce: a personagem feminina idosa em contos de Clarice Lispector e Flávia Savary*³⁴, foca seu trabalho comparativo em uma só linha temática recorrente em três contos das autoras representativas da literatura feminina brasileira: a personagem mulher idosa. Os textos utilizados são respectivamente, “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector, e “Ataviada pra festa” e “Doce de Teresa”, de Flávia Savary.

A autora tenta fazer uma releitura dos textos críticos femininos, tendo como núcleo teórico as três fases da literatura feminina, segundo proposta de Elaine Showalter. Assim sendo, interessa o escrito por serem um aporte inédito aos estudos de Flávia Savary, além de ser, no caso de Clarice, mais uma valiosa contribuição aos estudos da autora brasileira, sob os aspectos valorizados da ginocrítica.

Em *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*³⁵, Silvana Baroni realiza “uma tentativa de aproximação” entre a escritora brasileira e a austríaca,

³³ Emiliana Fernandes Bonalumi, *Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e padrões lexicais em Family Ties, The Apple in the dark, e Soul Storm, de Clarice Lispector e The red house, de Lya Luft*. UNESP, 2006. [Dissertação de mestrado].

³⁴ Marina João Bernardes de Oliveira. *Entre o azedo e o doce: a personagem feminina idosa em contos de Clarice Lispector e Flávia Savary*. UNESP, 2007. [Dissertação de mestrado].

³⁵ Silvana Baroni. *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*. USP, 2007. [Dissertação de Mestrado].

através da análise formal de elementos de narrativa autoconsciente nos romances *A paixão segundo G. H.*, de Clarice e *Malina*, de Ingeborg Bachmann.

Segundo a pesquisadora, a consciência narrativa apresenta-se nas duas autoras por meio de uma dupla sondagem: a oferecida pela busca da identidade feminina, junto com a reflexão sobre o trabalho da escritura.

Também trata da condição de dupla marginalidade das escritoras: de um lado, pela sua natureza “feminina”, quer dizer, pela questão do gênero, mas também, pelo afastamento dos centros de poder. O caráter recorrente destas preocupações duplas é já temática cuidadosamente examinada na narrativa clariceana.

Laura Hosiasson, em *El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal*³⁶, faz a análise comparativa da personagem feminina em contos e romances de cada autora. Assim, serve-se dos relatos *Laços de família*, “Miss Algrave”, *Perto do coração selvagem*, *O lustre e A maçã no escuro*, da escritora brasileira, e, da chilena, utiliza as histórias de *La amortajada*, *La última niebla*, “Cielo, mar y tierra”, “Las islas nuevas” e “Washington, ciudad de las ardillas”.

O estudo comparativo centra-se na análise dos papéis outorgados à mulher pelas convenções sociais, com o estabelecimento de redes intertextuais de conteúdos e de temas. Deste modo, a autora assinala temáticas e motivos comuns nas duas autoras, tais como: a solidão numa existência ociosa, estática, rotineira, onde o encontro com o outro não encontra sentido, embora aconteça, sendo um evento efêmero, quase insignificante na vida das personagens descritas.

No trabalho *Feminismo e violência: representações da mulher na obra de Clarice Lispector e Marie-Claire Blais*³⁷, a pesquisadora Raimunda Bedasee interpreta a questão da identidade feminina em alguns relatos curtos de Clarice, e nos romances *La belle Bête* e *Tetê Blanche*, da canadense Marie-Claire Blas.

³⁶ Laura Hosiasson, *El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal*. USP, 1989. [Dissertação de mestrado].

³⁷ Raimunda Bedasee, *Feminismo e violência: representações da mulher na obra de Clarice Lispector e Marie-Claire Blais*. USP, 1998. [Dissertação de Doutorado].

A autora dá especial ênfase à análise da narrativa feminina escrita por mulheres e sua postura perante a temática da violência, tudo isto dentro de uma estrutura histórica de tipo patriarcal.

Em *O olhar feminino nas crônicas de Maria Judite de Carvalho e Clarice Lispector*³⁸, Niube Ruggero, descreve a problemática existencial feminina e sua condição na sociedade em que a mulher se insere. De novo, aparecem em cena temas recorrentes da literatura feminina: a “solidão em companhia”, a morte, a incompreensão, a velhice, a infância, entre outros.

Mais adiante, na sua dissertação de doutorado, *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*³⁹, Ruggero foca sua análise na temática única da solidão do indivíduo pós-moderno (neste caso o indivíduo feminino) e os modos de as escritoras refletirem este tema nas suas personagens femininas. Este trabalho da pesquisadora apresenta uma evolução do seu estudo anterior, mais centrado em um problema específico do universo feminino (a solidão), mas, com uma visão mais universal.

Em *Clarice Lispector e Orlanda Amarílis: solidão e resistência*⁴⁰, através do estudo dos contos da escritora cabo-verdiana, recolhidos sob o título de *Ilhéu dos pássaros*, e os contos do texto *A via crucis do outro*, Heloísa Corrêa Moura examina o modo de construção da personagem feminina em, de novo, textos escritos por mulheres escritoras. A análise confronta assim, o estudo comparativo das personagens femininas em suas relações de gênero, vistas como uma situação limitada ao espaço sócio-cultural de que provém cada uma das personagens.

Com a análise dos romances *Bonheur d'occasion*, da escritora canadense Gabrielle Roy, e *A hora da estrela* e *A cidade sitiada* de Clarice Lispector, no trabalho acadêmico A

³⁸ Niube Ruggero. *O olhar feminino nas crônicas de Maria Judite de Carvalho e Clarice Lispector*. USP, 2000. [Dissertação de mestrado].

³⁹ Niube Ruggero. *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*. USP, 2005. [Dissertação de doutorado].

⁴⁰ Heloísa Corrêa. *Clarice Lispector e Orlanda Amarílis: solidão e resistência*. USP, 2001. [Dissertação de mestrado].

*revolução tranqüila de Gabrielle Roy e Clarice Lispector*⁴¹, Maria Eunice Furtado Arruda, estabelece os recursos da linguagem de cada autora (como a linguagem poética, o silêncio e a repetição), junto com as ideias próprias da estética da fragmentação, da efemeridade e da mudança, pertencentes à era pós-moderna. A pesquisadora encontra pontos de contato entre as escritoras mulheres e suas criaturas literárias, ao lado dos “excluídos” da sociedade, herdeiros ainda das literaturas colonizadoras européias.

Alzira Leite Vieira Allegro, na dissertação *Mansfield e Lispector: diálogos (des)concertantes*⁴², aponta para a já muito comentada questão dos empréstimos e dívidas da literatura de Clarice Lispector para com a escrita da autora neozelandesa, através de alguns textos curtos inseridos nos livros *Laços de família* e *A legião estrangeira*, de Clarice, e alguns relatos curtos recolhidos nas obras *The collected stories of Katherine Mansfield*, primordialmente. A pesquisadora trabalha os aspectos da busca de semelhanças e diferenças em cada escrita, com a ajuda dos conceitos teóricos do escritor russo Mikhail Bakhtin, em especial, aquele que leva em conta o aspecto polifônico presente na voz narrativa de cada história. Da mesma maneira, retomam-se os aspectos temáticos já recorrentes nas análises anteriores, tais como a solidão, a morte e a velhice, tudo sob a temática mais extensa das relações familiares das personagens femininas.

Em *Penelopéias silentes*⁴³, Romilda Mochiuti foca de novo a atenção na importância do discurso indireto livre no trabalho contrastivo para a análise em ambos os romances das duas autoras em questão: no caso de Clarice Lispector, com *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e com *El silencio de las sirenas*, no caso da escritora espanhola Adelaida García Morales.

No trabalho comparativo intitulado *Identidade, memória e gênero nas obras literárias de Orlanda de Amarílis e Clarice Lispector*⁴⁴, Suely Alves de Carlos estabelece analogias temáticas entre os textos de ambas as escritoras, a partir da visão específica do

⁴¹ Maria Eunice Furtado Arruda. *A revolução tranqüila de Gabrielle Roy e Clarice Lispector*. USP, 1997. [Dissertação de doutorado].

⁴² Alzira Leite Vieira Allegro. *Mansfield e Lispector: diálogos (des)concertantes*. USP, 2005. [Dissertação de doutorado].

⁴³ Romilda Mochiuti. *Penelopéias silentes*. USP, 2007. [Dissertação de doutorado].

⁴⁴ Suely Alves de Carlos, *Identidade, memória e gênero nas obras literárias de Orlanda de Amarílis e Clarice Lispector*. USP, 2009. [Dissertação de mestrado].

tema da mulher que migra, com questões tais como o preconceito e a perseguição, tendo também como referente crítico as ideias próprias da crítica cultural e da crítica do gênero. As obras escolhidas para a análise são o romance *A hora da estrela*, de Clarice e vários contos da autora cabo-verdiana, inseridos nas coletâneas *Cais-do-Sodré te Salamansa e Ilhéu dos Pássaros*.

Na Colômbia existem algumas dissertações sobre a obra de Marvel Moreno. Interesse surgiu pouco tempo atrás, quando se começam a se valorizar sua produção literária, brotando das universidades e instituições de ensino, estudos analíticos, sobretudo sobre os romances, o da vida da escritora. Contudo, ainda não existem estudos de tipo comparativista entre escritoras mulheres, aqueles que são do interesse desta dissertação.

A dissertação da crítica Lucila Moreno Parrado, *Marvel Moreno: aproximación a una biografía*⁴⁵, destaca aspectos da vida da escritora, inseridos dentro da obra dela, apresentando mais um caráter biográfico do que um estudo sobre o estilo e as estratégias narrativas usadas pela autora.

Sobre os romances de Moreno, há um maior interesse: Raquel Caputo Asaf, no seu texto *Erotismo y heterogeneidad en 'En diciembre llegaban las brisas' de Marvel Moreno*⁴⁶, analisa a temática do eros e do outro, presentes nesta estrutura da obra e que ajudam na sua conformação estética.

Por outro lado, aparece uma análise comparativa feita por Julio Hernán Contreras, com o título *Marvel Moreno y Luis Fayad en la literatura colombiana contemporánea*⁴⁷. Este trabalho foca sua atenção na análise dos dois escritores, mas, ao ser um estudo comparativista entre uma mulher e um homem, estabelece primordialmente as divergências que existem nas duas escritas e não as convergências que possam existir entre trabalhos de escritura elaborados por mulheres.

⁴⁵ Lucila Moreno Parrado, *Marvel Moreno: aproximación a una biografía*, Unal, 2002. [Dissertação de graduação].

⁴⁶ Raquel Caputo Asaf, *Erotismo y heterogeneidad en 'En diciembre llegaban las brisas' de Marvel Moreno*, PUJ, 2009. [Dissertação de mestrado].

⁴⁷ Julio Hernán Contreras, *Marvel Moreno y Luis Fayad en la literatura colombiana contemporánea*, Unal, 1994. [Dissertação de graduação].

Uma outra análise de tipo comparativista é o trabalho de pesquisa elaborado por Carolina Amaya Pedraza, *Estructura mítica en la literatura colombiana: rituales de iniciación en obras de Marvel Moreno, Eduardo Zalamea Borda y Aurelio Arturo*⁴⁸. Nesta dissertação, a autora aborda textos de três grandes nomes da literatura colombiana, sob o pressuposto crítico da hermenêutica e categorizações de personagens, através do ponto de vista da temática do mito. De novo, como no trabalho monográfico anterior, o que aqui é posto em discussão é o paralelo entre três autores, e um estudo comparativista que coteja a obra da escritora com a dos dois autores masculinos, desenvolvendo temas que ultrapassam as fronteiras críticas da análise comparativista entre textos de literatura feita apenas por mulheres.

Sob um formato similar, Hernán Joaquín Fonseca Jiménez, em seu texto de dissertação intitulado *Epifanía y artificio en tres cuentos colombianos*⁴⁹, determina pontos de contato e similaridade na obra de três narradores colombianos: Marvel Moreno, Roberto Burgos Cantor e R. H. Moreno Durán. De novo, Marvel aparece como a contraparte feminina analisada junto com dois autores homens.

Já Fabíola Moreno Zavala, estuda com atenção o romance de Marvel Moreno intitulado *En diciembre llegaban las brisas*⁵⁰, dando ênfase aos conteúdos e caracterizações dessa escrita, que a autora considera feminina.

Outros estudos dedicam sua atenção diretamente sobre a escrita feminina, mas não de forma comparativista: Doralba Linda Pérez Ibáñez, no texto *En clave de mujer: la construcción del sujeto femenino en ‘En diciembre llegaban las brisas’ de Marvel Moreno*⁵¹, desenvolve sua análise a partir da determinação do motivo da construção do sujeito feminino na literatura moreniana, detendo-se, de novo, no romance mais importante da escritora.

⁴⁸ Carolina Amaya Pedraza, *Estructura mítica en la literatura colombiana: rituales de iniciación en obras de Marvel Moreno, Eduardo Zalamea Borda y Aurelio Arturo*, PUJ, 2001. [Dissertação de mestrado].

⁴⁹ Hernán Fonseca Jiménez, *Epifanía y artificio en tres cuentos colombianos*, PUJ, 1995. [Dissertação de mestrado].

⁵⁰ Fabíola Moreno Zavala, *En diciembre llegaban las brisas*, PUJ, 2004. [Dissertação de mestrado].

⁵¹ Doralba Linda Pérez Ibáñez, *En clave de mujer: la construcción del sujeto femenino en ‘En diciembre llegaban las brisas’ de Marvel Moreno*, UNIANDES, 2010. [Dissertação de mestrado].

Em mais um trabalho de análise comparativista, Paola Estrella Bolaños, no texto seu intitulado *La arquitectura de la memoria: la casa en María, Cien años de soledad y “Oriane, tía Oriane”*⁵², escolhe o tema da ‘casa’ com o fim de estudar três modos bem diferentes de construção artística desse espaço conferido à mulher. Sustentado nos romances de Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*), de Jorge Isaacs (*María*), e, no conto de Marvel Moreno, “Oriane, tía Oriane”, analisado também aqui, neste nosso estudo, a autora elabora uma tipologia do significado da casa para cada obra: a casa é vista, respectivamente, como o espaço vital, o espaço das ausências e das lembranças, e o espaço da memória corporal.

Como se pode observar pelos textos enumerados acima, a obra clariceana supera em muito a fortuna crítica da obra da colombiana Marvel Moreno. Daí essa nossa proposta, a de, neste trabalho acadêmico, desenvolver uma leitura primeira mediante análise de tipo comparativista entre as duas autoras, mulheres, latino-americanas e com temáticas cheias de pontos de convergência e estilos que, às vezes, confluem em certos aspectos. Ainda fica muito por fazer no caso de Marvel Moreno: descobrir seus escritos no próprio país, valorizar na justa medida seu aporte à literatura colombiana e, justificar sua inclusão dentro de uma análise confrontada fase a fase com uma autora da valia e o reconhecimento universal de Clarice Lispector. O começo desta aceitação do valor de sua escrita é uma das razões que, a meu ver, justificam este nosso ensaio acadêmico.

⁵² Paola Estrella Bolaños, *La arquitectura de la memoria: la casa en María, Cien años de soledad y “Oriane, tía Oriane”*, UNIANDES, 2008. [Dissertação de mestrado].

CAPÍTULO III: A ESCRITA FEMININA EM AÇÃO

PRIMERA TRINIDAD:

En esta trinidad, “tres” eran “pares” (lo mismo), ya que una diosa aparecía en tres manifestaciones correspondientes a las tres capas que componían el mundo. Primero, era una deslumbrante doncella cazadora del aire (Artemisa). Luego era la diosa-mujer madura del centro, que dispensa la fertilidad, gobierna la tierra y el mar, una divinidad erótica (Deméter, Afrodita, Hera, más tarde llamada Era = *Erce*, tierra, cuyos otros nombres son Gea y Rea: la Gran Madre-Tierra de Creta y del Cercano Oriente). Y, finalmente, era la anciana que vive en el submundo, la diosa de la muerte que al mismo tiempo lleva a cabo el renacimiento (Io, la diosa-vaca cretense, uno de los aspectos de Hera y, por supuesto, Hécate-Hécuba)⁵³.

Na Colômbia, uma das escritoras mais originais é, sem dúvida, Marvel Moreno. No Brasil, Clarice Lispector. Na produção literária da primeira, que abarca os gêneros do romance e do conto, encontram-se pontos de contato com a escrita de Clarice Lispector. Quase contemporâneas, o principal vínculo está presente no modo como constroem o cotidiano nos seus textos. Uma dessas proximidades de se encontrar entre as duas escritoras se evidencia nos livros de contos *Laços de família* (1960) de Clarice Lispector e *Algo tan feo en una señora bien* (1980) de Marvel Moreno, reeditado posteriormente sob o nome de *Oriane, Tía Oriane*, dentro do corpus do livro *Cuentos completos* (2001). Porém, se bem que em muitas ocasiões elas se aproximam, em outras se distanciam e seguem por caminhos contrários. É nossa intenção examinar os pontos de aproximação e de distanciamento entre as duas escritoras.

⁵³ “Nesta trindade, “três” eram “pares” (o mesmo), já que uma deusa aparecia em três manifestações correspondentes às três camadas que compunham o mundo. Primeiro, era uma deslumbrante donzela caçadora do ar (Ártemis). Em seguida, era a deusa-mulher madura do centro, que distribui a fertilidade, governa a terra e o mar, uma divindade erótica (Deméter, Afrodite, Hera, logo chamada de Era= *Erce*, terra, cujos outros nomes são Géia e Réia, a Grande-Mãe-Terra de Creta e do Próximo-Oriente). E, finalmente, era a velha que morava no submundo, a deusa da morte que, ao mesmo tempo, leva a cabo o renascimento (Io, a deusa-vaca cretense, um dos aspectos de Hera, e daí, Hecate-Hécuba)”. Gisela Ecker, *Estética feminista*. p. 123.

A dupla enigmática

A autora brasileira, desde os primeiros livros, assume uma posição que dá conta de uma realidade pouco explorada na tradição literária do Brasil: o filão da intimidade, que lhe permite aprofundar os pensamentos e as sensações de personagens anônimos e invisíveis, muito opacos. Estas personagens, geralmente femininas, donas-de-casa, fizeram há muito tempo essa escolha: segundo o sentido dado por Simone de Beauvoir, optaram por só fazer o trabalho doméstico, ficando em casa, dando conta das crianças e do lar, sem tentar já amplificar sua existência fora dos muros, muitas vezes, auto-impostos:

Clarice Lispector se desdobra sobre la vida interior de sus personajes, dinamizando su universo, reduciendo la intriga, preocupándose con el «estar en el mundo» y la problemática de la existencia humana en el universo: el ser humano en su esfuerzo por trascenderse, en la búsqueda del relacionamiento con los demás y las cosas que lo rodean, en el énfasis que pone en la imposibilidad de comunicarse. La falsa seguridad de las vidas y lo que sería el «desequilibrio» -en verdad, la vida real- el instante existencial en que los personajes se juegan sus destinos se evidencia por una revelación interior⁵⁴.

Desse modo, Clarice Lispector escreve acerca de pessoas comuns e sobre sua existência cotidiana, sobre as mulheres, em especial. Essa experiência está marcada, no entanto, por uma ruptura que se evidencia num lampejo, quando algum elemento externo assinala o ponto culminante da experiência existencial⁵⁵. Nesses momentos, o personagem repara na perda da consistência dos objetos e de uma posição fixa no espaço:

⁵⁴ “Clarice Lispector desdobra-se sobre a vida interior de suas personagens, dinamizando seu universo, reduzindo a intriga, preocupando-se com o «estar no mundo» e a problemática da existência humana no universo: o ser humano no seu esforço por se transcender, na procura do relacionamento com os outros e com as coisas que a rodeiam, na ênfase que coloca na impossibilidade de se comunicar. A falsa segurança das vidas e o que seria o «desequilíbrio» -na verdade, a vida real- o instante existencial em que os personagens jogam seus destinos, evidencia-se por uma revelação interior”. Bella Jozef, “Clarice Lispector: La recuperación de la palabra poética”. Em: *Revista Iberoamericana*, no. 126, p. 256.

⁵⁵ Benedito Nunes reconhece a presença de características da filosofia existencial na obra de Lispector: “O desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Clarice Lispector insere-se no contexto da filosofia da existência, formado por aquelas doutrinas que, muito embora diferindo nas suas conclusões, partem da mesma intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da *existência humana*, tratando de problemas como a *angústia*, o *nada*, o *fracasso*, a *linguagem*, a *comunicação das consciências*, alguns dos quais a filosofia tradicional ignorou ou deixou em segundo plano”. (Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, p. 93).

Esta revelación ontológica (...) consiste en un brusco desvelamiento de la existencia, que muestra que «las cosas pueden ser cualquier cosa», que no tienen estabilidad alguna (...). En el fondo, en la existencia nada hay estable, sino lo que nos hemos moldeado en ella. Esta revelación nos impone la idea o el sentimiento de que todo puede suceder, de que no hay reglas ni normas ni marcos fijos e invariables, de que el espacio y el tiempo son elásticos y vagos. A causa de este deslizamiento o de este desvanecimiento del mundo cotidiano, caemos paralelamente en la náusea⁵⁶.

No entanto, diferentemente da experiência sartreana, a personagem clariceana não cai na náusea nem fica nela. As personagens de Clarice Lispector decidem voltar do momento da epifania, de novo para a vida que elas escolheram. Quando o instante perigoso do dia desaparece, somem também a crise e suas consequências. Segundo alguns críticos, esta decisão de volta ao estado anterior à crise obedece a uma “postura refratária”: onde a personagem retoma o cotidiano da sua vida, ainda reconhecendo sua perda, mas igualmente elaborando o questionamento daquilo que perdeu, continuando sua existência “mesmo que de forma parcial”.⁵⁷ Esta revisão da existência de cada personagem, Judith Rosebaum a descreve como um movimento em espiral, mais do que um movimento circular, posto que o retorno à vida “ordinária” das personagens não sucede sem perdas ou ganhos, sempre gera um acúmulo de experiências.

Benedito Nunes, afirma no seu texto *O dorso do tigre*, que a escritora brasileira compartilha algumas preocupações com a filosofia existencial, sobretudo no que se refere ao momento da náusea, tomada aqui como o momento privilegiado, num instante de crise e desagregação. O crítico declara então, através da análise de três personagens clariceanas, Ana do conto “Amor”, analisado também neste trabalho, G. H. da *Paixão segundo G. H.*, e Martim, do romance *A maçã no escuro*, que, há diferença fundamental no tratamento dado por Sartre e Lispector à náusea: enquanto Sartre sustenta o caráter da experiência da náusea em uma liberdade fundamental, Clarice “apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se

⁵⁶ “Esta revelação ontológica consiste num forte desvelamento da existência, que mostra que «as coisas podem ser qualquer coisa», que não têm estabilidade nenhuma (...). No fundo, na existência, nada é estável, mas o que nelas modelamos. Esta revelação impõe-nos a ideia ou o sentimento de que tudo pode acontecer, de que não há regras, nem normas, nem marcos fixos e invariáveis, de que o espaço e o tempo são elásticos e vagos. Por causa deste deslizamento ou deste desvanecimento do mundo cotidiano, caímos paralelamente na náusea”.

Régis Jolivet, op. cit., p. 12.

⁵⁷ Moacyr Godoy Moreira, *Linguagem e melancolia em Laços de família*. Histórias feitas de muitas histórias. Cfr. p. 52-54.

transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário⁵⁸”. Mas adiante, no seu ensaio, Nunes estabelece a ligação “da náusea e do absurdo clariceano”, considerada aí como ponto fundamental para compreender e justificar a tese da presença do pensamento existencialista na escritura de Lispector: “Esta visão última, estonteante, que provoca do espírito a tensão máxima da angústia e do silêncio, atravessa o corpo aparente das coisas para atingir a existência universal em sua nudez. (...) É então que o Absurdo irrompe, como forma do Absoluto⁵⁹”. Mas como já foi assinalado mais acima, Clarice Lispector não deixa as suas personagens imersas na experiência da náusea e do absurdo, porque quando a tensão desaparece, os protagonistas voltam a suas casas sem ter mudado muito na sua existência.

Lispector cria, então, um ambiente poético que reflete justamente o vazio que se instaura na existência de uma forma quase mágica, por meio de um ritmo pessoal de escrita, marcado por uma linguagem exigente, em que as palavras possuem uma força essencial, da qual abusa quase até provocar o desespero do leitor. Assim, ela consegue encher a narrativa de poesia, com sensações que renovam permanentemente os significados das palavras. Por isso, ela é uma escritora que usa os meios de expressão para descrever –mais do que ações–, sensações, sentimentos e percepções.

Outra preocupação importante de Lispector está no carácter enigmático da escrita. Em *Um sopro de vida*, por exemplo, fala do trabalho da escritura, mas coloca a questão através do filtro do narrador:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto — e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo⁶⁰.

⁵⁸ Benedito Nunes, “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. Em: *O dorso do tigre*, p. 101-102.

⁵⁹ Benedito Nunes, “A existência absurda”. Em: *O dorso do tigre*, p. 127.

⁶⁰ Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, p. 6.

Segundo Clarice Lispector, a criação artística é um mistério que o escritor tenta desvendar e, nesse processo de conhecimento profundo do trabalho do autor, surge o prazer que oferece a escrita. Prazer doloroso em alguns casos.

As duas questões sempre presentes na obra de Clarice Lispector seriam, então, desse modo, “o que sou eu?” da personagem, e “por que escrevo?” do narrador, numa relação quase inseparável e simbiótica: “Esta é a idéia-núcleo da obra toda de Clarice Lispector: a indivisibilidade entre forma e conteúdo, a correspondência entre a busca existencial e um novo modo de escrever”⁶¹.

Benedito Nunes, oferece um contraste interessante no modo de observar a construção artística de Clarice. O autor de *O dorso do tigre*, descreve a modo de *fracasso* a mistura entre a escrita e a temática existencial feita por Lispector: “Estamos diante do fracasso existencial, correlato ao fracasso da linguagem. (...) Na verdade, os dois fracassos, o da existência e o da linguagem, intimamente associados, iluminam a dialética interna do mundo imaginário de Clarice Lispector e a estrutura estilística que lhe corresponde”⁶².

Esta preocupação também está inserida na obra moreniana, premissa que ressalta o paralelismo entre as duas autoras. Marvel Moreno indaga sobre a escrita no processo mesmo de escrever e por meio da linguagem empregada na ficção. O resultado dessa fórmula, no caso de sua obra, abre o espaço para estruturas linguísticas complexas, que permitem a coesão e a unidade dos dois aspectos acima citados, isto é, a reflexão sobre o ato de escrever (atitude diante da escritura), e as preocupações sobre a existência e sobre o ser humano, de escritora que escreve sobre mulheres, em atitude diante da vida⁶³, que se apresenta integrada de maneira orgânica no texto artístico.

Do mesmo modo que Clarice, Marvel Moreno se ocupa do cotidiano em sua narrativa. Os contos da escritora colombiana, especialmente os primeiros pertencentes ao livro *Algo tan feo en una señora bien*, apresentam a existência vazia de um personagem, que geralmente é uma mulher asfixiada por uma experiência de vida isolada e quase nula:

⁶¹ Bella Jozef, op. cit., p. 245.

⁶² Benedito Nunes, op. cit., p. 137. E no ensaio titulado “A paixão de Clarice Lispector”, Benedito Nunes examina a configuração dos modos da escrita de Clarice Lispector. (Benedito Nunes, *A clave do poético*, p.. 199-216).

⁶³ Eis o sentido de existencialismo feminino na escrita considerado de interesse para esta dissertação.

... los personajes buscan en qué apoyarse, y las salidas son bien diversas: algunas de estas mujeres parece que aceptarían como inexorable su limitada vida interior y, como consecuencia de algo que no han manejado ellas, el derrumbe de la comodidad de clase a que estaban acostumbradas. Parecen enajenadas, como empujadas por las circunstancias, a las que no oponen resistencia⁶⁴.

A escrita moreniana mostra o indivíduo num momento em que, por um evento mínimo, o seu decurso vital transforma-se, passando do desapego próprio de uma existência vazia, a uma nova realidade do ser. A criadora colombiana –ela mesma, como pessoa– também passou por um desenvolvimento semelhante. Através do auto-exílio, Marvel Moreno empreendeu o seu próprio processo de ruptura e de distanciamento da sociedade da qual provinha para se encontrar perante sua própria cultura, segundo o olhar do “Outro de si”. A partir desta busca pessoal, que contém alguns traços autobiográficos⁶⁵, Marvel Moreno encaminha o seu trabalho literário: “A vida e a obra de Marvel Moreno são unitárias e indivisíveis; porque as memórias da primeira servem sempre como matéria prima para a elaboração da segunda”⁶⁶.

A literatura feminina em contos familiares

Uma característica essencial que aproxima as obras das escritoras Clarice Lispector e Marvel Moreno –em particular, nos contos– está dada pela presença de alguns tópicos comuns. Em primeiro lugar, eles são relatos de conflitos acerca do encontro com o inesperado: a partir do cotidiano, as histórias mantêm encobertos momentos mágicos, em mundos, em aparência, “domesticados” e nos quais a surpresa não seria já possível. Quando isso ocorre, ou seja, quando a magia é desencadeada, precipita-se a entrada ou o processo de ingresso nos umbrais, lugar de trânsito, de confluência e de conflito onde o cotidiano já não é mais a norma, senão o lugar onde as coisas podem acontecer. Esta passagem para os umbrais sempre desequilibra os protagonistas dos contos, dado que a

⁶⁴ “...as personagens procuram no quê se apoiar, e as saídas são bem diversas: algumas destas mulheres parece que aceitaram como inelutável sua limitada vida interior e, como consequência de algo sobre o que não têm controle, a derrubada do conforto de classe a que estavam acostumadas. Parecem alienadas, como empurradas pelas circunstâncias, às que não opõem resistência”.

Sonia Nadheza Truque, “Marvel Moreno”, em: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 44.

⁶⁵ Segundo Ciplijauskaitė, em capítulo dedicado ao texto autobiográfico, a identificação total ou parcial da escritora com a personagem é característica de uso muito frequente na literatura feminina. *La novela femenina contemporánea. (1970-1985)*. Capítulo I: O romance autobiográfico.

⁶⁶ Yohainna Abdala Mesa, *El devenir de la creación. Marvel Moreno: escritura, memoria, tiempo*, p. 42.

tensão criada entre o previsível –instaurado na comodidade do cotidiano– e aquilo que resulta imprevisível –dado por um momento de ruptura com a realidade estabelecida–, pretende, geralmente, a mudança desses personagens, deslocamento que pode ou não por eles ser assumido. Quando a personagem assume esta alternativa, no caso das protagonistas dos contos de Marvel Moreno, opera-se uma nova etapa do processo de “desenvolvimento do relato”, concomitante com um novo processo de desenvolvimento do ser, operado pela introdução de uma nova ordem: a mistura do conhecimento racional e do intuitivo, e como consequência dos processos de exploração, configuração ou transferência para novos territórios, antes não perscrutados.

Partindo desta primeira afirmação, a narrativa moreniana instaura-se como estudo e compreensão da alma através da criação duma linguagem poética pessoal e autêntica, em uma cuidadosa e quase obsessiva busca da palavra exata⁶⁷.

Por isso resulta pertinente fazer válida, também para Clarice Lispector, a opinião do crítico colombiano Fabio Rodríguez Amaya acerca de Marvel Moreno quanto às dívidas com algumas teorias do pensamento e os escopos alcançados:

*Son tres los ámbitos que aparecen como predilectos y a los cuales Marvel hace a menudo referencia: el psicoanálisis, el marxismo y un cierto existencialismo... muchos métodos, temas y asuntos que derivan principalmente de Marx, Engels, Marcuse, Sartre, De Beauvoir, Camus y Freud, Jung, Reich, como pueden ser el modus dialéctico, el uso del arquetipo o del mito, son aplicados libremente según un esquema exquisitamente narrativo o un anhelo objetivo poético*⁶⁸.

Nas obras de Clarice Lispector e Marvel Moreno tem lugar de destaque a presença das relações familiares. Quase sempre a narração é apresentada a partir do ponto de vista de

⁶⁷ Eis outra característica da escrita feminina detectada por Biruté Ciplijauskaitė: “a renúncia aos modos de escrita dos homens, e a introdução de um léxico diferente, que modifica o uso da sintaxe”, op. cit. p. 17. Com a instauração destes novos elementos de escritura, cria-se então aquilo que a crítica assinala como uma “narrativa de tipo lírico”.

⁶⁸ “São três os âmbitos que aparecem como prediletos e aos que Marvel faz amiúde referência: a psicanálise, o marxismo e um certo existencialismo... muitos métodos, temas e assuntos que derivam principalmente de Marx, Engels, Marcuse, Sartre, De Beauvoir, Camus y Freud, Jung, Reich, como podem ser o modus dialéctico, o uso do arquetipo o do mito, são aplicados com liberdade, segundo um esquema deliciosamente narrativo ou um ansiado objetivo poético”.

Fabio Rodríguez Amaya, “La obra de Marvel Moreno”, em: *Encuentro de escritoras colombianas. “Ellas cuentan”*. Homenaje a Marvel Moreno, p. 87.

uma protagonista feminina ou de um narrador onisciente encarnado em um personagem que se fixa em uma protagonista feminina⁶⁹. E o lar apresenta-se como o espaço do cotidiano, no qual a maior parte dos personagens principais interage com os demais.

Dentro dos parâmetros da escritura feminina, pode tomar-se o espaço da casa como o lugar interior que permite a concentração das emoções e da intriga, mas também como um espaço com uma valoração negativa, *locus* identificado como tipicamente feminino, de maneira pejorativa, onde a sociedade patriarcal coloca e enclausura o fazer da mulher. Mas, “há ainda um outro cenário, especialmente nos romances de língua portuguesa, que funciona, para as heroínas como *locus* de confinamento mas também de descoberta: os conventos e internatos”⁷⁰, lugar que também tem destaque nas narrativas de Marvel Moreno, junto com “o casarão”.

É a partir deste lugar da mulher que as autoras organizam a maior parte das suas histórias, baseadas na concentração das relações configuradas a partir deste pequeno espaço, onde para elas resulta claro que existem profundos laços de família, aqueles que são inevitáveis, porém imprescindíveis. Alguns, os impostos pela consanguinidade, sempre estão aí, são permanentes e influenciam sem exceção o agir das pessoas. Mas existem os outros laços de família, os adquiridos e criados pelos vínculos de amizade, amor, trabalho ou solidariedade que, da mesma forma, são fundamentais para o desenvolvimento do ser.

As duas escritoras preocupam-se com a busca do sentido da vida num espaço especificamente familiar que sufoca aqueles que o habitam. A atmosfera sem esperança precipita a crise do indivíduo (na maior parte dos casos, mulheres com uma existência tediosa, chã e sem sentido), crise de seres cuja essência vital anula-se numa prisão doméstica:

*...desde su realidad brasileña, tercermundista e iberoamericana, habla de un yo femenino en el universo de seres humanos que están condenados a la soledad de sí mismos y necesitan mirarse, escucharse y hablarse los unos a los otros...*⁷¹

⁶⁹ Sobre isto, Ciplijauskaitė afirma que existe “a renúncia ao enfoque extradiegético (o objetivo): refletir a realidade já não é o primordial. A reportagem objetiva desaparece em favor da vivência subjetiva”, op. cit., p. 18.

⁷⁰ Norma Telles, “Autor+a”. Em: Jorge Luis Jobim (Org.). *Palavras da crítica*, p. 53-54.

⁷¹ “...da sua realidade brasileira, terceiro-mundista e ibero-americana, fala de um eu feminino no universo de seres humanos que estão condenados à solidão de si mesmos e precisam olhar-se, ouvir-se e falar-se uns aos outros...”.

Nestes casos, a escrita feminina liga-se com o pensamento existencial de maneira concreta. A pergunta sobre a existência (o que sou?) interage e mistura-se com a pergunta sobre a construção de uma identidade feminina (quem sou eu, a que narra?)⁷².

Uma história familiar difícil

Ao percorrer o conjunto de contos de *Laços de Família*, de Clarice Lispector, e os de *Oriane, tia Oriane*, de Marvel Moreno, à primeira vista se observa, em linhas gerais, uma característica particular: a maior parte dos contos tem como protagonista uma personagem feminina. À medida que o olhar se faz mais detido, e se toma cada obra de maneira individual, a situação é ainda mais interessante. Na obra de Clarice Lispector, dos treze contos reunidos, nove deles apresentam uma história centrada numa experiência feminina, ou numa visão do feminino, ou numa aproximação em direção ao universo feminino. Somente em quatro narrações, em “O Jantar”, “Começos de uma fortuna”, “O crime do professor de matemática” e “Uma galinha”, o foco narrativo está voltado para uma personagem masculina (no caso dos três primeiros), enquanto que a última história focaliza o enredo na vida de um animal, embora este conto seja considerado uma metáfora da condição feminina, como se verá mais adiante.

O caso da escritora colombiana mostra uma situação mais diferenciadora. No texto da escritora colombiana, os contos recopilados em *Oriane* falam em sua totalidade do mundo feminino, já como protagonistas da história, ou já como “narradoras” do relato que se conta. Por exemplo, no conto “El muñeco”, se fala da história esquisita de um menino autista, mas aquela que conta a história ao narrador onisciente é sua mãe, e toda a narração está focada no ponto de vista “materno”.

Estas duas coletâneas de contos possuem aspectos que remontam, ainda que de diferentes maneiras, a certo foco existencialista, dado através de uma visão feminina. As duas escritoras refletem traços da realidade subjetiva de suas personagens, num instante de auto-exame, provocado por algum fato externo, insignificante para as pessoas em geral. Mas esta tensão constitui a ruptura da personagem com o mundo.

Miguel Cossío Woodward (prólogo), *Cuentos reunidos. Clarice Lispector*, p. 16.

⁷² Cfr. Benedito Nunes, “A paixão de Clarice Lispector”, p. 119-216.

Cada uma das escritoras assume uma posição no espaço a partir de uma série de experiências vitais, expressas neste caso, sob a forma narrativa do conto. A consequência imediata da indagação espiritual é uma visão do mundo de ampla sensibilidade, oferecendo ao leitor uma impressão luminosa e aguda da realidade:

*Ambas son autoras [Virginia Woolf e Clarice Lispector] que exploran y escriben desde la identidad femenina, mostrando la complejidad psicológica, la profunda sensibilidad y la finísima percepción de la circunstancia que posee el «segundo sexo» del que habló Simone de Beauvoir. Hay en ellas, sin embargo, matices distintos y experiencias artísticas y vitales diversas*⁷³.

A afirmação sobre Virginia Woolf e Clarice Lispector vale também para caracterizar o desenvolvimento da escritura em Marvel Moreno.

Depois de *Um teto todo seu*, de Woolf, dentro das diferentes práticas da linguagem escrita, a chamada literatura feminina apresenta um grande desenvolvimento, considerando as ideias da teoria da escrita feminina, segundo os critérios de Elaine Showalter, cujo estudo do romance inglês do século XIX propõe, conforme observamos anteriormente, três estágios ou orientações da escrita feminina: uma escrita *feminina* (que se adapta à tradição); a escrita *feminista* (que se opõe à tradição); e, a escritura da mulher (que se concentra na auto-descoberta) a partir do interior do indivíduo feminino.

A tais considerações, soma-se agora a questão da “consciência feminina”, isto é, o modo como a personagem-mulher toma consciência de si mesma em relação ao “outro”. Em um estágio ainda mais avançado, até se chegará a refletir sobre o autodescobrimento da própria escritora, de como ela reflete sobre sua função e seu papel criador. Sob essa perspectiva, é possível examinar a mulher que, além de escrever como mulher, não passou pelo “crivo” do olhar masculino; que escreve sobre as mulheres (num discurso próprio, do feminino); que exprime a própria identidade e, ao mesmo tempo, explora novas possibilidades da linguagem que permitem desenvolver a expressão própria e novos modos de realização artística. Além disso, aparece a idéia da diferença existente entre dois novos termos introduzidos pela crítica feminina: são estes os de “escrita

⁷³ “As duas são autoras [Virginia Woolf e Clarice Lispector] que exploram e escrevem a partir da identidade feminina, mostrando a complexidade psicológica, a profunda sensibilidade e a finíssima percepção da circunstância que possui o «segundo sexo» de que falou Simone de Beauvoir. Há nelas, no entanto, tonalidades distintas e experiências artísticas e vitais diversas”. Miguel Cossío Woodward, op. cit., p. 16.

feminina” e de “consciência feminina”. Esta última se constitui por meio da linguagem, pelo reconhecimento do “outro” que possibilita o ato de compreender-se no umbral entre os gêneros e não na antinomia deles, como modo de deixar atrás, e de uma vez só, a argumentação fundada em discussões de tipo politizador.

É o que acontece no caso de Clarice Lispector. Embora sua obra inteira tenha sido feita em anos anteriores ao progresso e consolidação das ideias e teorias do feminismo⁷⁴, ela escreve ultrapassando os conceitos da teoria feminista da sua época. Com efeito, Clarice elabora sua obra partindo de uma posição comprometida com sua identidade feminina (também Marvel atinge esta ideia de compromisso), com a consciência de ser mulher, mas sem cair na tentação de submeter seus textos a uma determinada posição de defesa feminista ou de defesa das teorias do feminismo. Ela superou tais preocupações do feminismo da primeira e segunda fases, segundo os critérios descritos acima por Showalter, ou seja, as fases feminina e feminista, para assumir desde o começo a fase da escrita da mulher, simplesmente, indo até o procedimento mais avançado na sua escrita, isto é, a reflexão sobre o próprio ato criativo da escrita, além dos gêneros e dos pressupostos impostos pela sociedade à qual pertence.

Já Marvel Moreno fala em alguns dos contos a partir de ideias consignadas como próprias da segunda fase da escrita feminina. Quer dizer, aquela escrita que entra em contradição com os padrões dominantes que caracterizam o sistema patriarcal, assumindo uma posição contestadora, em defesa da legitimação da identidade feminina. Mas cabe esclarecer que esta posição não foi incorporada de maneira radical dentro do corpus de sua obra, já que, em alguns contos, a escrita supera esta postura, e atinge a etapa da busca consciente de uma identidade própria, sem estabelecer atitudes de tipo combativo ou de oposição, chegando a atingir, como Clarice, um estado de superação dessas fases. Essa tendência de Marvel pode ser consequência de ela ter acompanhado de perto o desenvolvimento dessas teorias, já que morou em Paris desde 1969 até sua morte, em 1995.

⁷⁴ Para tais considerações, observe-se que a etapa atual da crítica literária feminina tem desenvolvido ao longo do século XX e princípios do XXI uma série de argumentos que ultrapassaram a noção da escrita feminina como uma posição em defesa do feminismo ou em oposição às ideias patriarcais, conceitos estes que talvez, para a época de Clarice, ainda se encontravam em estágio de gestação.

Em conseqüência, como tentamos demonstrar, não é possível buscar uma escrita feminina em autoras mulheres, simplesmente do ponto de vista do gênero. A reflexão sobre a literatura feminina deve ser feita tomando como ponto de partida a visão da escrita como uma construção simbólica do trabalho artístico, e não como um fato reduzido a uma discussão fundamentada no assunto das convenções sociais, ou dos modelos de comportamento estabelecidos para cada indivíduo particular, de acordo com seu gênero.

Duas publicações

Em 1960, Clarice já tinha publicado os romances *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), e *A cidade sitiada* (1949), depois de aparecerem vários contos em diferentes jornais e revistas brasileiras. Em 1952, ela juntou os contos escritos e publicados individualmente, para uma compilação do Ministério de Educação e Cultura, em coleção que levou o nome de *Cadernos de cultura*. Foi assim que, como parte desta coleção, no livro *Alguns contos* apresentam-se seis contos que logo iriam fazer parte do texto de 1960.

O diretor da publicação encomendou em 1954 uma coletânea maior de escritos, que qual incluiria os seis anteriores. Clarice teve prontos os treze contos em 1955, mas a edição do livro foi adiada indefinidamente em várias oportunidades, por motivos alheios à autora. O atraso provocou nela um crescente mal-estar. Este conjunto homogêneo de contos começou, desse modo, um longo percurso por diversas editoras, jornais e revistas, em busca de publicação, até que o editor Francisco Alves aceitou o livro finalmente para ser impresso e divulgado em 1960, convertendo-se em sucesso de vendas, objeto de várias reedições e de estudo, com o aplauso da crítica especializada. Tanto assim que no ano seguinte à sua publicação (1961), a Câmara Brasileira do Livro lhe outorgou o Prêmio Jabuti.

A história da difícil edição e publicação se repete com o livro de contos de Marvel Moreno. *Algo tan feo en una señora bien* percorre um caminho semelhante, cheio de obstáculos. Depois de aparecer de maneira individual em diferentes publicações literárias, em 1980, Marvel reuniu um bloco compacto de contos que seriam editados sob o título de um daqueles escritos. O livro, totalmente acabado nesse ano, só foi

lançado ao mercado no ano seguinte a sua elaboração, ou seja, em 1981. Porém, na impressão afirmava-se ser publicado em data anterior. Ao que parece, houve um engano da editora com o objetivo de “adiar” a saída do texto, mas cumprir (no papel) com o estipulado no contrato.

Além disso, o livro é comercializado de maneira escassa, quase imperceptível. Tanto assim, que é contraditório falar de “circulação” do texto na Colômbia pela ausência de divulgação e interesse da editora em promover a obra. Outro inconveniente do texto e, em consequência, motivo adicional de incômodo da autora com a edição, é o fato da “omissão” ou “supressão” de um dos contos. Assim acontece com o relato “Autocrítica”, que foi eliminado do volume, em um ato de censura auto-imposta pela editora em relação ao material entregue pela autora. Anos mais tarde, por causa de todas estas dificuldades, Marvel Moreno decide renomear o livro que reúne todos os contos, com o nome de outro dos relatos inseridos, *Oriane, tía Oriane*. Aparece então um novo volume sob outro título, já com o conto “Autocrítica” incorporado, mas também com múltiplas variações, modificações e novas versões de alguns dos escritos, respeitando a escrita da autora, no que se refere à organização do corpo estrutural e, com os giros idiomáticos, a pontuação corrigida em relação à edição anterior, palavras voluntária e conscientemente deformadas, galicismos e demais elementos gramaticais e lexicais, próprios do seu característico fazer artístico.

Desta maneira, o volume que se tomará em conta como o texto de análise será aquele que foi editado de forma póstuma dentro de uma obra maior, que agrupa a totalidade das narrativas curtas de Moreno, com o nome de *Contos completos*, publicado em 2001. O volume intitulado *Oriane, tía Oriane* é o objeto de que se ocupa a presente dissertação.

A literatura feminina e “seus problemas”

Com muita frequência, a literatura feminina concentra sua atenção num espaço fechado – o lar. Culturalmente associado à pessoa que o habita a maior parte do tempo – a mulher que o enche de significações–, foca o olhar nas relações e nos assuntos que nele acontecem ou dele se derivam. É assim que muitos dos temas recorrentes da escrita feminina e que terminam se convertendo em elementos formadores da identidade

feminina, ou como constituintes fundamentais do processo de construção daquela identidade, nascem neste pequeno contexto social.

Estes temas estruturadores são os vínculos e os afetos familiares em suas diferentes variedades: o amor conjugal, o amor filial, o amor materno, entre outros. Mas, também, a escrita feminina pode focar seu trabalho artístico na ausência deles: a solidão da mulher dentro do espaço doméstico sufocante, o papel da mulher na estrutura familiar fragmentada, as relações amorosas estabelecidas por conveniência, a situação angustiadora, e a sua busca existencial além de sua condição presente, imposta pela sociedade conservadora que determina e que limita seu agir autônomo.

Para o estudo dos contos das escritoras, será tomado como ponto de partida um conglomerado temático, essencial para se compreender o desenvolvimento do trabalho criativo de cada uma das escritoras. Além disso, poder-se-á observar como aí se formam novos eixos e assuntos secundários, cruciais para a compreensão da escrita feminina. Estes temas são, principalmente, a maternidade, a busca existencial (certo existencialismo feminino⁷⁵), e, a feminilidade⁷⁶. Com este objetivo, tomar-se-ão alguns temas de maior presença e insistência nos textos de cada escritora para poder perceber o modo como funciona a caracterização de uma consciência feminina no trabalho de escrita.

⁷⁵ Aqui entendido como elaboração de um complexo processo de reflexão sobre a existência, às vezes, ultrapassando a pergunta sobre a identidade feminina e realizando uma indagação espiritual e universal sobre a existência do ser humano.

⁷⁶ Aqui entendida no seu sentido amplo, simplesmente como qualidade ou caráter do ser mulher.

CAPÍTULO IV: A SENHORA BEM OU MAL-CASADA

Em muitos dos contos das autoras aparece com especial destaque uma personagem feminina “tipo”: a mulher casada. Ao redor dessa personagem é comum a presença do questionamento do seu mundo doméstico, fixo, estável e sem mudança. Ao que parece, a disposição vital e o seu destino já estão escritos e configurados num círculo fechado, num beco sem saída possível. Sempre, nos contos sobre mulheres casadas, encontra-se a descrição dessa vida rotineira, a organização do lar, os cuidados com os filhos (se existirem) ou a carência afetiva e condenação social por não tê-los, e a relação – em alguns dos casos – um tanto problemática da mulher com seu marido.

Segundo Simone de Beauvoir, no conhecido texto *O segundo sexo*, no casamento, “a mulher está votada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência. (...) Mas esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo; ela só se ultrapassa para a coletividade por intermédio do esposo”⁷⁷.

Com uma sentença assim, tão aziaga, não é de esperar que a literatura feminina se entregue à escritura furiosa e plena desta mulher, com um olhar de dentro para fora, buscando preencher o vazio existencial dado pela ausência da transcendência na pobre esfera vital que lhe é outorgada e permitida pelos papéis sociais determinados na estrutura patriarcal. É por isso que a revelação interior é o resultado de um auto-exame, de uma revelação da identidade através da indagação nas profundezas da alma feminina. Os modos como são construídos, pela linguagem narrativa, os processos de desenvolvimento do ser, operados nos contos de Clarice Lispector e Marvel Moreno, às vezes resultam em indagações espirituais e descobertas internas, submersas no tom cinzento do cotidiano. De novo observa-se aqui a presença permanente do olhar feminino na escrita. Trata-se da conquista do conhecimento ou do autoconhecimento do ser. Nos contos selecionados destas duas coletâneas, nota-se um exame dos personagens

⁷⁷ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, p. 169-170.

–protagonistas ou não das histórias– e a busca pela realidade subjetiva através da visão em profundidade na consciência e na intimidade dos indivíduos. É o que analisaremos a seguir.

As três mulheres de Clarice

Escrever sobre a “prisão doméstica” parece ser uma experiência habitual nas duas autoras. Mas, na medida em que se avança na leitura individual de cada um dos contos selecionados para análise, as diferenças entre os modos de abordagem do tema começam a aparecer.

O conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, publicado pela primeira vez em *Laços de família*, em 1960, narra a história de uma mulher casada, com filhos, mas ainda muito jovem, quase adolescente, conforme alusão já no título do conto, que durante dois dias (quinta e sexta), fica em casa de folga, porque as crianças estão de viagem. O uso insistente do discurso indireto livre, mudando da primeira para a terceira pessoa, traz ao leitor a moça apresentada com certa “preguiça” e descuido nos afazeres domésticos. Já no sábado, as crianças voltam, o trabalho de casa é retomado e, à noite, vai jantar junto com o marido numa ceia de negócios com um possível cliente dele. Mas ela, muito bêbada, começa a divagar e fantasiar, numa combinação densa de sensações, emoções e pensamentos, que mudam rapidamente. Nesse estado de exaltação, a mulher sem nome, a inquieta rapariga de mente dispersa, mistura sensações, o que dá a entender que está bêbada, sim, mas também que ela está desvairando ou delirando, que não é uma pessoa de tudo sadia mentalmente. O delírio termina tal como começou: a moça em casa, levada da mão pelo marido e voltando à atmosfera conhecida, embora ainda não completamente recuperada da sensação de lassidão, fastio e vadiação que circunda a ação do começo ao fim do conto.

Aborrecimento, aborrecimento, ai que chatura. Que maçada. Enfim, ai de mim, seja lá o que Deus bem quiser. Que é que se havia de fazer. Ai, é uma tal coisa que se me dá que nem bem sei dizer. Enfim, seja lá bem o que Deus quiser. E dizer que se divertira tanto esta noite! e dizer que fora tão bom, e a gosto seu o restaurante, ela sentada fina à mesa. Mesa! gritou-lhe o mundo. Mas ela nem sequer a responder-lhe, a alçar os ombros com um muxoxo amuado,

importunada, que não me venhas a maçar com carinhos; desiludida, resignada, empanturrada, casada, contente, a vaga náusea⁷⁸.

Neste conto a personagem é uma mulher casada novinha, ao que parece recém entrada na vida marital, embora já tenha filhos. Mas zomba com ironia desse contorno caseiro. Crítica burlona que ela e o narrador dão à sua vida, pode observar-se também o desenrolar do sentido “intertextual” da palavra “rapariga”, como um termo que alude a profundas significações “portuguesas”, onde, segundo o trabalho de Nádía Gotlib, intitulado “Eça de Clarice. (Devaneios)”, permite estabelecer ligações com o conto de Eça de Queirós, “Singularidades de uma rapariga louca”. O conto brasileiro zomba o tempo todo com referências e alusões ao texto queirosiano, embora a temática seja bem diferente. As raparigas que apresenta cada escritor são personagens bem divergentes em sua construção literária, parece haver, no entanto, uma conexão fundamental entre os dois contos: “Mas não precisaria de referências explícitas para se notar que o conto da escritora brasileira, além dessa sugestão de remissão ao do Eça, pelo título, de certa forma retoma uma ambiência se não queirosiana, pelo menos lusitana, através de sua personagem: trata-se de uma rapariga portuguesa⁷⁹”.

Em contraste, no conto “Amor”, também publicado pela primeira vez no livro *Laços de família*, a mulher de que se fala já aparece com nome. Num estilo mais relaxado, com narração em terceira pessoa e num discurso indireto livre, Ana parece ser uma esposa e mãe com maior experiência no mundo doméstico. As sensações que caracterizam esta personagem apresentam-se com menor intensidade: não é como no caso anterior que é uma sucessão intermitente de mudanças de ânimo. Aqui Ana já controla melhor suas emoções ou bem as tem adormecidas com muita mais prática. O narrador mostra que ela exerce sua condição de casada com propriedade e tenta se manter fora do perigo da “hora da tarde”, momento do dia em que ela não tem nada a fazer em casa, as crianças estão bem sem ela e não tem mais coisas caseiras com que se ocupar. Ela pode até começar a pensar, e, é por isso que o momento é tão arriscado. É o momento vazio do dia, onde ela não tem programada tarefa nenhuma. Ana está fora de casa e, na medida em que torna ao lar, elabora um balanço dos ganhos de sua vida:

⁷⁸ Clarice Lispector. *Laços de família*, p. 10.

⁷⁹ Nádía Batella Gotlib, “Eça de Clarice. (Devaneios)”, em: *Encontro internacional de queirosianos*, 3. *150 anos com Eça de Queirós*, p. 447.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros⁸⁰.

Embora inicialmente este balanço seja positivo, aos poucos ela sente que seus sonhos ficaram detidos na corrente da vida que ela escolheu, por causa do seu destino de mulher que significa conseguir a transcendência através da vida familiar, quer dizer, através da transcendência dos outros, mas não da sua própria⁸¹. De repente, de caminho para casa, um sucesso permite ver que o equilíbrio essencial de Ana está sustentado em bases fracas: com a visão de um mendigo mastigando chiclete, o percurso vital da protagonista é fortemente abalado, causando-lhe uma revisão da sua vida, com a conseqüente repulsa pelos princípios em que estava fincada sua existência de mulher casada.

Ao avançar na leitura dos contos de Clarice, surge mais um conto com mais uma mulher casada: “A imitação da rosa”, publicado antes no número 13 da Revista *Senhor*, em março de 1960. De novo, a narração em estilo indireto livre, em terceira pessoa, apresenta desta vez uma mulher casada, protagonista, que não tem filhos; tem um matrimônio feliz, em aparência, e passa por episódios de desequilíbrio mental, por causa dos quais é internada durante algum tempo numa casa de saúde. A cena inicial do conto apresenta uma Laura restabelecida da doença, mirando-se no espelho, completamente normal, pelo menos em aparência, exercendo suas tarefas de dona-de-casa perfeita, cumprindo com os seus costumeiros afazeres, numa rotina organizada e disciplinada, que beira a obsessão pela perfeição:

Com seu gosto minucioso pelo método — o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los — com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado⁸².

⁸⁰ Idem, p. 12.

⁸¹ Entende-se “transcendência” no sentido que lhe atribui Simone de Beauvoir: ultrapassar os limites do espaço doméstico permitido à mulher.

⁸² Clarice Lispector, op. cit., p. 23.

No entanto, na medida em que a leitura avança, pode-se apreciar o modo como a severidade da disciplina e a estrutura mental recuperada vão se quebrando, através da aparição de um motivo circunstancial: olhar rosas perfeitas. Laura dá então início, de novo, e lentamente, a sua indagação interior e à loucura.

Como se verá a seguir, e como já se tinha descrito antes, uma característica essencial que de novo aproxima as obras das escritoras Clarice Lispector e Marvel Moreno –em particular, nos contos– está dada pela presença de tópicos similares. Já se falou da presença nos contos de encontros com o inesperado que fazem que o mundo do cotidiano apresente uma espécie de reviravolta. Nos contos específicos desta análise se pode falar, no caso da rapariga, que o momento inesperado é dado pelos dias de folga e o convite do sábado à noite para jantar, momento que permitirá intensificar seus devaneios de “mulher sóbria”. Para Ana, esse momento aparece com o cego mastigando chiclete e depois, será completado com a descida inesperada do ônibus no Jardim Botânico. E Laura tem seu momento de desequilíbrio mágico com a aparição das rosas.

Se bem estes momentos de “desequilíbrio” (em relação ao estágio anterior), funcionem como deslocamentos da vida rotineira, no caso dos três contos analisados, a nova ordem não é instaurada de modo definitivo, pois as personagens têm o poder de escapar daquela nova ordem. Por isso, a rapariga e Ana voltam a sua existência tal como era antes do instante epifânico, talvez, à espera de um novo episódio de desordem, que possa levá-las para fora desse estado passivo e adormecido, enquanto Laura, de novo, quebra sua relação com a realidade estabelecida e volta ao estado de loucura que estava latente nela.

Do mesmo modo, o desenvolvimento e fusão dos elementos mencionados estimulam a introdução de atos de transformação do mundo, tanto na evolução das personagens, quanto nos modos de construção narrativa que, seguindo essa perspectiva, ajudam na configuração dos estilos de cada escritora, outorgando-lhes unidade e coerência para apresentar a complexidade do ser inserido no relato ficcional. Para Clarice, é importante fixar aqueles instantes em que as personagens perdem a tranquilidade, e poder olhar como é a sua reação, mas também examinar sua força para suportá-los sem se quebrar, sua capacidade de resistência ao perigo da existência fora do círculo íntimo, conhecido e sem riscos que é o lar para elas, restabelecendo-se assim o equilíbrio inicial,

embora seja tão instável. Para Marvel Moreno, é importante também assinalar estes momentos perigosos, mas, para ela, estes períodos vão se somando e acumulando na longa vida das personagens completamente domesticadas, resignadas, adormecidas, que a escritora constrói nos contos.

As mulheres casadas de Marvel

Com a presença de um narrador indireto livre, outra Laura está (até que em fim) sozinha em casa. Lentamente também, começa a revisar sua vida, a partir do momento em que se casou com o seu marido, Ernesto Urueta, homem bem-sucedido no campo dos negócios, com grandes sobrenomes e uma posição social de causar inveja. Aos poucos, com o narrador reproduzindo através da terceira pessoa, o discurso, os sentimentos e os pensamentos de Laura, proporciona-se uma visão pessoal da vida dela, de seu matrimônio por conveniência, obrigado pelas convenções sociais patriarcais, estabelecidas para uma mulher que, ainda muito nova, fora desonrada por um homem de diferente substrato social, que logo depois de enganá-la, abandona-a sem explicações. Laura de Urueta então, muitos anos depois de todos estes acontecimentos, relembra sua vida. Em certa medida, ela já passou por tudo aquilo que as personagens de Clarice vão passar, estão passando ou passaram há pouco tempo atrás. Ela é a visão destas três mulheres numa idade mais avançada, revisitando seu passado triste. Este é, em linhas gerais, o assunto do conto “Algo tan feo en una señora bien”, que se encontra no livro *Contos completos*, de 2001.

A protagonista é uma mulher da classe alta da cidade de Barranquilla, sociedade conservadora, governada por rígidas condutas morais, onde “o bom nome” é de grande valia, sobretudo em relação às mulheres. Mas à medida que a narração transcorre, a personagem vai mostrando a falsidade destes valores, pois, ela, como a maior parte daqueles que estão dentro do círculo, são pessoas que têm passado por algum “episódio escuro” em sua vida, que é preciso ocultar dos outros. É aquele “algo feio” que existe nela, personagem, e que aparece já no título do conto.

Por sua vez, no conto “La muerte de la acacia”, da mesma coletânea, o narrador, usando discurso indireto livre, não focaliza a personagem principal, Genoveva Insignares, que jamais fala diretamente no conto ou de quem nunca se inserem os pensamentos próprios.

A narração se faz através dos pensamentos, palavras e juízos de valor estabelecidos por uma série de personagens anônimos que dizem conhecer a “história oficial” dela. Assim, Genoveva apresenta-se como a mulher que já superou todas aquelas provas de sobrevivência pelas quais passaram as anteriores protagonistas dos contos mencionados. Ela tomou o rumo alternativo: não optou nem pela loucura das personagens clariceanas, nem pelos tranquilizantes e o suicídio ao final da vida da Laura, de Marvel. Ela sofre seu calvário pessoal, malcasada, por conveniência também, mas liberada do marido em circunstâncias um tanto estranhas. Ela por fim está sozinha, reconstruindo sua vida, de modo não convencional, sem filhos e sem marido. E, pelo que parece, contente em sua solidão adquirida a altos custos e sacrifícios.

A vida entediada de todas

Uma linha de argumento adicional, derivada da anterior e que surge como consequência dela, que permeia todos os cinco contos, é a do tédio da vida marital. Em todas as narrações a ênfase é clara: a vida rotineira submerge as protagonistas num ambiente de tédio, nojo e aborrecimento, do qual dificilmente podem escapar:

As relações conjugais, a vida caseira, a maternidade formam assim um conjunto em que todos os momentos se determinam; ternamente unida ao marido, a mulher pode assumir com alegria os encargos do lar; feliz com os filhos, será indulgente com o marido. Mas essa harmonia não é facilmente realizável porque as diferentes funções consignadas à mulher se conjugam mal entre si⁸³.

As cinco personagens falam, em algum momento da narração, da sensação de desgaste e cansaço produzida pelas tarefas de donas-de-casa, mas, cada uma delas assume de maneira bem diferente o desenvolvimento de seu devir como mulheres entediadas. A escolha delas será decisiva em algum momento da sua vida, ou para continuá-la sem mudanças, ou para dá-la por terminada. Algumas, como se verá a seguir, optam por manter a aparente felicidade dentro do matrimônio, embora tenham tido um determinado instante perturbador em meio à realidade acomodada em que vivem. Mas, fica no ar a sensação de que aquela restauração do equilíbrio não será duradoura e que, provavelmente, o momento de angústia voltará e, desta vez, instaurará uma nova realidade do ser. Outras decidem finalmente pôr fim a sua existência e optam pelo

⁸³ Simone de Beauvoir, op. cit. p. 293.

suicídio. Mas outras, mais pacientes, somente esperam que o desassossego acabe e possam tentar restaurar sua identidade há tanto tempo perdida.

Uma característica particular é o eixo que une todas estas mulheres casadas. As esposas dos três contos brasileiros são mulheres jovens, as de Marvel são mais velhas, mas, todas são mulheres incomodadas com o rumo de suas vidas, com um destino existencial sem saída e sem transcendência. Parece que as três personagens clariceanas encarnam, cada uma delas, um estágio do desenvolvimento da loucura. É o que examinaremos a seguir.

A loucura nos contos de Clarice

Um tipo específico de personagem percorre os contos até agora referidos de Clarice e de Marvel: a mulher casada. Mas, na narrativa de Clarice, um “perigo” adormecido, mas latente e profundo, revela-se nessa tipologia feminina: a loucura.

Sigmund Freud estabelece que as doenças de tipo mental podem ser divididas em duas classes, de acordo com o modo pelo qual estas se relacionam com a realidade: assim, ele divide os tipos de desequilíbrio entre psicoses e neuroses. Na primeira o ego (o eu) entra em conflito com o mundo exterior, cuja consequência final é a perda da noção de realidade; no caso das neuroses, o ego entra em conflito com o id, tendo como consequência uma re-elaboração da realidade. Assim sendo, com a ajuda das teorias psicanalíticas acima descritas, pode-se tentar compreender as personagens clariceanas: as duas primeiras, a personagem de “Devaneio” e Ana, possuem traços neuróticos, mais do que psicóticos, porque ainda não perderam o contato com a realidade que as envolve. De outro lado, está a personagem de Laura, que apresenta fortes traços psicóticos: a personagem afirma ter estado em Marte, o planeta da normalidade. Por outro lado, existe uma patologia específica da psique que é a chamada psicastenia. Esta doença se identifica com a aparição de comportamentos obsessivos, angústia e compulsões. Embora este seja o conceito ideal para definir a conduta das personagens, o termo mais utilizado é o de Freud, a neurose obsessiva.

A partir de tais considerações, é possível estabelecer alguns estágios no comportamento das personagens aqui examinadas. “Devaneio...” parece constituir um primeiro estágio

da aprendizagem da vida de casada. A personagem sem nome, novinha no casamento, e talvez na vida, está liberada por uns poucos dias da rotina dos seus dias, mas tem já pequenos momentos de “desequilíbrio” que quebram com a aparente estabilidade e solidez da sua existência e do cotidiano.

Dum momento para outro, com raiva, estava de pé. Mas nas fraquezas do primeiro instante parecia doida e delicada no quarto que rodava, que rodava até ela conseguir às apalpadelas deitar-se de novo à cama, surpreendida de que talvez fosse verdade: "ó mulher, vê lá se me vais mesmo adoecer!", disse desconfiada. Levou a mão à testa para ver se lhe tinham vindo febres⁸⁴.

Aqui a personagem anônima mostra rápidos e sucessivos quadros de mudança das emoções: passa da ansiedade, ao nervosismo, à angústia, da alegria à tristeza, etc., séries de sentimentos limite que geralmente são associados ao tipo de neurose denominada neurose de angústia, desequilíbrio mental que manifesta altos índices de excitabilidade e irritabilidade.

Em “Amor”, Ana já conhece o momento perigoso do dia, à tarde, e já pode se defender desse momento de desconforto, inventando tarefas, como seguir uma rotina doméstica planejada, procurando trabalhos para fazer de modo a evitar esses instantes de perigo. É um segundo momento da tentação da loucura, como solução para fugir da realidade monótona e sem sentido. Além disso, Ana parece fugir de outra vida, anterior à de casada:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera⁸⁵.

Neste caso, Ana, que sofreu no passado uma “exaltação conturbada”, agora parece estar aparentemente afastada dela, sadia. Mas, o que se observa no decorrer do conto, é que a primeira neurose foi apenas substituída por outro tipo de neurose, desta vez a

⁸⁴ Clarice Lispector, op. cit., p. 7.

⁸⁵ Idem, p. 12-13.

denominada obsessiva, cuja principal característica é a compulsão para desenvolver determinadas tarefas, sempre com um alto grau de repetição e impulsividade. Livrar-se dessa obsessão é o que acontece no conto, temporariamente, quando Ana entra no Jardim Botânico.

Por último, em “A imitação da rosa”, Laura já experimentou o ingresso na loucura, ela já voltou “de Marte”, e de novo, está entre os “seres normais”, recuperada e pronta para desempenhar os papéis femininos padronizados. Continuando com as sugestões propostas por categorias de caráter psicanalítico referidas, poderíamos afirmar que Laura perdeu a conexão com o real, quer dizer, a personagem mostra possuir traços psicóticos, associados com o transtorno do tipo esquizofrênico e paranóide. Mas, de novo, a procura da perfeição dentro da rotina doméstica faz com que ela retorne muito rapidamente pelo trajeto do que já parecia ter passado. Ao terminar o conto, ela está, de novo, imersa naquele “trem que já partira”.

E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte. Ela, que nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem, reencontrava grata sua parte diariamente falível. De olhos fechados suspirou reconhecida. Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia. E depois ficava exausta como uma recompensa. Não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir — nem de dia nem de noite — que na sua descrição a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo⁸⁶.

Eis outro tipo de postura feminina utilizada pela autora, que complementa a já mencionada anteriormente: a mulher louca. Esta linha temática apresenta uma questão muito importante na literatura feminina: é a loucura uma escolha verdadeira, legítima e justificada para sair do vazio rotineiro da prisão doméstica que sufoca as mulheres? Ao que parece, pode ser. Para a autora brasileira, ao situar suas criaturas dentro desta possibilidade, sugere que sim. Mas também pode ser uma escolha que conduz ao contrário, a certo estado puro de razão:

⁸⁶ Idem, p. 24-25.

*Con frecuencia la mujer cree, al entrar en relación consigo misma por primera vez, cuando se refleja por primera vez a sí misma, que se ha vuelto loca. Pero esta locura aparente no es ninguna locura; es el primer paso hacia la cordura*⁸⁷.

Marvel e suas mulheres, no entanto, escolhem outro percurso, talvez mais difícil, mas também mais longo: suportar a vida assim, entediada, submissa, passiva, até ocorrer uma mudança que possa puxá-las para fora daquele tédio existencial, ou, continuar com aquela sensação de vazio como um sofrimento secreto, mas latente e quase insuportável. Uma, Genoveva Insignares, resistiu até o desaparecimento do marido em circunstâncias estranhas, e começa a organizar sua existência de novo. A outra, Laura, escolhe o suicídio para conjurar definitivamente sua vida desperdiçada. Como se constroem essas personagens é o que examinaremos, a seguir.

Evasão ou resignação?

Quando Laura de Urueta fica sozinha em casa no dia de sábado de carnaval, na cidade de Barranquilla, Colômbia, ela, aos poucos, aproveita para relembrar sua vida, sob o olhar em discurso indireto livre do narrador, que também aproveita para desdobrar a atmosfera que rodeia a personagem, num contraste entre o espaço físico que a oprime e asfixia e uma rica vida interior, embora sujeita às ataduras impostas pela sociedade e, principalmente por seu marido e sua mãe.

A descrição da atmosfera carregada e aborrecida reitera o estado de perturbação da protagonista diante do seu entorno. É assim que ela começa o auto-exame:

Laura de Urueta terminó de tomarse el último Librium y alargando el brazo encendió el aparato de aire acondicionado.

*En el cuarto se insinuaba una leve oscuridad, rezago del tiempo de agua que había estado amenazando toda la tarde sin transformarse en lluvia; se oía el zumbido de una mosca... Sola en aquella casa demasiado grande, donde había vivido desde su matrimonio sin haber podido nunca sentirla suya*⁸⁸.

⁸⁷ “Com frequência, a mulher acha que, ao entrar em relação consigo mesma pela primeira vez, quando se reflete pela primeira vez a si própria, que enlouqueceu. Mas esta loucura aparente não é loucura nenhuma; é o primeiro passo para a razão”.

Elisabeth Lenk, “La mujer: reflejo de sí misma”, em: *Estética femenina*, p. 68.

⁸⁸ “Laura de Urueta terminou de tomar o último Librium e, esticando o braço ligou o aparelho de ar condicionado. No quarto insinuava-se uma leve obscuridade, restos do tempo de águas que tinham

Depois, passa a mergulhar nas suas lembranças. É importante a relação minuciosa do passado que precipitará a conclusão da história pessoal da protagonista e o fim do conto. Mas esta relação dos fatos é feita em ritmo lento, devagar, de modo quase relaxado, alternando o exame dos instantes decisivos de sua vida, junto com descrições do momento presente da narração de Laura, oferecendo um marco referencial do entorno da personagem e também um elemento narrativo que demarca o passo temporal, pois o narrador acompanha estas descrições minuciosas, com expressões reiterativas, como o da atenção dada à imagem e ao movimento da mosca dentro da habitação, como se acompanhasse a Laura no seu monólogo:

*Tembló la mosca en la cortina, se dividió en dos, se deshizo. Afiches y acuarelas parecieron borrones desleídos sobre un fondo agua. Laura de Urueta se había puesto a llorar. Qué idiotez, Dios mío, ¿por qué lloraba?*⁸⁹

A imagem da mosca vai acompanhar e vai se desenvolver junto com a personagem em toda a narração. Junto com ela, é como se o espaço que, até então a dominava, estivesse nesse momento condicionado pelo auto-exame. E mais adiante:

*Pero esa noche la mosca dormiría con ella, se sentía incapaz de levantarse del suelo. Incapaz de hacer otra cosa que girar entre recuerdos y frases, y la quieta modorra que le cerraba los párpados. Bien pronto estaría durmiendo, y no como todos los días, sino como lo había hecho durante el último viaje de Ernesto. Veinte píldoras bien escogidas (ahí las veía alineadas junto a la jarra de agua) y otra vez, lentamente volvería a deslizarse en una sensación que era, ¿que era qué? Alegría, aunque dicho así parecía banal. ¿Pero de qué otro modo llamar esa oleada de gozo, esa impresión de flotar entre nubes? Veinte y estaba liberada, treinta y era el fin. Bobadas, ninguna razón tenía para suicidarse*⁹⁰.

ameaçado a tarde toda sem se transformarem em chuva; ouvia-se o zumbido de uma mosca... Sozinha naquela casa grande demais, onde tinha vivido seu matrimônio sem ter podido jamais senti-la sua”.

Marvel Moreno, “Algo tan feo en una señora bien”. Em: *Algo tan feo en una señora bien*. p. 105.

⁸⁹ “Tremou a mosca na cortina, dividiu-se em duas, desmanchou-se. Cartazes e aquarelas semelhavam borrões desfeitos sobre um fundo de água. Laura de Urueta começou a chorar. Que idiotice, meu Deus, ¿por que chorava?”

Idem, p. 115.

⁹⁰ “Mas essa noite a mosca dormiria com ela, sentia-se incapaz de se levantar do chão. Incapaz de fazer outra coisa que senão girar entre lembranças e frases, e a tranquila moleza que fechava as suas pálpebras. Bem logo ela estaria dormindo, e não como todos os dias, mas como o tinha feito durante a última viagem de Ernesto. Vinte pílulas bem escolhidas (lá ela as olhava alinhadas, perto da jarra com água) e, outra vez, devagar voltaria a escorregar numa sensação que era, que era o quê? Alegria, embora dito assim parecesse banal. Mas de que outra maneira chamar aquela onda de prazer, essa impressão de flutuar entre nuvens? Vinte e ficava liberada, trinta e era o fim. Bobagens, nenhum motivo tinha para se suicidar”.

Para Laura de Urueta começa o processo de evasão, medido temporalmente através destes comentários, e internamente, por meio do “adormecimento” autoprovocado com comprimidos de todo tipo. A partir deste momento a protagonista ainda distingue a realidade, mas começa a misturá-la com suas sensações internas:

Laura de Urueta miró la ventana. Incierto, fugaz, un crepúsculo estallaba en azul y lila y casi al instante comenzaba a morir. Entrecerrando los ojos intentó localizar a la mosca que hacía rato había cesado de volar. La mosca o lo que fuera con tal de distraerse⁹¹.

Até que, finalmente, sob o efeito das drogas tranquilizantes, as sensações internas e a atmosfera parecem tão misturadas que ela não consegue distinguir com clareza o que a rodeia:

Una música se oyó a lo lejos, un tambor sonaba entre la queja alegre de las gaitas. Laura de Urueta recordó que era sábado de carnaval. Aquella música, sin embargo, la sorprendió (...) Poco importaba finalmente, pero resultaba insólito, aquellos tambores resonando como si una danza estuviera acercándose a la casa. De pronto se detuvieron: el teléfono sonaba a su lado⁹².

A ligação do seu marido, Ernesto, era aquilo que ela aguardava para assim poder dormir. Só precisa falar com ele para poder descansar:

Dos frases más y pudo al fin colgar el teléfono. Entonces sintió que la paz le invadía el corazón. Sirvió el agua de la jarra en un vaso, reunió en el hueco de su mano las veinte pastillas que tenía preparadas y las bebió en tres sorbos. Ahora sí reposaría hasta el día siguiente, tranquila, sin inquietarse más de nada⁹³.

Idem, p. 117-118.

⁹¹ “Laura de Urueta olhou pela janela. Incerto, fugidio, um crepúsculo estourava em azul e lilás, e quase nesse instante começava a morrer. Entrefechando os olhos, tentou achar a mosca que faz tempo tinha deixado de voar. A mosca ou o que fosse para se distrair”.

Idem, p. 127.

⁹² “Uma música se escutou longe, um tambor soava entre a lamentação alegre das gaitas-de-boca. Laura de Urueta lembrou que era sábado de carnaval. Aquela música, porém, surpreendeu-a (...). Importava pouco finalmente, mas era insólito, aqueles tambores ressoando como se uma dança estivesse se aproximando da casa. De súbito pararam: o telefone soava ao seu lado”.

Idem, p. 131.

⁹³ “Mais duas frases e consegui por fim desligar o telefone. Então sentiu que a paz invadia-lhe o coração. Serviu a água da jarra num copo, reuniu no oco da sua mão as vinte pílulas que tinha preparadas e bebeu-as em três goles. Agora sim descansaria até o dia seguinte, tranquila, sem se inquietar com nada”.

Idem, p. 131.

Quando está “liberada” da ligação e do reencontro com o seu passado, através da lembrança, decide que a melhor coisa que pode fazer é terminar de “dormir”. Então, dirige-se diretamente para a evasão. Toma uma dose mais forte de comprimidos e prepara-se para descansar definitivamente. Eis que a mosca já não aparece como na realidade, senão que já é outra coisa; neste ponto ela não distingue mais entre o real e seus pensamentos e imaginações, a fusão dos dois e a alucinação são completas:

*Trató de abrir los ojos y a duras penas divisó el vaso de agua y el frasco, algunas pastillas rodaron al suelo, bebió las otras. Ahora sí el olvido, no más Ernesto, no más su madre. Dormir, acabarlo todo, ¿qué era esa nube que giraba en la ventana? Alguien intentaba entrar al cuarto, la ventana se abría, no podía creerlo, Horacio*⁹⁴.

Como já foi mencionado nos contos analisados anteriormente, uma característica essencial da narrativa feminina que examinamos resulta ser a interiorização da intriga, mostrando o olhar e a vivência subjetivas da protagonista, através do exame interno. A narração marca a “evolução psicológica” da protagonista através da sua visão da realidade. Sugere-se, com a descrição do ambiente por meio de seus olhos, o estado subjetivo da personagem. Neste caso, o entorno próximo está mais subordinado às sensações de Laura do que no caso de outra personagem de Marvel Moreno, Geneveva Insignares, pois o leitor conhece o espaço material da personagem, não através da mirada subjetiva da personagem principal, mas sim aparece construída através do olhar do outro, que conta e comenta sua história.

O mistério da resignação

As primeiras linhas do conto “La muerte de la acacia” situam o leitor num enigma. Ao começar a narração com a queda de um raio na casa de Geneveva Insignares e com a história da morte da acácia, introduz-se uma série de digressões sobre o passado para tentar compreender a importância deste evento fortuito.

⁹⁴ “Tentou abrir os olhos e com dificuldade achou o copo de água e o vidro, algumas pílulas caíram pelo chão, bebeu as outras. Agora sim, o esquecer, não mais Ernesto, não mais sua mãe. Dormir, acabar tudo, o quê era essa nuvem que girava na janela? Alguém tentava entrar no quarto, a janela se abria, não conseguia acreditar, Horacio”. Idem, p. 133.

Neste conto é ainda mais evidente que o motivo detonador –a morte da árvore- é tomado como pretexto para voltar atrás, ao passado. Logo depois do começo da história, o narrador passa quase de imediato às digressões; a atmosfera do evento presente não precisa de atenção, é, sobretudo, um motivo para começar a narração no passado.

*Cuando la gran acacia de doña Genoveva fue fulminada por un rayo hubo una cierta conmoción en la ciudad. (...) Para aquellas personas, la acacia de doña Genoveva era un símbolo y una interrogación*⁹⁵.

No momento que a narração descreve o evento primeiro como símbolo e interrogação, começa-se a falar em termos de “mistério”, mas no conto de Marvel o símbolo da árvore é menos importante do que a atitude das personagens secundárias, anônimas, filtradas em uma única voz narrativa que encontra a oportunidade de falar de dona Genoveva e de sua vida. A atmosfera que importa é, neste caso, a re-criação do passado da protagonista.

Para a narração do conto é mais importante estabelecer, desde o início, o mistério que rodeia aquela árvore:

*Había sido plantada por ella hacía treinta años, el día que su esposo, don Federico Caicedo, un hombre de exasperados ojos azules venido del interior, desapareció con su perro de la ciudad*⁹⁶.

No conto de Marvel, o relato demora pouco para chegar ao passado revisitado, mas oferece só as interpretações do narrador sobre os eventos decisivos da vida de Genoveva, nunca temos a voz da protagonista, isolada pelo marido, pelo casamento e, o mais importante, pela voz que narra, numa exaltação do seu caráter isolado:

*A pesar de su aislamiento, doña Genoveva llevaba la voz cantante en la ciudad. No sólo sus opiniones, difundidas por las tres amigas que jugaban todas las tardes canasta con ella, servían de punto de referencia y decidían en última instancia sobre lo habido y lo por haber...*⁹⁷.

⁹⁵ “Quando a grande acácia de dona Genoveva foi atingida por um raio, houve uma certa agitação na cidade. (...) Para aquelas pessoas, a acácia de dona Genoveva era um símbolo e uma interrogação”. Marvel Moreno, “La muerte de la acacia”. Em: *Cuentos completos*, p. 53.

⁹⁶ “Tinha sido semeada por ela há trinta anos, o dia em que seu marido, seu Federico Caicedo, um homem de exaltados olhos azuis, vindo do interior, desapareceu com seu cão da cidade”. Idem, p. 53.

⁹⁷ “Apesar do seu isolamento, dona Genoveva tinha voz ativa na cidade. Não só nas suas opiniões, difundidas pelas três amigas que jogavam todas as tardes baralho com ela, eram ponto de referência e decidiam em última instância sobre tudo de importante...”. Idem, p. 61.

Neste caso, o caráter simbólico da árvore seria tomado como um elemento narrativo que sugere temporalidade e resistência, mas também, é um elemento detonador da memória coletiva da cidade toda, que mal conhece por trechos ou conjeturas a história pessoal da personagem de quem se fala. Da mesma maneira, a estrutura do conto é diferente em comparação com a lembrança da personagem anterior de Marvel, Laura de Urueta. Os saltos temporais se apresentam consecutivamente, as pessoas que falam contam conforme vão relembrando as coisas, e assim, as pequenas anedotas vão dando corpo ao conto. Primeiro, lembra-se do cachorro feroz de Federico, depois do próprio Federico e, por último, centra-se na vida de Genoveva, momento em que volta à história da paixão dela por cultivar árvores, e daí, retoma o motivo inicial: a morte da acácia.

De la operación de doña Genoveva vendría a hablarse muchos años después de que don Federico hubiera desaparecido de la ciudad y Daniel González, abandonando los negocios ilícitos, dirigiera con mano de hierro los Molinos Insignares. Por entonces doña Genoveva había llegado a la cincuentena y era una mujer redonda de mejillas sonrosadas. Las raras personas que tenían el privilegio de verla se mostraban sorprendidas de que habiendo sido tan esbelta en su juventud, hubiera tomado con el tiempo el abotagado aspecto de un eunuco entrado en años. Ya en los días en que sembró la acacia, doña Genoveva había comenzado sorpresivamente a envejecer...⁹⁸.

Esta organização do relato joga com os dados passados e oferece informação que servirá ao leitor para estabelecer conjeturas, mas nunca oferece nenhum dado mais esclarecedor e específico. No fim do conto, com a volta para o motivo da acácia, novas conjeturas ficam no ar:

Lo único que aquella tarde había parecido inquietar a doña Genoveva era la forma de plantar una nueva acacia en el lugar ocupado antes por la anterior y que, gracias a uno de sus extraños injertos, veríamos crecer detrás del muro salpicado de vidrios mucho después de que alguien dijera haber encontrado en el mercado a un carretero vendiendo un anillo de oro con dos leones grabados, aquella nueva acacia misteriosa y provocante floreciendo dos veces al año en una furia de pétalos rosa y amarillo⁹⁹.

⁹⁸ “Da cirurgia de dona Genoveva se falaria muito depois que seu Federico tivesse sumido da cidade e Daniel González, deixando os negócios ilegais, controlara com mão firme os Moinhos Insignares. Dona Genoveva tinha chegado, então, aos cinquenta e era uma mulher redonda de bochechas avermelhadas. As poucas pessoas que tinham o privilégio de vê-la ficavam surpresas com o fato de que, tendo sido tão magrinha na sua juventude, tivesse tomado com o tempo o gordalhão aspecto de um eunuco envelhecido. Já nos dias em que semeou a acácia, dona Genoveva tinha começado inesperadamente a envelhecer...”. Idem, p. 61.

⁹⁹ “O único fato que nessa tarde tinha desconfortado a dona Genoveva, era a maneira de semear uma nova acácia no lugar ocupado antes pela outra, e que, com ajuda de um de seus enxertos, olharíamos crescer por trás do muro cheio de cristais, muito depois de que alguém falasse de ter achado no mercado a

Genoveva parece conformada, mas...

Como vimos, a personagem principal do conto “La muerte de la acacia” é uma mulher malcasada, que quer terminar seus dias de padecimento junto ao marido, quando então ele desaparece misteriosamente. Muitos anos depois deste acontecimento, pela queda de uma velha árvore na casa de Genoveva, surgem novos comentários e conjecturas sobre aquele episódio da matrona da cidade. Mas, na medida em que se vão desenrolando os juízos positivos ou negativos sobre o proceder dela, pode-se observar também que a protagonista se apresenta subordinada na relação, e nem tão conformada quanto parece. Esta personagem parece que, sim, consegue ultrapassar os obstáculos, surge vencedora em sua condição de malcasada, sem que a narração ofereça as chaves do seu comportamento de modo direto, somente com observações dadas por terceiras pessoas.

Para as amigas de toda a vida de dona Genoveva, pessoas, aliás, com maior credibilidade na cidade, e mais próximas da protagonista, o marido dela, Federico, era um ser ruim, extremamente machista, misógino e conservador dos costumes patriarcais dentro da sociedade a que pertencia:

Las ideas de Don Federico, pocas y desarmantes por su simplicidad, giraban todas alrededor de un mismo tema, la decadencia moral de la nueva generación, y estaban impregnadas del bíblico terror hacia la mujer¹⁰⁰.

Em profundo contraste, a personalidade da protagonista é caracterizada por traços mais liberais, por um caráter mais forte, que evoca uma sensação de dignidade e poder. Porém a mulher aparece ela mesma protegida por uma insuperável barreira, tanto física (seu isolamento em casa, sem se relacionar com o seu entorno), quanto psicológica, como com um halo misterioso, que faz dela um personagem impenetrável, até para o narrador que não é onisciente, posto que até mesmo ele não consegue ultrapassar aquela muralha dentro da qual se encontra resguardada, sem contato com o mundo exterior que a circunda, deixando o leitor só com sugestões e “versões” do que realmente aconteceu,

um jardineiro vendendo um anel de ouro, com dois leões gravados, aquela nova, misteriosa e provocadora acácia, florescendo duas vezes por ano, numa fúria de pétalas cor-de-rosa e amarelo”. Idem, p. 66-67.

¹⁰⁰ “As ideias de seu Federico, poucas e frustrantes na sua simplicidade, giravam todas ao redor de um mesmo tema, a decadência moral da nova geração, e estavam impregnadas do terror bíblico para a mulher”. Idem, p. 55.

mas com a vaga sensação de que a personagem não resulta ser, na verdade, uma mulher tão dócil na relação matrimonial, nem tão adormecida como as outras malcasadas que já foram aqui analisadas:

Nada que no fueran sino vagas suposiciones. Viviendo entre ellos, dirigiéndolos incluso, doña Genoveva había permanecido siempre impenetrable. Con sus árboles y pájaros había formado una cortina de humo para ocultarse de los ojos de la ciudad. Al cabo de todos esos años nos aparecía de pronto como una deidad enigmática más allá del bien y del mal, que de vez en cuando nos enviaba de emisarias a sus tres amigas íntimas, pero cuyos designios no nos serían nunca revelados. El tiempo había jugado a favor de sus secretos y para intentar comprenderla a esas alturas era ya demasiado tarde¹⁰¹.

Assim, estas primeiras cinco personagens femininas: a rapariga sem nome, Ana, a Laura de Clarice, a Laura de Marvel, e Genoveva, apresentam múltiplas versões do que, para as autoras, poderia constituir uma tipologia da mulher casada. Cada uma delas, de maneira muito pessoal, assume sua posição dentro do mundo ao qual elas foram relegadas. Algumas, adormecem dentro das paredes de suas casas bem arrumadas, outras, evadem-se do tédio através das próprias ocupações da casa, embora sejam criadas para suportar até o fim do dia, mas há outras que procuram a evasão através do sono provocado. Também estão aí aquelas que rodeiam o seu lar como uma muralha impenetrável, e outras, terminam perdendo o caminho da razão e encontrando o do transtorno mental. Outro “tipo” de personagem aparece para complementar o papel feminino dentro do matrimônio: o daquelas mulheres que, além de estarem casadas e serem donas-de-casa, também devem cumprir com o compromisso e a “missão feliz” da maternidade. De novo, Simone de Beauvoir esclarece-nos a respeito: “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural”...”(248) Será?

¹⁰¹ “Nada que não fossem só suposições vagas. Morando com eles, inclusive dirigindo-os, dona Genoveva tinha permanecido sempre impenetrável. Com suas árvores e seus pássaros, tinha criado uma cortina de fumaça para se ocultar dos olhos da cidade. Ao fim desses anos, aparecia-nos de pronto como uma deidade enigmática acima do bem e do mal, que às vezes enviava-nos como emissárias as três amigas íntimas, mas cujos designios jamais nos seriam revelados”. Idem, p. 65-66.

CAPÍTULO V: A MÃE DE TODOS E A MÃE DE NINGUÉM

Outra personagem feminina está presente em mais dois contos de Clarice Lispector e Marvel Moreno: a mulher como mãe. Mas cada uma das escritoras oferece características singulares desse tipo de personagem: numa, a mãe de sangue; noutra, a mãe de “criação”, ou seja, aquela que adotou, que assume o papel de mãe de outros.

Desses tipos de relações tratam os contos “Os laços de família”, de Clarice Lispector e “*La sala del niño Jesús*”, de Marvel Moreno. No primeiro conto, trata-se da visão dos diferentes papéis que uma mulher pode desempenhar dentro do círculo da família: filha, mãe, esposa, avó, embora o papel mais importante seja o de mãe. Mas também apresenta essa visão como algo nem sempre aceito, e por vezes aceito mas de modo forçado e até incômodo.

O conto “Os laços de família”, foi publicado em 1952 em *Alguns contos*, e pertence à coletânea de título *Laços de família*, do ano de 1960. De novo, em estilo indireto livre, narra duas situações de “encontros familiares” que uma mulher vivencia, circunstâncias essas que se encontram unidas por uma pequena “ponte” narrativa: a breve cena em que Catarina, a protagonista, caminha sozinha pela cidade. A primeira cena apresenta Catarina –a filha– acompanhando a mãe, Severina, até a estação de trem, após umas férias na casa dela e de seu marido, Antônio. Depois desta visita forçada, da despedida da mãe e de um inesperado “contato físico” no táxi, Catarina passeia finalmente feliz e tranquila “integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido”¹⁰².

Depois desta ponte refrescante, que para Catarina representa a libertação, embora momentânea, da opressão familiar do lado materno, vem a segunda cena: agora, em seu papel complementar de esposa e mãe, no encontro em casa com seu marido. Catarina então vai para o apartamento onde mora com o marido, junto com o filho. Esta segunda cena é constantemente interrompida pela relação muito estreita da Catarina mãe com o filho, um menino, segundo a avó, “magro e nervoso”. Antônio sente ciúmes deste

¹⁰² Clarice Lispector, “Os laços de família”. Em: *Laços de família*, p. 67.

vínculo e, com frequência, preocupa-se com esta conexão “ancestral”, “o mistério partilhado¹⁰³”.

Por outro lado, “*La sala del niño Jesús*” de Marvel Moreno, publicado na revista *Caravelle*, em junho de 1976, e reproduzido na revista *Magazín Dominical*, do jornal *El espectador*, no mesmo ano, conta a história da irmã Elisa, freira de clausura encarregada da sala das crianças doentes e abandonadas do hospital. O conto, narrado também em estilo indireto livre, parte de um fato que acaba de acontecer: uma freira de grau menor, a noviça Beatriz, e ela mesma, são surpreendidas pela superiora, no momento em que chegam da rua, com um sutiã roubado. A irmã Elisa justifica este ato, assumindo a culpa, para deixar a noviça livre da falta. Depois desta cena introdutória, ela começa seu labor rotineiro de atender e vigiar a sala das crianças abandonadas pelas suas verdadeiras mães, porque estão morrendo e não têm esperança nenhuma de sobrevivência.

O pesado laço do amor materno

O contraponto das duas histórias acontece mediante confrontação das personagens femininas com suas duas famílias: uma, a consanguínea e imposta pelos laços de parentesco, e a outra, a auto-imposta pelos laços de afinidade e do trabalho de uma congregação religiosa. No conto de Clarice o “amor materno” é apresentado em suas duas perspectivas, a da mãe com sua filha-mulher, numa relação tensa, já de duas pessoas adultas; e a da mãe com seu filho ainda criança. No conto de Marvel é a mulher-freira que renuncia ao tipo de “desenvolvimento feminino” (o da mulher casada e mãe) e procura uma vida de entrega ao próximo, sem necessariamente ter algum tipo de vínculo familiar. Essa escolha representa o seu maior sacrifício.

Abordando um tema muito constante na narrativa feminina, o relato de Clarice Lispector trata do modo como ambas as personagens estabelecem as relações “familiares” como mães, filhas, irmãs ou esposas, mas nunca falam de seu papel como mulheres; ao que parece, as duas protagonistas esqueceram esta função ou esta foi relegada por causa das outras atividades rotineiras. As duas têm uma vida asfixiante,

¹⁰³ Idem, p. 69.

praticamente nula e isolada. No caso de Catarina, ela se sente bem quando está sozinha ou em seu papel de mãe, compartilhando com seu filho uma vida a dois que provoca em Antônio, o pai, o marido, tanto desconforto:

Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho... mas o quê? "Catarina", pensou, "Catarina, esta criança ainda é inocente!"¹⁰⁴”.

O homem vê a transmissão do amor materno como uma ameaça, o amor como uma prisão, sujeição que ele já conhece por experiência própria, e fala para si sobre aquela pesada carga. Por último, o mistério esquecido e invejado quando o filho crescer. Será que Antônio sente aquilo de que fala Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*?: “A relação entre mãe e filho torna-se cada vez mais complexa: ele é um duplo e por vezes ela é tentada a alienar-se inteiramente nele, mas ele é um sujeito autônomo, logo rebelde; é hoje vivamente real, mas no fundo do futuro um adolescente, um adulto imaginário, uma riqueza, um tesouro; é também um fardo, um tirano¹⁰⁵”. Antônio reconhece-se no seu filho em sua relação com sua própria mãe.

A partir deste momento, a sensação de ansiedade e ameaça pode ser experimentada com mais intensidade no homem, Antônio, do que na mulher, até o ponto em que, algumas linhas mais adiante, fica evidente que as relações familiares são tão tranquilas e que ele, Antônio, precisa humilhar a esposa de alguma maneira.

Na narrativa feminina é muito importante tocar o tema das relações familiares, que tem a ver com o vínculo mãe-filha na maioria dos casos, ligação difícil e cheia de conflitos. Nos contos de Clarice é comum os personagens se esquecerem desse tipo de intimidade com suas mães ou seus pais. Este traço pode se distinguir claramente, por exemplo, no conto “Feliz Aniversário”, da mesma coleção de contos. A história, narrada em discurso indireto livre, entra de cheio no dia do aniversário da velha mãe de muitos filhos já crescidos, casados, e pela sua vez, com muitos filhos. Aos poucos, a narração vai mostrando os diversos vínculos que a aniversariante de oitenta e nove anos mantém com cada uma dessas pessoas da sua família, fundamentados no desprezo e na repulsa, sem

¹⁰⁴ Idem, p. 68.

¹⁰⁵ Simone de Beauvoir, op. cit., p. 280.

ter orgulho por nenhum aqueles seus “azedos e infelizes frutos”, embora “o tronco fora bom”.

Em “Os laços de família”, Catarina e Severina aparecem sob estes parâmetros, ainda que a mãe de Catarina não ofereça observações tão negativas para sua filha. Para o narrador também é essencial caracterizar a vida “completa” de Catarina, mostrá-la nas suas facetas de mãe, de filha, além da relação ambivalente com o seu marido. Na tríade de personagens –mãe-filho-pai- acontece uma série de sentimentos contraditórios que, a julgar pelas reações do marido, mostram que ele sente ciúmes da relação estabelecida entre mãe e filho. Ele sente que é esquecido e isolado nessa relação, no momento em que Catarina assume seu papel de mãe. Assim, ele acredita que o seu filho e Catarina escondem e protegem um segredo compartilhado que se encontra nas raízes mesmas da maternidade. Mas, ainda assim, não lembra que ele também pôde ter compartilhado aquele segredo com a sua mãe. Deste modo, na narração observa-se como aparecem os medos e os sentimentos não enfrentados pelo marido em relação a Catarina e seu filho, quando o pequeno passa a ser não só o filho dele e de Catarina, dos dois, mas se converte em uma ameaça na relação marido-mulher. No momento em que o filho “possui” Catarina, na dimensão materna, ele, Antônio, marido e pai, toma uma posição secundária na vida deles, e sente receio de não poder possuir a sua mulher dessa maneira. Será uma espécie estranha de “complexo de Édipo”? O homem quer compartilhar o mistério materno (provavelmente esquecido por ele) mas, não lhe é permitido o acesso a esse mistério, por causa dos papéis sociais estabelecidos para o pai-homem e a mãe-mulher.

Neste caso, Catarina sente-se confortável na sua própria vida, embora tenha momentos de desassossego, como os vividos anteriormente com a mãe, no caminho da estação de trem:

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Clarice Lispector, op. cit. p. 65.

O papel social de Catarina sofre mudança: agora não somente é filha de alguém, sua época de filha parece ter sido ultrapassada. Agora seu papel fundamental é o de mãe, não o de filha. Talvez seja essa a transmissão da herança de que fala Clarice no conto, “passada do fogo sagrado”, isto é, a maternidade, que faz a mãe (Severina) para a filha, agora também mãe (Catarina), ascender mais um degrau daquele “caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito”¹⁰⁷.

Os diferentes papéis sociais se contrastam. A mulher pode ultrapassar o carinho materno e oferecê-lo aos filhos, enquanto o homem, não. O homem cumpre uma função mais distante, ele é quem alimenta e guia, mas quem ama, protege, cuida, vigia mais de perto, é a mãe.

A mãe da irmã

No conto de Marvel, pelo contrário, a relação da irmã Elisa com sua mãe é boa, sossegada e estável:

*Sin nostalgia recordaba su casa y sus hermanos, a su madre no la había perdido: venía a verla cada sábado al atardecer y se sentaban juntas en la sala de espera a esa hora vacía. Cómo le gustaba oír hablar a su madre, eres el eco del mundo, le decía. (...) Estaban de acuerdo en todo y eso era maravilloso. Maravilloso que con edades y vidas diferentes pudieran entenderse tan bien. Aunque a veces su madre no la comprendía, no comprendía eso que llamaba su sacrificio*¹⁰⁸.

A partir daí, a irmã Elisa faz uma revisão da sua vida de freira, acontecimento de sua existência que ocupou e eclipsou as outras esferas da sua personalidade, sacrificando boa parte do seu espírito ao cuidado das crianças:

*Inmóvil, de repente cansada, la conciencia de su soledad le fue llegando gradualmente sin despertar en ella la menor piedad. Había aprendido a no condolerse de sí misma, por miedo, reconoció, porque era el primer paso en falso. Ni mirar hacia atrás ni demasiado afanarse: cada día traía la repetición y el desconcierto, mejor aceptar ambos con serenidad*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Idem, p. 65.

¹⁰⁸ “Sem saudade lembrava sua casa e seus irmãos, sua mãe não a tinha perdido: vinha vê-la cada sábado ao entardecer e sentavam-se juntas na sala de espera nessa hora vazia. Como gostava de ouvir a sua mãe, você é o eco do mundo, dizia-lhe. (...) Concordavam em tudo e isso era maravilhoso. Maravilhoso que com idades e vidas diferentes conseguissem se entender tão bem assim. Embora às vezes sua mãe não a compreendesse, não compreendesse isso que chamava de seu sacrificio”. Marvel Moreno, “La sala del niño Jesús”. Em: *Cuentos completos*, p. 99.

¹⁰⁹ “Imutável, de súbito cansada, a consciência de sua solidão lhe foi chegando aos poucos sem conseguir nela a menor piedade. Tinha aprendido a não se condoer de si própria, por medo, reconheceu, porque era

Se bem no conto de Clarice se apresente uma situação desagradável, a atmosfera, em contraste com o conto de Marvel, não é de desesperança. Catarina parece sentir-se à vontade com sua situação, salvo algumas exceções: estar a sós com sua mãe, estar no sábado em casa com o marido e o filho e é por isso que, no fim da narração, ela prefere sair com o menino e deixar o marido no apartamento, com seu “sábado”. Em contraponto, Elisa parece presa¹¹⁰ (e está assim, dentro da clausura, uma outra forma de “prisão de amor” como essa da qual fala Antônio) em suas obrigações, atender os meninos, impedir as irmãs mais novas de “caírem em tentação”, treinar as freiras. Tudo isso gera uma sensação de desgaste físico e espiritual, tanto assim que, no meio de suas lembranças, ela começa a procurar uma possível substituta, com iguais condições de resistência e paciência:

Sí, nada más tenía importancia: alguien debía remplazarla, alguien debía quedar allí, mientras todos los días llegaran al hospital niños con hambre, niños muriendo¹¹¹.

As sensações apresentadas em meio ao fluxo da consciência misturam-se: cansaço, depressão, ansiedade, medo, angústia, desassossego e sentido da responsabilidade.

Rápido, rápido, algo em que pensar, nada de tonterías o regresaría la náusea, el dolor en la nuca. Al día siguiente tendría que mantener la cabeza fría para instrumentar en cirugía. Todas las noches durmiendo tres horas, a veces, en plena operación sentía calambres de cansancio¹¹².

O processo emotivo que acontece na mente da Irmã Elisa passa por uma experiência de sensação que remete à sensação de desassossego que acompanha a náusea sartreana:

Es un aburrimiento profundo, profundo, el corazón mismo de la existencia, la materia misma de que estoy hecho¹¹³.

o passo primeiro errado. Nem olhar para trás nem se apressar demais: cada dia trazia a repetição e o desconcerto, melhor aceitar os dois com serenidade”. Idem, p. 103.

¹¹⁰ Sobre a importância do *locus* do convento na literatura feminina, consultar página 24 desta dissertação.

¹¹¹ “É, mais nada tinha importância: alguém devia substituí-la, alguém devia ficar lá, enquanto todos os dias chegassem ao hospital crianças com fome, crianças morrendo”.

Marvel Moreno, op. cit., p. 103.

¹¹² “Rápido, rápido, alguma coisa em que pensar, nada de bobagens ou voltaria a náusea, a dor na nuca. No dia seguinte teria de manter a cabeça fria para instrumentar em cirurgia. Todas as noites dormindo só três horas, às vezes, em plena intervenção sentia câimbras de cansaço”. Idem, p. 100.

¹¹³ É um aborrecimento profundo, profundo, o coração mesmo da existência, a matéria mesma da que sou feito. Jean-Paul Sartre, *A náusea*, p. 255.

Mas a irmã, ao contrário do protagonista de *A náusea*, não permite que a sensação a invada, senão que procura encontrar alguma coisa que a faça esquecer. Por isso a atenção que ela dispensa para com as crianças doentes. A consequência imediata da indagação espiritual é o auto-exame, por parte da religiosa, do seu mundo e da sua realidade, gerando uma sorte de visão sensível do seu entorno vital:

*Ella, la hermana Elisa, no tenía la impresión de sacrificarse por nadie. Curar a un niño o acompañarlo a morir, era, en cierta forma, estar en la corriente de la vida. Su trabajo la acercaba al corazón del mundo, a ese sordo latido que a veces creía oír cuando salía al aire libre de la noche y miraba el cielo oscuro. Entonces se decía, como ahora, que algún día las cosas cambiarían, cambiarían, estaba segura*¹¹⁴.

Catarina e sua visão estrábica

Sigrid Weigel afirma no seu texto intitulado *Estética Feminista*: “Las mujeres deberían permitirse mirar *por el rabillo* de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libres de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social. Para poder mirar a través de su rol específico como mujeres, en todas las esferas y en todos los niveles, necesitan por lo menos dedicar la mitad de su campo de visión a esa mirada rígida sobre el llamado “problema femenino”. Sólo podrán corregir ese *mirar de reojo* cuando el tema de la mujer sea redundante, cuando la mujer que vive y escribe haya superado su *doble vida*, su vivir según el modelo fijado por las imágenes dominantes y en anticipación de la mujer emancipada”¹¹⁵.

Catarina, no entanto, não tem problema com seu mundo, dado que sempre possui um olhar divertido (segundo o narrador, pelo estrabismo), mas é uma visão míope como

¹¹⁴ “Ela, a irmã Elisa, não tinha a impressão de se sacrificar por ninguém. Sarar uma criança ou acompanhá-lo a morrer, era, em certa forma, estar nas correntezas da vida. Seu trabalho a aproximava do coração do mundo, dessa surda batida que, às vezes, pensava ouvir quando saía para tomar o ar fresco da noite e olhava o céu escuro. Então, dizia-se, como agora, que algum dia as coisas mudariam, mudariam, estava certa”. Marvel Moreno, op. cit., p. 99.

¹¹⁵ “As mulheres deveriam se permitir olhar de maneira oblíqua, com um olho só, daquela maneira estreita e focada, para com o outro ficarem liberadas para vagar de alto a baixo pela dimensão social. Para conseguir olhar através da função específica de mulheres. Em todas as esferas e os níveis, precisam pelo menos, dedicar a metade do seu campo visual para aquele olhar rígido sobre o chamado “problema feminino”. Somente poderão corrigir aquele olhar oblíquo, quando a temática sobre a mulher for redundante, quando a mulher que vive e escreve superar sua *vida dupla*, seu viver segundo o modelo prescrito pelas imagens dominantes e como adiantamento da mulher emancipada”. Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”. Em, Gisela Ecker (editora), *Estética feminista*, p. 86. Sobre a ideia do olhar míope nas mulheres, ver também: Gilda de Melo e Souza, “O vertiginoso relance”. Em: *Exercícios de leitura*, p. 81.

aquela da que fala a crítica alemã citada acima, em relação às coisas que lhe acontecem e a como ela as assume:

Foi então que a vontade de rir tornou-se mais forte. Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir: seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos — e o riso saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. Mas nada podia fazer contra: desde pequena rira pelos olhos, desde sempre fora estrábica¹¹⁶.

Esta característica tão sublinhada faz com que a personagem da Catarina seja menos problemática do que da Elisa, e isto é uma diferença fundamental que separa as duas histórias. O mundo interior, o contido, aquele reprimido por Catarina é mais rico do que o mundo da Elisa, que sempre apresenta o seu mundo interior como um universo fechado e alheio, sem possibilidades de se desenvolver. Neste conto há claras alusões ao existencialismo na caracterização da personagem.

Paradoxalmente, a irmã Elisa renunciou ao destino tradicional de uma mulher, isto é, o de formar uma família e ter filhos, e só vive para atender crianças que estão morrendo, abandonadas por suas mães. Só isso é importante para ela: ser a mãe “substituta”, temporária, mas de forma que nem os nomes das crianças sabe, para não sentir apego por nenhuma delas. Considera esta ocupação somente como seu trabalho, não é um ato nem de sacrifício, nem de bondade para com os meninos. Com esta idéia, ela somente trabalha de maneira mecânica, sem permitir que os sentimentos, nem o mundo exterior ao hospital ou da comunidade religiosa permeiem seus atos quase de autômato:

Nada sino la realidad de turno, los gestos de cada noche: lavar la ponchera y calentar más agua, poner a un lado la primera tanda de ropa sucia. Pasado el asombro, apagada la emoción, todo se reducía a un eterno repetir de gestos, que fueran unos u otros, lo mismo daba. ¡Ah!, le era fácil verlo así ahora que la vieja inquietud dormía¹¹⁷.

¹¹⁶ Clarice Lispector, op. cit., p. 64.

¹¹⁷ “Nada senão a realidade do dia, os gestos de cada noite: lavar o balde e esquentar mais água, pôr de um lado o primeiro monte de roupas sujas. Acontecido o assombro, acabada a emoção, tudo reduzia-se a um eterno repetir de gestos, que fossem uns ou os outros, tanto fazia. ¡Ah! era-lhe fácil vê-lo assim, agora que a velha agitação dormia”. Idem, p. 100.

Seu afastamento do mundo exterior (pela clausura) e o próprio afastamento consciente do seu mundo interior (como ato de desprendimento auto-imposto), impedem que o personagem tenha uma crise existencial, ela anulou esta possibilidade.

Embora a personagem protagonista tenha suprimido dos seus atos as sensações e os sentimentos, os pensamentos a apresentam como um personagem que possui também características da narrativa feminina: junto com a sensação de desconforto, o narrador a submete a um auto-exame que a leva para a descoberta de seu verdadeiro ser. A conclusão para ela então, é a renúncia à própria existência para servir os outros:

*Ni hablando mil años podría explicarle lo que sabía, que debía perderse a sí misma para encontrar a los otros, que había escogido esa vía y en toda elección había una renuncia, en fin de cuentas nada, sino palabras*¹¹⁸ ...

E, mais adiante, no fim do conto, a protagonista assume e resume a escolha da imagem que ela acredita que os demais têm dela como pessoa, numa verificação da sua existência vazia: compara-se com o silêncio e a obscuridade, como resultado do auto-exame.

*...la hermana Elisa se preguntó por primera vez qué representaba ella para los demás, y en su imaginación vio una gruta en penumbras, una caverna sin eco, algo oscuro y definitivamente silencioso, silencioso*¹¹⁹ ...

Este trecho final pode dar lugar a duas interpretações: ou a irmã considera-se no seu interior, como uma pessoa obscura e fechada para se integrar com os outros indivíduos, ou ela mesma acha que sua caracterização como pessoa está longe de atingir a “realização” pessoal, não só a feminina, mas a pertinente com o desenvolvimento do ser no mundo. Em todo caso, as duas opções apresentam sua existência como um espaço vazio, limitado e definitivamente carente de comunicação com os outros.

¹¹⁸ “Nem falando mil anos poderia explicar-lhe o que sabia, que devia se perder a si própria para encontrar aos outros, que tinha escolhido essa trajetória e em toda escolha tem uma renúncia, no fim das contas nada, só palavras...”.

Idem, p. 94.

¹¹⁹ “...a irmã Elisa perguntou-se pela primeira vez o que representava ela para os outros, e na sua imaginação olhou uma gruta em penumbras, uma caverna sem eco, algo escuro e definitivamente silencioso, silencioso...”.

Idem, p. 103.

CAPÍTULO VI: VOLTA ÀS ORIGENS

Até agora, analisamos duas categorias femininas próprias da escrita feita por mulheres: a mulher casada e a mãe. Neste momento é preciso fazer uma viagem de retorno às origens, aos começos. Este trabalho toma de empréstimo parte da estrutura orgânica do escrito de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, como suporte temático da análise. Convém então lembrar em linhas gerais o modo como está constituído o conteúdo do livro da escritora francesa. Dividido em quatro partes, que por sua vez estão formadas por vários capítulos, a primeira parte adota como referente o tema da formação da mulher. Na segunda, observa-se com detalhes sua situação dentro da sociedade patriarcal e seu desenvolvimento dentro desta. Já na terceira parte, a escritora estuda os caminhos que a mulher percorre para escapar das condições às quais está submetida, e, finalmente, na quarta parte, Simone de Beauvoir oferece possíveis rumos para uma vida independente e liberada.

Os capítulos chaves sobre os quais esta análise encontra-se fundamentada são aqueles que examinam a situação da mulher dentro do seu contexto social, isto é, principalmente os capítulos sobre a mulher casada e a mãe. Mas agora, para a última avaliação comparativa de Marvel Moreno e Clarice Lispector, será necessário retroceder até à primeira parte que trata da formação da mulher, momento singular do seu desenvolvimento quando opera-se nela uma mudança fundamental de papéis, quando se dá um passo da infância ao amadurecimento, mediante forte intervenção de diversas mudanças fisiológicas. Este capítulo recebeu de Beauvoir o título de “A moça”. Eis mais uma tipologia feminina amplamente trabalhada pelas autoras objeto de análise. As duas escritoras dedicam não poucos contos a tratar desta etapa feminina tão transcendental. Talvez, o motivo primordial que leva uma tipologia específica de personagens mulheres a ocupar lugar de destaque nas duas narrativas, seja o fato de que nesta fase do processo de formação da identidade feminina, ocorrem geralmente circunstâncias que, na maior parte dos casos, resultam decisivas para o resto da vida e para o empreendimento dos papéis sociais antes analisados, tanto o de esposa como o de mãe.

O caminho de retorno

A busca pelos traços que marcaram de maneira definitiva as vidas das personagens femininas apresenta um traço invariável: a protagonista da história, constantemente, sem exceção, volta ao passado para lembrar e compreender por que razão seu presente é assim. Resultado deste exercício de autoconhecimento e recuperação da consciência é o oferecer espaço à memória da protagonista para acompanhar e avaliar o relato do ponto de vista dos acontecimentos determinantes durante a infância e a adolescência.

Este é o tema central de mais três contos de Clarice Lispector (bom, na verdade dois, mais um de um rapaz que oferece um contraponto interessante), e três de Marvel Moreno. Estes contos evocam a infância como algo perdido (no caso colombiano), como algo muito distante no tempo ou então, como o momento do fim abrupto da inocência infantil e começo da nova etapa da identidade feminina: a juventude centrada na adolescência. No caso dos contos de Clarice, a infância é uma etapa que já para ser deixada para trás para sempre, com a perda da inocência.

A herança feminina do medo

Publicado no ano de 1981, nas *Lecturas dominicales* de jornal colombiano *El Tiempo*, o conto “Autocrítica” pertence originalmente ao livro *Algo tan feo en una señora bien*, de 1980, mas foi eliminado da edição, num aparente ato de censura, por parte da casa editorial Pluma. Neste conto, altamente valorizado pela crítica que estuda o trabalho de Marvel Moreno, uma menina fala em primeira pessoa sobre as recentes mudanças de sua vida. Sua vida anterior, com seu pai e sua irmã Alicia, muda com a repentina morte de seu pai num acidente de trânsito e pelo inesperado regresso e intervenção direta de sua avó, no que se refere a sua formação. Seu pai morre e a única pessoa que pode ficar com a criança é ela, a mãe de sua mãe, também morta faz tempo. Através da voz infantil que conduz o relato todo, o leitor pode conhecer os deslocamentos provocados na existência da criança, dados, sobretudo, pela súbita alteração que causa a intromissão da avó na vida das irmãs, e a consequência posterior é a separação das duas crianças. Com ela, aparecem os medos e a religião como elementos perturbadores na consciência da menina.

Em contraste, está o conto da mesma autora titulado “Oriane, tia Oriane”, publicado também antes de estar inserido logo depois na coletânea *Algo tan feo en una señora bien*¹²⁰, de 1980 e finalmente dando título à edição completa deste mesmo conjunto de contos, no livro definitivo *Cuentos completos*, de 2001. Neste conto, Marvel Moreno descreve outra menina, mas, desta vez, a voz que narra não é da própria personagem principal, mas sim de uma terceira pessoa em discurso indireto livre que proporciona a visão dos eventos acontecidos durante uma visita desta criança à casa da tia Oriane, numas férias. De novo, o relato centra-se nos medos e perturbações que tem a protagonista, inculcados por outra personagem feminina, mais velha e com muita influência na conformação identitária da personagem protagonista, e ilustra como aqueles temores e ansiedades gerados em um momento vital do seu desenvolvimento como mulher, geram profundos estados de mudança interior.

Mais uma relato desta coleção, o conto “Ciruelas para Tomasa” narra a história de duas mulheres, criadas quase como irmãs, por meio da narração em discurso direto feita pela neta de uma delas, e o discurso também direto das duas personagens. Tomasa volta logo de muitos anos à sua casa de origem e, através da voz infantil que a observa, da voz da avó da menina e a da própria Tomasa, desenvolve-se toda a relação das difíceis vivências deste esquisito personagem que aparece um dia em casa da avó da menina, aparentemente desconectado da realidade, mas que chega para revelar os grandes mistérios do passado familiar.

Os começos do mistério feminino

Por outra parte, no conto “Preciosidade”, Clarice recria a história de uma menina no momento transcendental do passo da infância para a adolescência, dado por um brusco acontecimento dentro de sua vida rotineira, e as mudanças ocasionadas por este evento inesperado.

Outro evento inesperado acontece em “Mistério em São Cristóvão”, publicado antes da coletânea na revista *Comício*. Neste caso, a moça do relato já não é tão nova, mas sim altamente impressionável (como todos os personagens principais desta série de contos

¹²⁰ Na revista *Eco*, No. 176, Bogotá, junho de 1975, e no suplemento cultural *Magazín Dominical*, do jornal *El Espectador*, julho do mesmo ano.

analisados neste capítulo) recebe a visita nada grata de três homens fantasiados no jardim de sua casa, numa noite de maio, em meio da instável “estabilidade” familiar.

A aparição de um adolescente de sexo masculino neste estudo dos contos de Clarice e de Marvel, não é gratuita. Oferece um contraponto esclarecedor sobre as diferenças de gênero na escrita e na criação de um relato com protagonistas em formação, e do mesmo modo, estabelece as profundas divergências na educação dadas pelas regras sociais fundadas nos estatutos da categorização sexual tradicional. Assim, o narrador em discurso indireto livre apresenta um momento da vida do menino protagonista do relato, momento importante da sua transição de menino para homem e, de igual forma, a adequação para as funções estabelecidas para cada sexo na sociedade em que os papéis se desenvolvem.

CAPÍTULO VII: REENCONTROS: INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA

A infância revisitada

Existem quatro fatos de ordem fisiológica na vida de uma mulher que são determinantes para o seu desenvolvimento social, psíquico e para a conformação de sua identidade. Estes acontecimentos se dão em momentos cruciais da vida feminina, constituindo-se por sua vez, em elementos decisivos de sua personalidade. Estes são: o início da puberdade com a primeira menstruação, a primeira experiência sexual, o primeiro filho e, o fim do ciclo menstrual, isto é, a menopausa. Na opinião de Simone de Beauvoir:

Todo período da vida feminina é calmo e monótono: mas as passagens de um estágio para outro são de uma perigosa brutalidade; evidenciam-se através de crises muito mais decisivas do que no homem: puberdade, iniciação sexual, menopausa¹²¹.

Como complemento da opinião de Simone de Beauvoir, Silvia Bovenschen acrescenta e ilumina a afirmação anterior com o seguinte enunciado, do seu trabalho inserido no texto *Estética feminista*: “La constitución biológica de las mujeres desempeña un papel diferente o, más precisamente, *sólo* la constitución biológica de las *mujeres* desempeña un rol social. La de los hombres desaparece tras una nube de actividades, tecnologías y rituales”. 35

Na literatura feminina tem especial importância o período da infância. A comprovação desta afirmação está na ênfase que se dá a essa questão nos três contos que remetem ao do tempo passado, antes de as personagens se converter em moça e muito antes de se converter em mulher, unindo inocência e pouca maturidade.

No primeiro relato de Marvel Moreno, “Autocrítica”, a menina volta ao seu passado recente, com fatos que marcaram profundamente sua curta existência. A morte do seu pai precipita os acontecimentos posteriores e permite que a avó irrompa na sua vida e a invada completamente, sendo para ela a nova figura do poder, da autoridade, mas

¹²¹ Simone de Beauvoir, op. cit., p. 343.

também, da opressão e da ameaça. Por ela, trai a sua irmã e começa a viver através do medo, com intranquilidade.

Pero ahora todo es distinto, digo, desde los funerales de papá. Aquella mañana, mi abuela, a quien sólo había conocido la víspera, entró a mi cuarto trayendo un vestido y un par de cintas. Todo negro. Yo casi no entendí lo que decía (...) Sólo comprendí que de allí en adelante debía obedecerla porque ella se había propuesto salvar mi inocencia (todavía no sé muy bien lo que eso significa), y luego, que una niña decente llevaba trenzado el pelo¹²².

Sempre em primeira pessoa, a narração dá conta do estado anímico da menina, supostamente com suas próprias palavras. E no seu escasso conhecimento da vida, o leitor percebe o que há para lá do que a criança fala, mesmo sem entender o que se passa. Ainda assim, sem compreender completamente, a menina de nove anos sente a mudança das coisas.

La verdad es que todo cambió desde que mi abuela llegó a la casa: me quitó del colegio de los gringos y me metió donde las monjas, y en tres meses tuve que aprenderme de memoria el catecismo: no pude volver a montarme en el burro del lechero, ni volver a deslizarme sobre la cuerda que papá había colgado del guanábano, ni volver a jugar con los muchachos de la calle¹²³.

A pedagogia do medo

É assim que no primeiro conto de Marvel, a avó, personagem central das três histórias, protege a “inocência” da menina contra tudo: protege-a da influência maligna da irmã, da influência ruim do papá, enfim, da influência nociva do mundo inteiro, mas não a protege da sua influência negativa, que ao que parece, quebra em duas partes sua infância. A forma mais fácil de brindar uma falsa proteção a uma menina que não sabe

¹²² “Mas agora tudo é diferente, quer dizer, desde o funeral do meu pai. Aquela manhã, minha avó, que só tinha conhecido na véspera, entrou no meu quarto, trazendo um vestido e umas fitas. Tudo preto. Eu quase nem entendi o que ela dizia (...) Somente entendi que de lá pra frente, eu devia obedecê-la porque ela se tinha proposto salvar minha inocência (ainda eu não sei o que isso significa), e, também, que uma menina decente usava os cabelos com trança”. Marvel Moreno, “Autocrítica”, p. 73.

¹²³ “Na verdade, tudo mudou desde que minha avó chegou à casa: tirou-me da escola americana, e internou-me com as freiras, e em três meses eu tive que aprender de cor o catecismo: não consegui subir-me de novo no burro do leiteiro, nem voltar a subir pela corda que meu pai tinha pendurado na árvore de graviola, nem voltar a brincar com os moleques da rua”. Idem, p. 73.

o que quer, é através do medo. O modo conservador e patriarcal mais direto para a transmissão do temor é por meio da religião. É através da sensação de perturbação e alteração da paz mental que esta mulher infunde o medo a sua neta, do mesmo modo como fez com sua filha, a mãe da menina.

El miedo empezó con los cuadros. Antes, en las paredes, había guindadas otras cosas, dibujos que papá trajo de Europa y que mi abuela encontró inmorales cuando vino a vivir a la casa. Los quitó, los quemó en el patio como hizo con los libros de papá, y luego puso los suyos con corazones alfilerados y hombres ardiendo entre diablos y llamas¹²⁴.

E mais adiante ela conclui:

Ahora vivo rezando: en el colegio, antes de entrar y salir de cada clase, en casa, con mi abuela, sigo las letanías que pasa el radio al atardecer. Y si me despierto de noche y tengo mucho miedo, digo una avemaría conteniendo la respiración. Es horrible el miedo¹²⁵.

Ao infundir-lhe o medo, a avó obrigas a menina a mudar também. Não só agora está presente em tudo aquilo que ela fez a oração e a religião, mas a atmosfera está impregnada de temores novos, medo de tudo. Da mesma forma, obriga-a a mentir, no momento em que delata a sua irmã Alicia, tendo comportamentos impróprios com o seu namorado, à noite, quando a avó dormia.

Me duele en el alma haber traicionado a Alicia, pero me daba mucho miedo dormir sola. (...) Yo sabía que Alicia no hacía nada malo, pero que eso que hacía le parecía malo a mi abuela, puesto que la propia Alicia me lo había explicado¹²⁶.

¹²⁴ “O medo começou com as pinturas. Antigamente, nas paredes, tinha penduradas outras coisas, desenhos que meu pai trouxe da Europa, e que minha avó achou imorais quando veio morar em casa. Os tirou, os queimou no pátio, igual que fiz com os livros do meu pai, e logo colocou os dela, com corações com alfinetes e homens ardendo entre diabos e chamas”. Idem, p. 70.

¹²⁵ “Agora vivo rezando: na escola, antes de entrar e sair de cada aula, em casa, com minha avó, escuto as preces que dão pela rádio no pôr do sol. E se acordo à noite, e estou com muito medo, digo uma ave-maria, contendo a respiração. O medo é horrível”. Idem, p. 76.

¹²⁶ “Sinto muito ter traído à Alícia, mas eu tinha muito medo de dormir sozinha. (...) Eu sabia que a Alicia não fazia mal, mas a isso que ela fazia, era ruim para minha avó, já que a própria Alicia me explicou”. Idem, p. 77-78

No conto há toda uma reflexão sobre este fato, a traição: a menina no seu solilóquio critica suas decisões e com sua limitada experiência, estabelece os alcances e as consequências futuras de sua conduta.

É a vez da avó

Em “Autocrítica” observa-se uma temática e uma estratégia próprias da literatura feminina, segundo alguns críticos: a de lembrar a infância como uma época perdida, mas transcendente, crucial para o resto da vida da mulher. Mas aparecem em destaque outros argumentos, típicos da escritura feminina. O de maior importância para esta análise radica no repetitivo uso da figura da avó, superposta inclusive à figura da mãe, como educadora e como portadora da herança cultural do seu gênero.

De modo similar, mas não tão radical, o conto “Oriane, tia Oriane”, oferece-nos a história de uma menina que aprende lição da vida por intermédio de uma figura mais velha, ao passar umas férias com a tia “louca” que mora sozinha numa casa abandonada, irmã de sua avó. Neste caso, o relato fica completamente centrado na voz de um narrador onisciente, que conhece os pensamentos das personagens, mas deixa reservado para a opinião do leitor, a tarefa de estabelecer juízos e preencher os vazios apresentados pela narrativa como mistérios ou fantasmas, elementos que exerceram fascínio na menina:

Allí, donde los ruidos nunca habían entrado, María aprendería a recrear la vida de tía Oriane cuando la ociosidad de las horas pasadas junto a ella la llevó a descubrir el sorprendente mundo de sus armarios¹²⁷.

Menção especial tem aqui o mundo infantil da protagonista, o trabalho para resolver a curiosidade despertada pela tia-avó, tão similar a ela, na sua parte física quanto no caráter, e o espaço da casa, espaço tipicamente feminino, como já se falou acima, povoado de sons esquisitos, mistérios por resolver, cheio de fantasmas, aparições, objetos de outro tempo, todos eles uma grande incógnita, mas plenos de história, que significativamente irão sendo apresentados, mas não resolvidos por completo. Neste

¹²⁷ “Lá, onde o barulho jamais tinha entrado, Maria aprenderia a recriar a vida da tia Oriane, quando o ócio das horas passadas junto dela a levou à descoberta do surpreendente mundo dos seus armários”. Marvel Moreno, “Oriane, tia Oriane”, p. 19

caso o aprendizado da menina não é dado mediante a introdução do temor, mas sim através da curiosidade, com a posterior descoberta da iniciação sexual, tomada mais como uma pesquisa cheia de enigmas, emitidos por meio dos sentidos e das sensações inexplicáveis, sobretudo, de caráter auditivo.

A diferença em relação ao conto anterior é a seguinte: neste conto sim, existe um passado acabado e afastado. O narrador ressalta este fato num trecho do relato, quando a protagonista Maria, já num tempo futuro, tão longe deste tempo até o esquecera, aparece conformada com o papel de toda dona-de-casa e com as preocupações que traz ao assumir este papel, deixando atrás de si a atmosfera mágica elaborada em torno dessas férias, dessa casa e da tia doidinha.

Fim do aprendizado, iniciação do destino feminino

O jogo temporal permite apresentar a narração como uma sucessão de passados, num movimento espiralado onde tudo torna a começar: a menina representa a tia Oriane recriada, atualizada numa nova menina, reflexo da antiga menina Oriane, que vai ter de viver a mesma experiência de iniciação sexual misteriosa, apenas perceptível, quase onírica, mas ainda atemorizante, que dará passo ao início da maturidade. A conexão das duas personagens propõe um encontro de duplas atemporais, mas em diversos estados de maturidade. Na medida em que avança a narração, a tia Oriane prepara a menina para o encontro com o outro, encontro que ela já tinha vivido no seu passado:

*A veces sorprendía en tía Oriane sus mismos ademanes, un cierto modo de ladear la cabeza, una forma cauta de sonreír. Pero sólo hojeando el álbum de fotografías comprendió hasta qué punto el parecido entre las dos iba más lejos. (...) En sepia y nubladas las imágenes habían empezado a desfilar ante sus ojos y se habían sucedido confusamente hasta llegar a una niña vestida de organza. Por un instante María creyó verse a sí misma*¹²⁸.

¹²⁸ “Às vezes achava com surpresa na tia Oriane os seus mesmos gestos, um certo modo de virar a cabeça, uma forma cautelosa de sorrir. Mas, somente olhando o álbum de fotos compreendeu até que ponto a semelhança entre elas duas ia mais longe. (...) Em cor sépia e difusas as imagens tinham começado a passar ante seus olhos, e se tinham sucedido confusamente até chegar a uma menina vestida de organza. Por um instante Maria pensou olhar para si mesma”. Idem, p. 12-13.

Aqui a idéia do passado revisitado tem mais realce, já que o fenômeno que se tenta descrever no relato é o da entrega de um conhecimento feminino, ancestral, uma herança dada com a iniciação sexual.

Assim, do mesmo modo que Maria estabelece uma relação sincrônica com o passado de sua tia, mesmo sem aparecer na narração, de maneira explícita, alguma alusão da vida de Oriane, o narrador estabelece um contraponto com estes passados (o remoto da tia e o mais próximo da protagonista) ao falar da personagem María num tempo presente, já como uma mulher madura, que está começando a esquecer com exatidão como aconteceram os fatos, e mais importante ainda, mostra a Maria como uma mulher “adaptada” àquilo que se espera do seu gênero na sociedade:

Tal vez fue al otro día que empezaron los ruidos. O un poco después: María lo olvidaría con los años. Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado, María intentaría recordar en qué momento había oído los ruidos por primera vez¹²⁹ ...

Todos os três contos são relatos em que prevalece a intenção de mostrar o processo da construção da identidade feminina, processo de aprendizado que parte da mão de uma outra personagem, mais velha, que dirige a criança para a realização do desenvolvimento da personalidade. Esta figura associa-se sempre com uma personagem do mesmo gênero, outra mulher. Curiosamente, a presença dos homens nestas histórias, simplesmente é evocada como uma força constrangedora ou bem, no caso da menina de “Autocrítica”, como uma entidade referente perdida e posteriormente esquecida.

Três vezes a ameixa

No conto “Ciruelas para Tomasa”, a autora apresenta também o esquema dos anteriores: a menina viaja de férias para ficarem uns dias em casa da avó e descobre uma série de fatos, alguns com matizes sobrenaturais, outros da mais crua realidade concreta. O conto tem a particularidade de decompor a narração sob três visões específicas: a da

¹²⁹ “Talvez tenha sido aconteceu no outro dia que o barulho começara o barulho. Ou um pouco depois: Maria o esqueceria com o passar dos anos. Já casada, quando o tempo já não era um chuviscar de instantes, mas o lento transcorrer dos dias iguais, olhando para sua filha brincando, no jardim de uma casa onde um marido qualquer a tinha reduzido, Maria tentaria lembrar em qual momento tinha escutado o barulho pela primeira vez...” Idem, p. 13.

menina que está de visita na casa de sua avó, a da avó da menina e a de Tomasa, intervenção muito curta, mas fundamental para fechar a história. Assim sendo, do narrador onisciente da história anterior, agora se dá passo de novo à narração na primeira pessoa de três personagens, e as mudanças de foco narrativo são apenas perceptíveis.

No relato, não só é a menina-testemunha a que volta à casa, mas sua visita coincide com o retorno de outra personagem, velha, doente e louca a sua casa de iniciação. Segundo a visão da menina e da avó, Tomasa volta às origens, volta à casa onde aconteceram os fatos mais importantes da sua existência. Mas também, segundo esta visão, ela é declarada louca total pela criança e louca nas aparências pela avó, que a conhece de tempos atrás. Na opinião da menina:

*Por lo demás esa ni cuenta va a darse, es un zombi, dejó su alma en otra parte y tiene movimientos de mentira*¹³⁰.

E agora a percepção da avó, em contraste:

*... hasta que aceptó ser lo que tanta gente quería que fuera, no del todo loca pero sí lo bastante para fingir que lo estaba, y no por complacencia, imagino, sino con el fin de aislarse completamente de los otros ofreciendo aquel alelado mutismo como única respuesta de sí misma*¹³¹.

Como se pode observar, a narração em primeira pessoa de cada personagem resulta ser um complemento da outra, numa narrativa encadeada com três anéis superpostos um sobre o outro, e que apresenta alternância igualmente de lembranças e de pensamentos feitos no presente da narração.

A menina joga no jardim, no pátio, muito perto da personagem de quem se fala. Ela fala com olhos da pessoa que a conhece recentemente e é assim que a apresenta ao leitor:

¹³⁰ “Tanto assim que ela nem vai perceber, é um zombi, deixou sua alma em outra parte e tem movimentos de mentira”. Idem, p. 32.

¹³¹ “...até que aceitou ser aquilo que todos queriam que fosse, não louca total, mas sim o suficiente para fingir que o era, e não por gosto, eu acho, mas sim, com o intuito de se isolar completamente dos outros, oferecendo aquele mutismo bobo como única resposta de si mesma”. Idem, p. 33.

como um retrato imperfeito, cheio de claro-escuro, visão muito atenuada, porque ela só a julga pela sua diminuída situação atual: de idosa, louca, suja, doente e desabrigada.

*Tanto sonsonete con Tomasa para venir a encontrar esa bruja desparramada en su taburete con las piernas entreabiertas y una costra de mugre en lugar de piel, inerte, sin mirar cosa alguna...*¹³².

Com a ajuda da narrativa da avó, restitui-se um passado de melhores condições do que o presente, embora a menina não acredite muito nessa reconstituição do acontecido. A chegada de Tomasa não só permite trazer à lembrança o que foi sua vida até esse momento, mas possibilita lembrar um passado que foi mais feliz para todos.

*Mucho puede repetir mi abuela que la quería a Tomasa, yo no se lo creo. Ni le creo que fuera linda y se comportara siempre como es debido. (...) Dice que de pronto le parece oír el roce de sus crinolinas por las baldosas de la casa, que cerrando los ojos oye su voz azuzando los caballos que conducían la calesa. Yo le pido que los cierre y entonces ella ve cosas: se ve rodando hacia el camellón que ya cambió de nombre, ve a Tomasa a su lado vestida de muselina blanca, un abanico aleteando en sus mejillas y los rizos de su frente abiertos a la brisa. Lo malo con mi abuela es que lo que uno mira no es ni la sombra de lo que ella recuerda*¹³³.

Então começa a história: Tomasa, muito nova, de vinte anos, é abandonada a sua sorte pelo irmão da avó, Eduardo. Aparentemente usada por ele, o pai de Eduardo aproveita sua condição marginal (quase tratada como meretriz) e a degrada ainda mais, amparado pelas convenções sociais patriarcais, onde a mulher que não é virgem é considerada como um objeto carente de valor, repudiado por seu primeiro usuário.

¹³² “Tanta ladainha com a Tomasa, para achar aquela bruxa espalhada no banco, com as pernas entreabertas, e uma crosta de sujeira no lugar da pele, inerte, sem olhar coisa alguma...”. Idem, p. 37.

¹³³ “Minha avó pode repetir que ela gostava da Tomasa, eu não acredito nisso. Nem acredito que fosse bonita e se comportasse sempre como é preciso. (...) Diz que de repente pode escutar a fricção das suas roupas pelo chão da casa, que, fechando os olhos, escuta sua voz atizando os cavalos que levavam o carro. Eu peço-lhe que os feche e então ela vê coisas: vê-se rodando para o estábulo que já mudou o nome, vê a Tomasa, vestida de musselina branca junto dela, um leque agitando-se nas suas bochechas e os cachos da sua frente abertos à brisa. O ruim com minha avó, é que aquilo que a gente observa não é nem a sombra do que ela lembra”. Idem, p. 42.

Nesta revisão das tradições conservadoras, a menina que fala proporciona, de novo, um contraponto interessante: ela observa em Tomasa todos os costumes próprios da visão masculina do poder, quer dizer, Tomasa representa para ela aquilo que era a mulher antiga, uma mulher submetida à tradição machista, que não conheceu ofício nenhum, sob os preceitos da educação feminina antiga, isto é, ficar em casa quase como um objeto decorativo, nada mais. Enquanto a menina instala o seu ponto de vista sobre Tomasa, ela compara sua posição no mundo: ela é considerada por seus primos uma machona, mas, na sua opinião pessoal, ela mesma é uma figura altamente valorizada por não dar espaço em sua existência às tradições ancestrais de diferença por gênero na educação, ela não permite instaurar o discurso patriarcal dentro de si.

*Yo en su lugar habría aprendido un oficio, a la brava, como aprendí a jugar a la uñita mientras mis primos me llamaban marimacho y yo los dejaba hablar sin quitarles el ojo de encima hasta conocer de memoria cada uno de sus trucos (...) Ahora lo que faltaba: esa vieja que en la calle será el hazmerreír del mundo entero y por la que seguramente tendré que pelearme con alguno de los muchachos del barrio...*¹³⁴

O poder do relato radica nessa íntima energia feminina, herdada através de gerações e gerações de mulheres na família, em que as ideias instauradas pela força e pela violência masculina têm sido contidas e até superadas por meio da inversão dos papéis sociais, pelo menos na atmosfera intimista do lar.

Através da relação dos fatos na voz das personagens femininas, estabelece-se a importância negativa dada aos personagens masculinos dentro da história: dois homens marcaram para sempre a vida das duas mulheres mais velhas e quase que pelas mesmas ações, o pai e o irmão da avó. Estes dois personagens são evocados na palavra das mulheres protagonistas como seres profundamente diferentes, mas unidos pelo poder conferido ao homem numa sociedade antiquada, regida por padrões de conduta falocêntricos.

¹³⁴ “No lugar dela, eu teria aprendido um ofício, pela força, como aprendi a brincar o jogo da “uñita”, enquanto os meus primos me chamavam de machona e eu não os deixava falar sem ficar de olho acima, até conhecer de cor cada um dos seus truques (...) Agora só isso faltava: essa velha que na rua vai ser o alvo de riso do mundo inteiro, e por quem, seguramente, deverei brigar com algum dos moleques do bairro...” Idem, p. 37-38.

Para finalizar o conto, a narração dá o direito de voz a Tomasa. O discurso desta personagem é incongruente, mas cheio de sensualismo e dados que possibilitam realizar a conexão entre os três focos narrativos: a menina, com sua visão nova, mas tangencial; a avó que conhece a história completa de Tomasa; e a reprodução dos pensamentos da própria Tomasa, num segmento curto, mas decisivo para configurar a história através destas três dimensões narrativas.

*Caminar, pisar el lodo, hundir los pies en el musgo, lodo, humedad de musgo, verde musgo, verde luz de la luna girando sobre la ciénega, girando con el viento, bailando entre la lluvia vengan brujas verdes, vayan, vuelvan, vengan al grito de la lechuza, al aullido del perro, a la palabra inventada, a la caricia secreta, luna verde de lluvia me espera al final del camino, me dejo ir, vente aquí, allá, donde te digo, donde yo quiero, buscándolo hice en el monte siete círculos de cristal y agua, de agua y vidrio, ir y venir buscándolo, ir y volver hallándolo en la yema de los dedos*¹³⁵.

A introdução do pensamento de Tomasa proporciona um grau maior de contraste entre os diferentes estilos narrativos inseridos dentro do texto, e do mesmo modo, estabelece diversos níveis de profundidade interior no conto. A visão superficial da menina, constitui um primeiro estágio no conhecimento da personagem Tomasa, mas logo, o enfoque da avó ajuda na instauração de pontos de convergência, contraste e, sobretudo, ligação dos discursos para se conseguir um relato coeso, entre dados superficiais e o fundo histórico da vida de Tomasa. Finalmente, o texto do monólogo de Tomasa a apresenta através de suas próprias palavras e ações, e eis que as visões de fora (menina), de perto (avó) e interna (Tomasa) fundem-se e operam, com cruzamentos e interseções de informação, elementos vitais para a configuração da história narrada.

A preciosa adolescência e sua promessa

Mais uma linha temática inerente à literatura feminina aparece desta vez nos próximos três contos de Clarice Lispector: a figura da moça, da adolescente. O mundo da

¹³⁵ “Caminhar, pisar a lama, afundar os pés no musgo, lama, umidade do musgo, verde musgo, verde luz da lua, girando sobre o pântano, girando com o vento, dançando entre a chuva venham bruxas verdes, vão, voltem, venham ao grito da coruja, ao uivo do cachorro, à palavra inventada, ao carinho secreto, lua verde de chuva me aguarde ao fim do caminho, deixou-me ir, vem cá, lá, onde te falo, onde eu quero, procurando eu fiz no monte sete círculos de cristal e água, de água e cristal, ir e vir procurando-o, ir e voltar achando-o na ponta dos dedos”. Idem, p. 49.

adolescência está regido por um turbilhão de hormônios em fase de desenvolvimento, tentam se equilibrar, para configurar o modo como, daqui para frente, estas sensações e emoções se implementarão de maneira coerente.

Clarice não procura escrever sobre os processos fisiológicos de suas personagens femininas, ela não está interessada em criar lembranças daqueles fatos biológicos, mas sim, dos fatos inesperados que aceleram o desenvolvimento do ser feminino. Clarice, mais minuciosa, mais sutil, só foca a atenção num momento específico destas transformações, talvez num momento transcendental desse processo de desenvolvimento, talvez num instante decisivo que mudará permanentemente este ser em construção.

Desta maneira, tanto em “Preciosidade”, como em “Mistério em São Cristóvão” e “Começos de uma fortuna”, Clarice nos introduz no mundo pleno de uma natureza e uma riqueza ainda por descobrir, ainda em estado de latência. Ao contrário das personagens de Marvel, embora mais novas, mas que ingressam na vida sexual de forma prematura, Clarice tenta fazer com que o leitor perceba que as personagens destes três contos estão avançando mais um passo na construção da sua identidade pessoal, com a ajuda de três fatos externos de suma importância.

Com efeito, com um motivo-detonador quase insignificante, estes jovens passam por um verdadeiro turbilhão que remexe seus universos até então bem arranjados. Por exemplo, no conto “Preciosidade”, a jovem de quinze anos, ainda desprovida da contaminação dada pela experiência, exerce seu poder de tesouro ainda não descoberto, intocado, mas exerce com supremacia, com temor, pois em qualquer momento poderá ser quebrado pela contraparte masculina. Ela sabe que começa a ser olhada pelos homens, e essa sensação propõe-lhe grande desconforto e angústia, sobretudo medo. É por isso que ela organiza o trajeto de ida do colégio até casa e de volta, numa espécie de esfera invisível, supostamente intransponível e insensível à ameaça do mundo exterior.

Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe "dissem alguma coisa", que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na¹³⁶.

¹³⁶ Clarice Lispector, “Preciosidade”. Em: *Laços de família*, p. 56.

Ela percebe, dentro do seu cotidiano, que existem três momentos perigosos durante cada trajeto: pegar o ônibus e logo o bonde, caminhando pelas ruas ainda sem muitas pessoas; no ônibus, sofrer com as palavras que os homens poderiam dizer-lhe; e por último, no colégio, numa sorte de desfile ao longo de um corredor, onde será observada pelos rapazes. O suplício termina na sala de aula. De novo, repete-se o sofrimento por etapas, na tarde, quando ela voltar a casa.

Para ela, tornar-se invisível seria a solução perfeita. Mas há um detalhe mínimo que será obstáculo a concretizar seu desejo, os seus sapatos de homem:

Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis¹³⁷.

Este minúsculo fato será definitivo para o desenlace da história. Mas, por enquanto, ainda só é um incômodo superável.

Os dias passam sem ser percebida, notada. Até que ocorre a tragédia: nessa confortável rotina organizada para continuar com o seu mistério intacto, uma transgressão acontece. Um leve adiantamento da rotina quebrará o segredo precioso:

Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou¹³⁸.

Daqui para frente tudo é confusão: a moça tenta evitar o contato, mas é impossível. Os dois rapazes a observam e logo depois a amassam. Ela fica tão assustada que nem sequer pode chegar ao colégio a tempo. Finalmente é um ser individualizado para o mundo, sua entrada no universo das relações entre homens e mulheres a atingiu, é a descoberta da jóia guardada. É um doloroso momento para ela, em que sente solidão, raiva e, sobretudo, desconcerto.

¹³⁷ Idem, p. 57.

¹³⁸ Idem, p. 59.

Quando ela finalmente reconhece seu destino feminino, começa a se solucionar a história: o estágio de “larva” tem que ser superado para passar ao estágio de borboleta, e assim ela traduz e reelabora o “instante do encontro”:

— Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho, *uma mulher* não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!¹³⁹ (Grifo meu)

O reconhecimento de sua nova condição, a de mulher, antes não tido em conta, é canalizado através da figura dos sapatos. Para sempre ficarão associados na sua mente o momento do contato violento e o ruído dos sapatos, tanto os dela, quanto os dos moços. O som atordoado dos seus sapatos masculinos, junto com os dos rapazes que a tocaram enriquece a perturbação da cena. A ênfase dada à sonoridade impregnará, invadirá e completará a experiência sensorial desagradável.

Ficou de pé, ouvindo com tranqüila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. O som batia nítido nas lajes como se batessem à porta sem parar e ela esperasse que desistissem. Tão nítido na nudez da pedra que o sapateado não parecia distanciar-se: era ali a seus pés, como um sapateado de vitória. De pé, ela não tinha por onde se sustentar senão pelos ouvidos. A sonoridade não esmorecia, o afastamento era-lhe transmitido por um apressado cada vez mais preciso de tacos. *Os* tacos não ecoavam mais na pedra, ecoavam no ar como castanholas cada vez mais delicadas. Depois percebeu que há muito não ouvia nenhum som¹⁴⁰.

Finalmente ocorre a mudança, a menina está já se transformando numa mulher, não ainda materializada completamente, mas já “contaminada” com os atributos que a sociedade reconhece como características de seu gênero. Já a sua preciosidade em latência deu passo à normalidade e à identificação como indivíduo pertencente a uma categoria sexual diferenciada.

¹³⁹ Idem, p. 63.

¹⁴⁰ Idem, p. 61.

Outro mistério, desta vez numa constelação

Mais velha, a moça protagonista do conto “Mistério em São Cristóvão” parece já ter vivido esta dolorosa transição e ao que parece também, tê-la superado sem maiores inconvenientes.

A história de “Mistério em São Cristóvão” tem princípio, contudo, a partir da “visão” de plenitude atingida por uma família de classe média, na tranquilidade dada por uma estabilidade econômica, e uma sensação esperançada de progresso. Depois do jantar, a casa inteira fica descansando, numa atmosfera de bem-estar. Aos poucos, ocorre um encontro inesperado: três mascarados assaltam o jardim para pegar jacintos e completar assim suas fantasias. Ao tentar pegar o melhor jacinto, perto de uma janela, encontram-se face a face com a filha mais velha da casa, uma moça de dezenove anos. Cada um fica tão assombrado e intimidado com a presença dos outros, que não é capaz de fazer nada, exceto afastar-se sem se perder de vista, até estar longe o suficiente para não correr perigo. A aproximação leva à situação de instabilidade e à perda permanente da tranquilidade da família e dos mascarados.

O sereno perfumado de São Cristóvão não era perigoso, mas o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio. Nada havia de especial na reunião: acabara-se de jantar e conversava-se ao redor da mesa, os mosquitos em torno da luz. O que tornava particularmente abastada a cena, e tão desabrochado o rosto de cada pessoa, é que depois de muitos anos quase se apalpava afinal o progresso nessa família: pois numa noite de maio, após o jantar, eis que as crianças têm ido diariamente à escola, o pai mantém os negócios, a mãe trabalhou durante anos nos partos e na casa, a mocinha está se equilibrando na delicadeza de sua idade, e a avó atingiu um estado. Sem se dar conta, a família fitava a sala feliz, vigiando o raro instante de maio e sua abundância¹⁴¹.

A atmosfera é então, relaxada. Mas na descrição acima, sugere-se um certo perigo guardado no espaço de fora da casa, no exterior. A narração de Clarice mostra que o “perigo” ou o “momento perigoso”, do mesmo jeito que no conto anterior, é um fato externo aos protagonistas, não provém do ser íntimo das personagens. Eis então que, existe uma ameaça latente, à espera de um fato detonador. É assim que por duas vias

¹⁴¹ Clarice Lispector, “Mistério em São Cristóvão”. Em: *Laços de família*, p. 75-76.

diferentes, ambos os escritos chegam ao momento de ruptura que produzirá o desfecho da tranquilidade assentada na rotina. Este acontecimento assinalará, por sua vez, a dissolução e, portanto, destacará a fragilidade do cotidiano.

Passaram-se horas. E quando o silêncio piscava nos vaga-lumes — as crianças penduradas no sono, a avó ruminando um sonho difícil, os pais cansados, a mocinha adormecida no meio de sua meditação — abriu-se a casa de uma esquina e dela saíram três mascarados¹⁴².

De novo, um encontro acontece nas narrações de Clarice, um encontro inesperado, mas definidor de um novo rumo para os participantes desse evento. Do mesmo modo que no conto anterior, a perturbação estará acompanhada de uma série de experiências sensoriais, efetivadas por meio da intervenção de algum dos sentidos. No caso de “Preciosidade” foram privilegiados os sentidos do tato e da audição para configurar a história. Neste conto é o sentido da visão, o olhar para o outro, o desconhecido, o sentido que se privilegiará.

Por meio do olhar ocorre a aproximação das quatro “máscaras”: o rosto branco da jovem na janela, os homens fantasiados como o galo, o touro e o cavaleiro. É o momento da transposição dos limites no qual se desencadeia a “magia no jardim” e forma-se uma constelação ligada pelo momento do assombro que, ao mesmo tempo, sugere uma dissolução momentânea dos limites e das personalidades, mas que não chega à interação dos caracteres. É apenas um confronto “especular” com o outro, cada um deles se pode ver nos outros. Este momento é importante dentro da narração, porque, com a defrontação, ocorre uma sorte de desdobramento, um espelhamento, dado pelo jogo de reflexos. Cada personagem desta constelação protagoniza certo processo de auto-exame, através do olhar do outro. A aproximação das quatro “sombrias mascaradas” gera a contemplação da verdadeira realidade de cada ser, a realidade nua de cada personagem:

A simples aproximação de quatro máscaras na noite de maio parecia ter percutido ocos recintos, e mais outros, e mais outros que, sem o instante no jardim, ficariam para sempre nesse perfume que há no ar e na imanência de quatro naturezas que o acaso indicara...¹⁴³

¹⁴² Idem, p. 76.

¹⁴³ Idem, p. 77.

Assim, a transfiguração da realidade fica enraizada no meio da aproximação. Cada personagem fica tão assombrada com a presença do outro que esquece a “identidade social”, a “aparência” (em claro jogo paradoxal com suas fantasias) e se apresenta como é no seu interior. Entidades sem aparência, somente a personalidade despojada, privada de sua posse (desta vez não a posse simbólica), senão do seu ser social. É por isso que o instante de espelhamento gera neles tanto horror e instabilidade. Nenhum deles estava preparado para esta reunião e para a fuga provocada.

Finalmente, chega-se ao momento de retorno à realidade, mas agora, reelaborada ou atualizada. Em “Mistério...”, com a quebra do “círculo mágico dos quatro” opera-se o retorno à realidade cotidiana, mas fica a experiência de ser projetado para fora de si, e o auto-exame gerado pelo acontecimento, do mesmo modo que para a moça de “Preciosidade”. Nas duas histórias fica presente o caráter de fragilidade do cotidiano, mas igualmente recupera-se certo equilíbrio na situação, logo depois de ter passado por aquele “umbral”.

A hora do mistério masculino

Para fechar este bloco de análises centrados na etapa de amadurecimento e de constituição da identidade individual (neste caso, a feminina), apresenta-se um espaço para realizar uma aproximação com outro tipo de processo de desenvolvimento, aparentemente antagônico ao da construção identitária feminina. A iluminação dos aspectos específicos do desenvolvimento masculino permite acerrar os dois processos, e com isso, pode-se observar a atenuação das diferenças.

Artur, o rapaz protagonista do conto “Começos de uma fortuna” não pede a sua família com urgência sapatos, como a protagonista sem nome de “Preciosidade”, ele pede dinheiro. De entrada, uma diferença interessante, o desejo de estabelecer domínios por parte do menino, através da posse material, econômica.

Se eu tivesse dinheiro..." pensava Artur, e um desejo de entesourar, de possuir com tranqüilidade, dava a seu rosto um ar desprendido e contemplativo¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Clarice Lispector, “O crime do professor de matemática”. Em: *Laços de família*, p. 70.

Essa urgência do rapaz em se emancipar aparece logo no início do conto. Ele acredita que seu lugar na sociedade será dado com ajuda da posse de uma fortuna. Mas existe um problema: ele ainda é um menino, que mora com seus pais e que ainda deve crescer mais um pouco. Sua necessidade é derivada da pressa por adquirir uma maturidade ainda longínqua para ele. Assim, ele sonha com o dia em que atinja aquele estado:

Assim é que a rua parecia recebê-lo. "Quando eu tiver minha mulher e meus filhos tocarei a campainha daqui e farei visitas e tudo será diferente", pensou¹⁴⁵.

Essa personagem encontra-se num estágio complexo: ele nem é criança, nem é um homem ainda, encontra-se num estado intermédio, fato que é doloroso para ele.

Cada noite o sono parecia responder a todas as suas necessidades. E de manhã, ao contrário dos adultos que acordam escuros e barbados, ele despertava cada vez mais imberbe¹⁴⁶.

A sensação de “não-lugar”, que invade os pensamentos do moço, ficará presente em todo o relato. O menino sente-se como uma pessoa em casa (quase uma criança), enquanto que na rua, na “vida real”, comporta-se quase como um homem. Só precisa de dinheiro para aparentar sua condição sonhada, perante seus amigos, e ainda mais importante, perante o outro gênero, as mulheres.

A vida fora de casa era completamente outra. Além da diferença de luz — como se somente saindo ele visse que tempo realmente fazia e que disposições haviam tomado as circunstâncias durante a noite — além da diferença de luz, havia a diferença do modo de ser. Quando era pequeno a mãe dizia: "fora de casa ele é uma doçura, em casa um demônio". Mesmo agora, atravessando o pequeno portão, ele se tornara visivelmente mais moço e ao mesmo tempo menos criança, mais sensível e sobretudo sem assunto. Mas com um interesse dócil¹⁴⁷.

O retrato de Artur realiza-se com ajuda dos diálogos estabelecidos entre ele e seu amigo Carlinhos, e é por intermédio deles que se consegue apreciar a verdadeira necessidade de aceitação social do rapaz através de tudo o que o dinheiro pode comprar.

¹⁴⁵ Idem, p. 72.

¹⁴⁶ Idem, p. 70.

¹⁴⁷ Idem, p. 72.

A partir deste diálogo, a narração retoma o seu discurso indireto livre para mostrar a maneira de Artur se relacionar com as moças: vai para o cinema com uma namorada “em processo”, Glorinha. O relato acaba quando o rapaz volta para sua casa e tenta conseguir do seu pai uma nota promissória para, assim, poder continuar a relação com a jovem.

Mais tarde, porém, indagou-se se tinha ou não sido explorado. E sua angústia foi tão intensa que ele parou diante da vitrina com uma cara de horror. O coração batia como um punho. Além do rosto espantado, solto no vidro da vitrina, havia panelas e utensílios de cozinha que ele olhou com certa familiaridade. "Pelo visto, fui", concluiu e não conseguia sobrepor sua cólera ao perfil sem culpa de Glorinha¹⁴⁸.

No contexto da história da personagem, sempre se dá relevância ao fato de ele se interrogar, repreender e sugerir a si mesmo, num tom tão às pressas, tão carente de calma, que chega a ter traços cômicos, sobre se aquela mocinha o está explorando ou não. Suas preocupações são tão marcadamente externas a ele, que se apresentam assim muito diferentes das preocupações quase existenciais das personagens meninas em desenvolvimento dos contos anteriores. É como se a construção da identidade masculina estivesse focada em uma fachada externa, que caminha de fora para dentro, e não como um desenvolvimento interno, que será refletido no exterior, como no caso dos exemplos de formação feminina, inseridos aqui.

O diálogo final entre pai e filho mostra a “promessa” de atingir o renome (atingindo a Glória), com a ajuda de uma “promessa” de pagamento, isto é, de uma nota promissória feita entre o pai e o rapaz, numa cena que pode representar mais do que um intercâmbio comercial: trata-se da transmissão de um legado do poder patriarcal, neste caso, poder monetário, poder nem mencionado nos relatos sobre mulheres discutidos nesta dissertação.

¹⁴⁸ Idem, p. 74.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo simultâneo de contos de duas escritoras permite determinar elementos-chaves de aproximação e de distanciamento em textos englobados dentro do que se conhece como literatura escrita por mulheres. Assim, ao se colocar em diálogo o trabalho artístico de Clarice Lispector e de Marvel Moreno, surge uma série de características estilísticas e assuntos em comum que caracterizam os seus textos.

Num primeiro estágio, as duas escritoras apresentam suas personagens, na maior parte das vezes, mulheres, agindo num momento de profunda mudança do seu ser interno, provocado por um evento externo, mas que atinge o mais profundo da sua realidade subjetiva, fato que gera a auto-análise, a auto-crítica e, em algumas delas, a descoberta da sua verdadeira identidade.

A entrada na riqueza do mundo interior das personagens clariceanas e morenianas é estabelecida por diferentes meios. No caso de Lispector, pela preocupação com o modo de usar os meios expressivos da linguagem para atingir as profundezas da alma feminina. No caso de Moreno, pela busca da expressão adequada e com alguns traços autobiográficos imbricados dentro da estrutura narrativa e com inclusão de recursos formais não enquadrados nos cânones patriarcais.

Sobretudo nos primeiros contos publicados pelas duas, aparece a presença de alguns tópicos comuns. Em primeiro lugar, eles são relatos de conflitos acerca do encontro com o inesperado: a partir do cotidiano, os relatos mostram os instantes mágicos encobertos dentro do cotidiano, do rotineiro, dentro do reduzido espaço do entorno da casa.

Assim sendo, nas obras analisadas de Clarice Lispector e de Marvel Moreno manifesta-se com destaque a presença das relações familiares. Também é importante considerar a preferência dada por ambas as autoras à narração em discurso indireto livre, quase sempre apresentada a partir da opinião de uma protagonista feminina ou de um narrador

onisciente, que surge como um personagem que observa uma protagonista feminina. É no espaço do lar, ou do cotidiano, que as personagens principais interagem com os demais.

Eis aqui a importância da casa nos exemplos da literatura das mulheres analisadas nesta dissertação: encontrar nesta literatura a concentração do foco de atenção no espaço fechado do lar, associado culturalmente à mulher que cuida dele e que o impregna de significados. Essa literatura concentra-se por consequência, nas relações e nos assuntos aí concebidos ou dele derivados, estabelecendo a imagem da casa como o espaço-ninho onde começa a se conformar a identidade do ser humano.

É a partir deste espaço que surgem os temas estruturadores da narrativa aqui analisada, sob a forma de nexos e afetos familiares, ou amores: amor conjugal, amor filial, amor materno, são então elementos constituintes habituais da estrutura narrativa dos contos de Lispector e Moreno. Mas também o vazio molda esses contos, está presente na solidão da mulher dentro do espaço doméstico sufocante, no papel da mulher presa a uma estrutura familiar fragmentada, nas relações amorosas estabelecidas por conveniência, na situação de rotina que gera angústia, na procura de respostas e na busca existencial que possam ultrapassar essa condição de obstáculo, limitação, imposta pela sociedade patriarcal para a autonomia e sua mulher.

Uma característica essencial dessa narrativa resulta ser a interiorização da intriga, apresentando a visão e a vivência pessoal e subjetiva da protagonista. A narração marca a “evolução psicológica” da protagonista através da sua percepção da realidade que sugere, entre outras formas, com a descrição do ambiente por meio de seus olhos e os seus pensamentos, o estado subjetivo atual da personagem. Segundo o estudo sobre o romance contemporâneo elaborado por Biruté Cipliauskaitė, o uso da narrativa em primeira pessoa proporciona estrutura adequada para esta indagação interna.

Com a ajuda da caracterização e delimitação de uma galeria de personagens femininos tipo, consegue-se determinar as estratégias e os modos como Lispector e Moreno configuram suas produções artísticas e suas protagonistas. Assim, com a ajuda destas categorias, as primeiras cinco personagens femininas analisadas: a rapariga sem nome, de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, Ana do conto “Amor” e, uma das Lauras,

do conto “A imitação da rosa”, todos de Clarice, junto com a Laura de “Algo tan feo en una señora bien” e Genoveva do conto “La muerte de la acacia”, de Marvel, apresentam múltiplas versões do que, para as autoras, poderia constituir uma tipologia da mulher casada e dona-de-casa. Cada uma delas, à sua maneira muito pessoal, assume sua posição dentro do mundo ao qual elas foram quase que internadas. Algumas, quase todas elas, adormecem e aborrecem-se dentro das paredes do lar bem arrumado; outras, contudo, evadem-se do tédio através das ocupações que oferece a casa, embora sejam criadas para suportar agruras até o fim do dia. E há outras que procuram se evadir através do sono provocado. Também estão aquelas que encerram o seu espaço como uma muralha impenetrável, e outras, acabam perdendo o caminho da razão e encontrando o do transtorno mental.

Um outro “tipo” de personagem aparece para complementar o papel feminino dentro da relação matrimonial. São aquelas mulheres que, além de estarem casadas e serem donas-de-casa, também devem “suportar” cumprir com o compromisso da “função enobrecedora” da maternidade. Estabelecendo diferenças no tratamento deste tema em cada um dos seus contos, e abordando mais uma temática muito constante na narrativa feminina, nos relatos de Clarice Lispector aqui selecionados para análise examinamos o modo como as personagens estabelecem as relações “familiares” como mães, filhas, irmãs ou esposas, mas nunca falam de seu papel como mulheres, ao que parece, num esquecimento desta função talvez por causa das outras atividades rotineiras assumidas.

Deste modo, conclui-se que para essa narrativa feminina resulta muito importante tocar o tema das relações familiares. No caso de Clarice em especial, o vínculo mãe-filha, desenvolvido na análise focada no conto “Os laços de família”, como na maioria dos seus relatos, aparece como uma ligação difícil e cheia de conflitos.

No conto de Marvel comparado com o de Clarice, “La sala del niño Jesús”, pelo contrário, a relação da irmã Elisa com sua mãe é boa, sossegada e estável, mas sua imagem materna aparece distorcida e amplificada, com uma nova significação: a de “mãe substituta” das crianças doentes de que deve cuidar até sua morte iminente. Evidencia-se aí um contraste entre as escritoras: o papel materno quase que obrigado pela constituição social de esposa e mãe, no caso de Catarina, e o papel materno assumido sob o compromisso da ajuda ao próximo, escolhido pela Irmã Elisa.

A pesquisa do conjunto de elementos que marcaram de maneira definitiva as vidas das personagens femininas apresenta um traço invariável: a protagonista da história, constantemente, sem exceção, volta ao passado para relembrar e compreender porque sua existência presente está constituída dessa forma. Resultado deste exercício de autoconhecimento e recuperação da consciência é o oferecer espaço à memória da protagonista para acompanhar e avaliar o relato do ponto de vista dos acontecimentos determinantes durante a infância e a adolescência. De novo, esta é uma característica distintiva da literatura feminina, segundo Biruté Ciplijauskaitė. Associados a este recurso narrativo, desenvolvem-se e destacam-se outros argumentos, típicos da escritura feminina. O de maior importância percebida na leitura dos contos apresentados para análise radica na repetitiva inclusão da figura da avó, superposta até à figura da mãe, sendo configurada como personagem que ensina, porta e lega a herança cultural do seu gênero.

Os três contos analisados neste capítulo, são relatos em que prevalece a intenção de mostrar o processo da construção da identidade feminina, processo de aprendizado que surge da mão de uma outra personagem, mais velha, que dirige a criança para a realização do desenvolvimento da personalidade. Esta figura associa-se sempre com uma personagem do mesmo gênero, outra mulher. Assim, no caso do conto “Autocrítica” de Marvel Moreno, a menina que fica sob o cuidado da avó, muda por inteiro as concepções e o universo existencial que tinha estabelecido junto com seu pai, no momento da morte dele. Os imaginários culturais e as crenças religiosas destas duas figuras emblemáticas na vida da menina não podem ser mais contrastantes. Esta mudança tão fundamental no desenvolvimento da pequena, a conduz ao desmoronamento no seu modo de pensar e de agir. Logo, no conto “Oriane, tia Oriane”, da mesma autora, a presença da personagem feminina que age como modelo-guia da menina em construção, Maria, aparece elaborada de forma menos dominante. A tia de Maria apresenta-lhe o caminho que deve seguir para dar seus primeiros passos para o desenvolvimento do seu ser e sua identidade feminina. E, para fechar este bloco temático, no conto “Ciruelas para Tomasa”, também de Marvel, a transmissão da força feminina, dá-se a partir de três pontos de vista bem diferenciados, o da avó da menina, o da menina e o de Tomasa, motivo principal para o acontecimento narrado dentro da história.

Com os relatos de Clarice, “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”, fecha-se o exame das personagens femininas nos contos das autoras. Nestas duas narrativas, as personagens mostram-se já muito perto do fim da adolescência, na entrada da juventude. Mas, como é próprio do estilo de Clarice, esta nova etapa de formação não aparece tocada por um acontecimento que desfaça as estruturas que sustentam a criação do ser feminino. Com este propósito, surge um momento em cada relato que indica os instantes em que as personagens perdem a tranqüilidade, mas que também permitem examinar sua força para suportá-los sem se quebrar, sua capacidade de resistência ao perigo da existência fora do círculo íntimo, conhecido e sem riscos que é o lar, restabelecendo-se assim o equilíbrio inicial, embora seja ele sempre tão instável. Os momentos perigosos do dia são assim um motivo favorito e usual na narrativa de Clarice Lispector.

Para Marvel Moreno, é importante também assinalar estes momentos perigosos, mas, para ela, estes períodos vão se somando e acumulando ao longa vida das personagens completamente domesticadas, resignadas, adormecidas, que a escritora constrói nos contos, aquelas histórias das mulheres casadas que constituem o primeiro grupo de narrativas postas em exame.

Para fechar este bloco de análises centradas na etapa de formação e de constituição da identidade feminina, realiza-se uma aproximação com outro tipo de processo de amadurecimento, aparentemente antagônico ao da construção identitária feminina. É com esta intenção que aparece inserido como um contraponto temático, o desenvolvimento de uma personagem masculina, o de Artur, protagonista do conto de Clarice Lispector “Começos de uma fortuna”, o que permite acercar os dois processos, e com isso, pode-se observar a atenuação das diferenças.

Para finalizar, afirmamos que, embora a obra de Clarice Lispector tenha sido terminada em anos anteriores à consolidação das teorias feministas, a autora brasileira constrói sua ficção ultrapassando os conceitos da crítica feminista estabelecidos até sua época. Com base na classificação da história da literatura feminina em três etapas proposta por Elaine Showalter, a feminina, a feminista e a da Mulher, poderíamos situar Clarice numa fase ainda mais avançada, enquanto autora que é consciente de sua escrita como

mulher e como artista mulher, afastada de discussões políticas de gênero que possam prejudicar seu processo artístico.

No caso de Marvel Moreno, ela incorpora em algumas histórias, conceitos próprios da segunda fase da crítica feminista, mas cabe esclarecer que esta posição não foi assumida de forma determinante na sua obra, já que, em alguns contos, como também no caso de Clarice, a escrita supera esta postura, e atinge a etapa da procura consciente de uma identidade própria, sem precisar mais estabelecer atitudes de tipo combativo ou de oposição, já que, neste estágio, teria atingido então um estágio de superação das fases anteriores.

É importante considerar neste ponto final da dissertação que, como se tentou demonstrar, não é possível buscar uma escrita feminina em autoras mulheres, somente pelo fato de serem mulheres e simplesmente do ponto de vista do gênero, o que acarretaria uma visão reduzida e contraditória em relação aos objetivos propostos neste trabalho. A reflexão sobre a literatura feminina deve assumir como ponto de partida a visão da escrita como uma construção simbólica do trabalho artístico, e não como um fato limitado por uma discussão teórica fundamentada sobre os estatutos das convenções sociais, ou dos modelos de comportamento estabelecidos para cada indivíduo particular, de acordo com seu gênero. Daí a importância de se ler comparativamente essas duas escritoras da América Latina, que, cada uma a seu modo, souberam inovar do ponto de vista da construção narrativa ao criarem modos originais de se registrar questões referentes ao universo feminino.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias da pesquisa:

- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Livraria F. Alves, 1960.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A noite, 1943.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- _____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A noite, 1949.
- _____. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Livraria F. Alves, 1961.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coleção Arquivos. Nanterre: Allca, 1996.
- _____. *O mistério do coelho pensante*. São Paulo: Rocco, 1967.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *A vida íntima de Laura*. S. l.: Rocco, 1974.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.
- _____. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.
- _____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MORENO, Marvel. *Cuentos completos*. Bogotá: Norma, 2001.
- _____. *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.

Textos críticos sobre Marvel Moreno:

ASAF, Raquel Caputo. *Erotismo y heterogeneidad en 'En diciembre llegaban las brisas' de Marvel Moreno*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: PUJ, 2009.

BOLAÑOS, Paola Estrella. *La arquitectura de la memoria: la casa en Maria, Cien años de soledad y "Oriane, tía Oriane"*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: UNIANDES, 2008.

CONTRERAS, Julio Hernán. *Marvel Moreno y Luis Fayad en la literatura colombiana contemporánea*. Dissertação (Graduação). Bogotá: Unal, 1994.

FERRER, Yury. *Marvel Moreno: el ojo femenino, el totalizador*. Bogotá: Centro Colomboamericano, 1991.

_____. *Marvel Moreno: entre la nostalgia y el exilio*. Bogotá: s.d., 1996.

IBÁÑEZ, Doralba Linda Pérez. *En clave de mujer: la construcción del sujeto femenino en 'En diciembre llegaban las brisas' de Marvel Moreno*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: UNIANDES, 2010.

JIMÉNEZ, Hernán Fonseca. *Epifanía y artificio en tres cuentos colombianos*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: PUJ, 1995.

GIRALD, Jacques e RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio. *La obra de Marvel Moreno*. Coloquio Internacional (1997: Toulouse). Lucca: Mauro Baroni, 1997.

ORDOÑEZ, Montserrat. *Cien años de escritura oculta: Soledad Acosta, Elisa Mújica y Marvel Moreno*. Cali: Universidad del Valle- Pontificia Universidad Javeriana, 1995.

PARRADO, Lucila Moreno. *Marvel Moreno: aproximación a una biografía*. Dissertação (Graduação). Bogotá: Unal, 2002.

PEDRAZA, Carolina Amaya. *Estructura mítica en la literatura colombiana: rituales de iniciación en obras de Marvel Moreno, Eduardo Zalamea Borda y Aurelio Arturo*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: PUJ, 2001.

PINEDA BOTERO, Álvaro. "Tradición de Maestros". Em: Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, 1987.

TRUQUE, Sonia Nadhezda. "Marvel Moreno". Em: Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, 1988.

VÁRIOS. *Homenaje a Marvel Moreno: Memorias del Encuentro de Escritoras Colombianas "Ellas cuentan"*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, PNUD, 2004.

ZAVALA, Fabiola Moreno. *En diciembre llegaban las brisas*. Dissertação (Mestrado). Bogotá: PUJ, 2004.

Textos críticos sobre Clarice Lispector:

ALLEGRO, Alzira Leite Vieira. *Mansfield e Lispector: diálogos (des)concertantes*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2004.

ALVES PEREIRA MARTINS, Teresinha. *Julio Cortázar, Clarice Lispector: a nova narrativa latino-americana*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986.

AMADO, Ana. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARRUDA, Maria Eunice Furtado. *A revolução tranqüila de Gabrielle Roy e Clarice Lispector*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 1997.

ASSIS, Brasil. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

BARONI, Silvana. *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2007.

BEDASEE, Raimunda Maria da Silva. *Feminismo e violência: representação da mulher na obra de Clarice Lispector e Marie-Claire Blais*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 1998.

BONALUMI, Emiliana Fernandes. *Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e padrões lexicais em Family Ties, The Apple in the dark, e Soulstorm, de Clarice Lispector, e The red house, de Lya Luft*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 2006.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*. Madrid: El paseante, 1989.

CORDOVANI, Gloria Maria. *Clarice Lispector: esboço de uma bibliografia*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1991.

DE OLIVEIRA, Marina João Bernardes. *Entre o azedo e o doce: a personagem feminina idosa em contos de Clarice Lispector e Flávia Savary*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 2007.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: UEL, 2001.

FANINI, Michele Asmar. *As modulações da voz feminina na produção de Clarice Lispector: uma sociologia de sua escrita*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2004.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Kitsch na obra de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1993.

GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “Eça de Clarice (Devaneios)”. Em: *Encontro internacional de Queirosianos*, 3. São Paulo: USP, 1995. p. 446-453.

GUIDIN, Marcia Ligia Dias Roberto. *Estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1989.

HERRERA, Antonia Torreão. *Ética da escrita literária*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 1996.

HOMEM, Maria Lucia Stacchini Ferreira. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2001.

HOSIASSON, Laura Janina. *Ser secreto: imagens de mulher em Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1988.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001

JOZEF, Bella. “Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad”. Em: *Revista Iberoamericana*, 1977. pp. 225-231.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Plêiade, 1995.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.

LIMA, Maria Estela dos Santos. *Clarice Lispector e Alice Ferney: afinidades e dissonâncias de um encontro amoroso*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2008.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Alter(C)idades: um exercício de escalas (espaço público, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector)*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2002.

MAURA, Antonio. “Clarice Lispector: el íntimo suspiro de la vida”. *Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, pp. 264-268.

MENDES DE SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Minho: Universidade de Minho. Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

MIRANDA ALBONICO, Consuelo. *Clarice Lispector: diccionario íntimo*. Chile: Cuarto Propio, 1993.

MOCHIUTI, Romilda. *Penelopéias silentes*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2007.

MONTERO FERREIRA, Teresa Cristina. *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- MORAES, Alexandre (org.). *Clarice Lispector: em muitos olhares*. Vitória: UFES, 2000.
- MOREIRA, Moacyr Vergara de Godoy. *Linguagem e melancolia em "Laços de Família": histórias feitas de muitas histórias*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2007.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOURA, Heloisa Corrêa. *Clarice Lispector e Orlanda Amarilis : solidão e resistência*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2001.
- NASCIMENTO, Cristina Gottardi Van Opstal. *Da construção da identidade feminina em contos de Clarice Lispector: uma análise semiótica*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2003.
- NOLASCO, Edgar Cezar (org.). *Espectros de Clarice. Uma homenagem*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. "A paixão de Clarice Lispector". Em: *A chave do poético. Ensaios*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 199-216.
- OLIVEIRA, Niube Ruggero de. *Fios que se desfazem: a solidão em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2005.
- OLIVEIRA, Rosa de Souza. *Da epifania à alteridade: Clarice Lispector e Luandino Vieira*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2006.
- ORDOÑEZ, Montserrat. *Clarice Lispector: la mirada del silencio*. Bogotá: Centro Colomboamericano, 1990.
- OSPINA, Galia. "Clarice Lispector: una flecha atravesando el vacío". Em: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1997. p. 106-111.
- PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: "Laços de família"*. Osasco: EDIFIEO, 2001.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- RADAELLI, Juliana. "O" *sujeito e a ficção da escrita: uma articulação entre psicanálise, literatura e educação*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2007.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2003.

SILVA, Susana Souto. *Diálogos possíveis: primeiros críticos de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1999.

SIQUEIRA, Joelma Santana. *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector*. Dissertação (Doutorado). São Paulo: USP, 2008.

VÁRIOS. *Revista Iberoamericana No. 126, 1984*. Homenagem a Clarice Lispector.

WOODWARD, Miguel Cossío. (Prólogo). *Cuentos reunidos. Clarice Lispector*. Madrid: Alfaguara, 2005.

Teorias e críticas da Literatura:

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofia*. México: F.C.E., 2004.

AGUILERA, Francisco. *Curso de Teoría de la Interpretación*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2º semestre de 1995.

ALAMBERT, Zuleika. *Mulher. Uma trajetória épica*. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.

_____. *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 2003.

_____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. “Épica y novela”. Em: *Revista Eco*, no. 193, Nov. 1977, p. 37-60. Bucholz, Bogotá.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BENEDETTI, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélio Schneider. Vol. I. Rio de Janeiro: UERJ – Contraponto, 2005.

BONNICI, Thomas, e ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005.

_____. *Teoria e crítica literária feminista. Conceitos e tendências.* Maringá: EDUEM, 2007.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo.* 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Historia concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1976.

BRUSHWOOD, John. *Literatura Comparada.* Bogotá: Centro Colomboamericano, 1974.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardias, decadencia, kitsch, posmodernismo.* Madrid: Tecnos, 1991.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 2006.

CIPLJAUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985).* Barcelona: Anthopos, 1988.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo.* São Paulo: Ática, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo.* São Paulo: Siciliano, 1993.

CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica.* Buenos Aires: Corregidor, 2002.

ECKER, Gisela. (Editora). *Estética feminista.* Barcelona: Icaria, 1986.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana.* México: Joaquín Ortíz, 1969.

GIRALDO, Luz Mary. *Cuentos y relatos de la literatura colombiana.* Bogotá: F.C.E., 2005.

GOLDMANN, Lucien. *Sociología de la creación literaria.* Buenos Aires: Nueva visión, 1971.

_____. *La creación cultural en la sociedad moderna.* México: Fontamara, 1992.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto.* São Paulo: Ática, 1985.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1985.

_____. *Teorías de la historia literaria.* Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

- _____. *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- _____. *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2001.
- GUYARD, Marius François. *La Literatura Comparada*. Barcelona: Vergara, 1957.
- IBEAS, Nieves, et. MILLÁN, María Ángeles. *La conjura del olvido*. Escritura y feminismo. Barcelona: Icaria, 1997.
- JOLIVET, Régis. *Las doctrinas existencialistas*. Madrid: Gredos, 1953.
- JOBIM, José Luis. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LOVELUCK, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago: Universitaria, 1969.
- LUKACS, Gyorgy. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1973.
- _____. *El alma y las formas*. México: Grijalbo, 1981.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- OLSON, Robert G. *Introdução ao existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- PICHOIS, Claude. *La Literatura Comparada*. Madrid: Gredos, 1969.
- PULIDO TIRADO, Genara (Ed.). *La Literatura Comparada: fundamentación teórica y aplicación*. Jaen: Universidad de Jaen, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Barcelona: Altaya, 1986.
- _____. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SCHMELING, Manfred (Org.). *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona-Caracas: Alfa, 1984.
- SILVERMAN, Malcolm. *O Novo Conto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980.
- VÁRIOS. *A mulher na literatura. No encontro nacional da ANPOLL*. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

VARIOS. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá: Plaza & Janés, 2000.

VEGA, José María. *La Literatura Comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O momento total*. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1985.

APÊNDICE

CONTOS DE MARVEL MORENO UTILIZADOS NESTA DISSERTAÇÃO