

FERNANDA DE MELLO VEECK

**A PASSAGEM DO PESSOAL AO PÚBLICO NA FICÇÃO DE AUTORIA
FEMININA CONTEMPORÂNEA**

**PORTO ALEGRE
2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**A PASSAGEM DO PESSOAL AO PÚBLICO NA FICÇÃO DE AUTORIA
FEMININA CONTEMPORÂNEA**

FERNANDA DE MELLO VEECK

Dissertação de Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cinara Ferreira

**PORTO ALEGRE
2019**

CIP - Catalogação na
Publicação

Veeck, Fernanda de Mello
A PASSAGEM DO PESSOAL AO PÚBLICO NA FICÇÃO DE
AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA / Fernanda de Mello
Veeck. -- 2019.
94 f.
Orientador: Cinara Ferreira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Literatura de autoria feminina. 2. Literatura
Comparada. 3. Performance. 4. Literatura
contemporânea. 5. Espaço. I. Ferreira, Cinara, orient.
II. Título.

FERNANDA DE MELLO VEECK

**A PASSAGEM DO PESSOAL AO PÚBLICO NA FICÇÃO DE AUTORIA
FEMININA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Porto Alegre, 29 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Cinara Ferreira (orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dra.^a Andrea Cristiane Kahmann
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

À Melissa Mellvee,
a mais jovem e promissora
escritora que conheço.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte desta jornada, especialmente à Dirlaine, minha mãe e minha melhor amiga; à Cinara Ferreira, minha orientadora e meu maior exemplo de competência e generosidade na vida acadêmica; à Melissa, minha filha, razão pela qual estou sempre buscando a minha melhor versão; à Capes e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me proporcionarem tudo quanto necessário para o meu desenvolvimento.

“Refugia-te na arte” diz-me Alguém
Eleva-te num voo espiritual,
Esquece o teu amor, ri do teu mal,
Olhando-te a ti própria com desdém.
Só é grande e perfeito o que nos vem
Do que em nós é Divino e imortal
Cega de luz e tonta de ideal
Busca em ti a Verdade e em mais ninguém.

Florbela Espanca

RESUMO

Durante muito tempo, as mulheres foram apenas referenciadas na literatura. Alguns dos mais conhecidos textos da literatura ocidental têm mulheres como protagonistas. Porém, se na ficção a mulher possuía *status* de personagem principal, na vida real, a ela era negado o direito a expressão. Temos inúmeras personagens femininas permeando textos ao longo dos séculos, enquanto a autoria das mulheres era silenciada. A nós, estava reservado o espaço privado. Todavia, nossa atividade intelectual e literária seguiu à margem, até o momento em que emerge dentro de um contexto majoritariamente masculino, com uma função que perpassa a estética, e principalmente, rompe paradigmas: a mulher então se estabelece como sujeito, na ficção e na realidade. Analisando a obra de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich, três grandes nomes da literatura latino-americana, observamos como essas autoras, através da ficção, fazem a transição da própria experiência do pessoal ao público.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Espaço; Performance; Literatura comparada; crítica feminista.

ABSTRACT

For a long time, women were only referenced in the literature. Some of the most known texts in Western literature have women as protagonists. But, if in the fiction the woman had status of main character, in the real life, she was denied the right to expression. We have numerous female characters permeating texts over the centuries, while the authorship of women was silenced. For us, only the private space was reserved. However, the intellectual and literary activity of women remained on the sidelines, until the moment that it emerges in a predominantly masculine context, with the function that permeates the aesthetics, and mainly, breaks paradigms: the woman establishes herself as a subject, in fiction and actually. Analyzing the work of Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector and Cíntia Moscovich, three great names in Latin American literature, We observe how these authors, through fiction, make the transition from the personal to the public of their own experience.

KEYWORDS: Female authorship; Space; Performance; Comparative literature; Feminist criticism.

SUMÁRIO

1 POR QUE NÓS FAZEMOS LITERATURA?.....	11
1.1 De anjo a demônio.....	13
1.2 Em cena: Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich.....	21
1.3 Do afeto à criação	30
2 A CASA: UM CENÁRIO QUE OPRIME.....	34
2.1 O protagonismo dos espaços físicos em A última névoa.....	37
2.2 A casa como o espaço de opressão nos contos de Clarice Lispector.....	51
2.3 A casa: um refúgio ambíguo na escrita de Cíntia Moscovich.....	56
3 PERFORMANCE: ENCENANDO A REALIDADE NA FICÇÃO.....	59
3.1 Maria Luisa Bombal: escrevendo a realidade entre a névoa.....	62
3.2 Clarice Lispector: o cotidiano das pessoas comuns em cena.....	69
3.3 As filhas contra o patriarcado nos contos de Cíntia Moscovich.....	79
4 POR QUE CONTINUAREMOS ESCRREVENDO?.....	92
REFERÊNCIAS.....	103

A PASSAGEM DO PESSOAL AO PÚBLICO NA FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA

1 POR QUE NÓS FAZEMOS LITERATURA?

Deveria ser final de 2015, e naquela época o mestrado acadêmico ainda não era nem sonho, quando me deparei com o título *A última névoa* numa reportagem que falava sobre uma autora chilena que fez muito sucesso em meados da década de 1950 no Brasil no início do século passado, mas que hoje em dia é praticamente desconhecida do público brasileiro.

Li a matéria completa, principalmente pelo título de sua principal obra porque, naquela época, eu estava em fase de conclusão da minha primeira narrativa longa, *Amarga neblina*, que em 2017 foi finalista do Prêmio Kindle de literatura e, em 2018, foi publicada pela editora Class. Para mim, o título parecia semelhante demais ao que eu havia escolhido para a minha novela, cogitei até uma substituição, pois não queria ser vista como uma possível plagiadora de uma autora que nem ao menos eu conhecia.

Amarga neblina foi o título que eu havia escolhido por representar uma metáfora que se encaixava perfeitamente nas relações sociais e familiares das personagens e, pela sonoridade agradável: amarga neblina é uma redondilha menor e, segundo um professor de poesia da época de graduação, redondilhas menores são mais fáceis de se memorizar.

Então, movida pelo mistério da sinopse que li na reportagem – o mistério, que me acompanhou na descoberta da literatura, quando caí de amores por Álvares de Azevedo e por Guy de Maupassant –, encomendei o meu exemplar pela Estante Virtual. Dias depois, o livro chegou à minha casa: uma edição traduzida por Neide Maia González, intitulada *A última névoa*, publicada pela editora Difel, em 1985, ano em que nasci. Assim que recebi o livro, que contém outros contos bastante conhecidos da autora como “Tranças” e “As ilhas novas”, dei início à primeira de muitas leituras. Ao final primeiro contato, decidi manter o título *Amarga neblina*, pois não me incomodava mais uma possível acusação de plágio, tampouco me preocupava com qualquer tipo de comparação. Não vejo nenhum problema em ser associada a alguém tão genial.

Minha segunda maior surpresa, além da descoberta da escrita preciosa de Bombal, foi o fato de jamais ter tido contato com qualquer um de seus textos durante a graduação em Letras, realizada na Universidade Federal, e isso ficou reverberando na minha cabeça. A

partir de então, comecei a buscar todas as informações disponíveis sobre a trajetória da autora e de sua enigmática vida, com seu amor fracassado, que resultou em uma tentativa de homicídio. Mas sobre isso, falarei mais adiante.

Ao concluir a graduação, decidi participar da seleção de mestrado: surgia então a oportunidade de trazer a obra de Bombal para a UFRGS. Minha primeira ideia de projeto era realizar um estudo comparativo entre “A última névoa” e a novela *A dócil*, de Dostoiévski, pois eu acreditava (e ainda acredito) que seria interessante observar as diferentes perspectivas dos narradores que relatam suas tragédias pessoais, que chegam ao ápice a partir do casamento por conveniência. Haveria então um contraponto entre a visão de uma narradora mulher sobre o seu papel dentro do matrimônio, no caso de “A última névoa” e a visão do narrador-homem, no texto de Dostoiévski.

Porém, acabei optando por estudar a obra de Bombal, mudando de foco e de temática, desta vez observando como a autora transfigura em ficção elementos que são próprios da sua vivência. Por fim, acrescentei duas outras autoras em meu estudo, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich, para acompanhar como ocorre essa passagem do pessoal ao público, autoras que foram escolhidas por afinidades temáticas e textuais com a obra de Bombal, numa tentativa de estabelecer a continuidade de uma escrita poética e intimista, cujos conflitos psicológicos conseguem captar o *zeitgeist* da época à qual pertencem. Em minha ilusão de continuidade, Cíntia é herdeira de Clarice, que herda de Maria Luisa a bênção ambígua de ser porta-voz das mulheres de sua geração. Não que eu seja ingênua ou esteja mal-intencionada a ponto de tentar uniformizar todas as mulheres que nasceram num determinado período numa única categoria. Muito pelo contrário, meu intuito é mostrar que embora todas nós sejamos diferentes umas das outras – diferenças que podem ser religiosas, étnicas, de classe, e mais uma miríade de traços distintivos que precisariam de diversas páginas para serem enumerados – durante muito tempo todas nós fomos tolhidas em nossa expressão. E, se hoje estou aqui expressando livremente o meu pensamento, tenho plena consciência de que essa liberdade não foi conquistada somente por mim, mas por aquelas que vieram antes de mim, como as Marias Luisas, Clarices, Cíntias e todas as outras que através da ficção trouxeram a público a sua forma de enxergar o mundo.

1.2 De anjo a demônio

Este trabalho tem como principal objetivo analisar a passagem do pessoal ao público nas obras de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich, três grandes escritoras da ficção produzida por mulheres na América Latina. Vamos observar como a autoria feminina desponta em um contexto majoritariamente masculino, cumprindo a função não somente da criação de objetos estéticos, mas, principalmente, de romper os paradigmas que impossibilitaram a ascensão das mulheres como sujeitos no processo de escrita. Durante séculos, as mulheres foram somente personagem na literatura produzida por homens e não as vozes que poderiam dar vazão a toda a complexidade inerente da sua condição. É somente na contemporaneidade que as mulheres se afirmam como indivíduos autônomos, independentes da figura masculina e, por isso, temos um aumento considerável do número de escritoras, embora saibamos que as mulheres, ao longo da história, sempre escreveram. Entre os fatores que limitavam sua dedicação à escrita, estava a dependência financeira. Virgínia Woolf¹ em *Um teto todo seu* (1929), discorre sobre a importância de a mulher conquistar sua independência financeira e de possuir o seu próprio espaço. A autora revela que só foi possível dedicar-se à escrita de maneira mais intensa a partir do recebimento de uma herança, que lhe permitiu que dispusesse do tempo necessário para escrever literatura. Porém, no ano de 1931, em seu texto *Profissões para mulheres*², Woolf afirma que além da independência financeira, para escrever, a mulher precisa também livrar-se do fantasma do Anjo do Lar, que seria a necessidade de servir aos demais em primeiro lugar, de ser sempre agradável e sacrificar a própria vontade em favor dos outros. Para a autora “matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora” (WOOLF, 2012, posição 41). Sendo assim, podemos concluir que, se na atualidade as mulheres ainda encontram dificuldades para escrever conciliando a escrita com suas funções domésticas, e vale ressaltar que muitas cumprem jornada dupla dentro e fora de suas casas, podemos compreender a dificuldade enfrentada pelas mulheres que escreviam até o início do século XX, na América Latina, em que a autonomia financeira era um sonho distante. Durante muito tempo, as mulheres foram apenas referenciadas na literatura, muitas vezes como protagonistas, sendo a elas negado o direito da expressão. Temos inúmeras personagens femininas permeando textos, enquanto a autoria feminina foi silenciada. Às mulheres estava reservado o espaço

¹ Escritora e crítica literária britânica, conhecida como uma das mais proeminentes figuras do Modernismo.
² Texto lido pela autora para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, no dia 21 de janeiro de 1931 e publicado postumamente no ano de 1942, no livro *A morte da mariposa*.

privado, o papel de gerar e educar os filhos e o trabalho doméstico. Tudo o que foi dito sobre elas foi dito por homens. Através de uma voz que não é a sua, a mulher foi representada em imagens que pouco ou nada têm de correspondente com sua realidade. Essa representação, por vezes, dá-se a partir da aproximação da figura feminina à santidade, ou seja, à mulher pura, virginal, inatingível, ou de seu contrário, a mulher pecadora, ruína dos homens, uma criatura maléfica desprovida de bons sentimentos. Com o advento do Cristianismo, essa dicotomia tornou-se ainda mais legitimada. A figura da Virgem Maria surge como o modelo de mulher ideal, mãe e esposa virginal, sem pecados, que sacrifica a própria vida por um bem maior. Mesmo sendo virgem, ela dá à luz o filho de Deus, o Deus vivo que salvará a humanidade. Maria tem um papel central no Cristianismo, como a progenitora, a grande mãe da história, e mais tarde ela será também uma figura importante no Islã, tendo sido dedicada a ela uma das cento e catorze suras do livro sagrado dos muçulmanos. Maria é reverenciada no Islã pelas mesmas razões que é cultuada pelos cristãos: ela é a mãe imaculada de um homem-deus.

Por outro lado, temos a imagem da mulher decaída, também naturalizada na tradição monoteísta. Se existe um único deus, toda e qualquer manifestação de poder que não esteja relacionada a ele, pode ser considerada uma força contrária. Obviamente, as mulheres não estão isentas desta dicotomia. Quem não pertence ao sagrado, está alinhado ao que é considerado profano. O próprio mito da criação do mundo legitima a visão da mulher como o outro: ela é feita a partir da costela de Adão, criada por Deus para ser a companheira do homem – aquele que seria o ser mais perfeito e soberano de toda a criação. Porém, a mulher é quem cede à provocação da serpente, o diabo em sua forma animalizada, e provoca a ruína do primeiro homem. O primeiro casal é expulso do paraíso e seus filhos carregaram o estigma pela falta dos pais: o pecado original que, de acordo com as religiões cristãs, fará parte de todos os seus descendentes até o fim dos tempos. Rita Terezinha Schmidt³, em seu estudo “Mulher e literatura”, que integra o livro *Descentramentos /convergências: ensaios de crítica feminista* (2017), afirma:

Enquanto Adão representa a razão, prerrogativa masculina, Eva é a pura irracionalidade, um legado que a domina e a mantém em estado de inferioridade e subserviência. (...) Compreender o alcance e as limitações de sua mitologia é, de certa forma, questionar a lógica da força linguística que criou, interpretou, perpetuou estes papéis e, com isso, excluiu historicamente a mulher do domínio da arte e da cultura (SCHMIDT, 2017, p. 45).

3 Pós-graduada pela Universidade de Pittsburgh (EUA), com o título de M.A em 1978 e o de PhD em 1983. Desde 1994 é professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Línguas Modernas.

Porém, o mito da criação, que coloca as mulheres como as responsáveis pelas calamidades que atingiriam a humanidade a partir da expulsão do paraíso, não se limita à figura de Eva, como origem de todos os males. Lilith, que teria sido a primeira esposa de Adão, assim como ele, foi forjada a partir do barro, de acordo com o Talmude. A origem da crença em Lilith remonta ao período em que os hebreus permaneceram no Cativeiro da Babilônia. A deusa babilônica, numa espécie de sincretismo religioso, foi incorporada à tradição judaica. Originalmente associada à fertilidade, na tradição judaica, ela se torna a insubmissa primeira esposa de Adão, que se rebela durante a primeira noite de união. Contrariada por ter que ficar abaixo do homem durante o ato sexual, ela abandona o marido, que fica sozinho. Adão então passa a ter medo da noite e, por isso, posteriormente a deusa foi associada à escuridão. Lilith não foi expulsa do Paraíso, como Adão e Eva. Ela o deixou por recusar a se submeter às ordens do primeiro homem. Sendo assim, Adão pede uma nova companheira que, dessa vez, é feita a partir de sua costela.

Eva foi criada à imagem do homem, para ocupar o lugar da esposa insubmissa. Se Lilith é um ser independente e reclama por igualdade, Eva é uma figura complementar, dependente da figura do homem para existir, desde a sua criação. O Cristianismo herda a versão em que Eva seria a primeira e única esposa de Adão. Temos então a imagem da mulher submissa ao homem, moldada a partir dele que, no entanto, traz a ele a ruína e, por consequência, a toda a humanidade. Maléfica ou fraca, a mulher é representada como o oposto do homem, que seria a pureza e a virtude no mito da Criação.

Ao longo do tempo, a representação da mulher oscila entre a *mulher-sagrada*, cujo modelo ideal seria a Virgem Maria, símbolo máximo da pureza feminina, aquela que mesmo sendo esposa e mãe se mantém casta, e a mulher-profana, descendente de Eva (mais recentemente tem se destacado a figura de Lilith nas artes), a pecadora, que ao contrário de Maria, traz a perdição aos homens. De acordo com Rita Schmidt:

A literatura introjeta essa mitologia e os paradigmas culturais em que ela se apoia através de estereótipos e atitudes em relação à mulher, os quais refletem as normas sociais conscientes e as fantasias predominantes de nossa cultura. Dentro deste raciocínio é que se pode compreender a dicotomização da personagem mulher ao longo das diferentes fases da nossa história literária. Do mito à epopeia, do romance medieval à literatura neoclássica, do romantismo ao modernismo, a representação da mulher oscila, de modo geral, entre dois polos (SCHMIDT, 2017, p. 41).

Das tentativas – que foram bem-sucedidas durante muito tempo – de enquadrar a mulher em um desses extremos, é herdeira toda a cultura ocidental que ainda na atualidade distorce a figura da mulher e sua função na sociedade na qual está inserida. Sendo assim,

a televisão, o cinema, a música e a literatura estão repletas de estereótipos femininos que têm como objetivo legitimar a mulher como coadjuvante da própria vida.

O artigo “A tecnologia do gênero”, que integra a obra *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987), escrito por Teresa de Lauretis⁴, tem início com uma reflexão acerca da limitação ocasionada pela concepção de que o gênero está relacionado apenas à diferença sexual. Teresa afirma que até mesmo os escritos feministas e as práticas culturais condicionam gênero ao sexo e que essa associação tem por consequência tornar limitado o pensamento feminista sobre o gênero, pois nessa concepção está envolvida uma série de conceitos, como a feminilidade, a cultura da mulher e a maternidade. A autora compreende como limitadora essa associação, porque ela repete, inclusive no campo da teoria feminista, lugares-comuns exaustivamente difundidos na sociedade que tão pouco dizem sobre gênero, que estão muito menos ligados a ele do que a aquilo que as sociedades esperam da mulher. A imposição histórica de aspectos supostamente inerentes à condição feminina explica por que esses valores ainda estão impregnados na sociedade. Se considerarmos a associação gênero-sexo e todas as implicações que essa relação traz, o que determinará o gênero será um contingente de fatores que estão ligados mais ao que se espera do gênero feminino e ao papel que se espera que ele desempenhe, do que às diferenças biológicas propriamente ditas, que supostamente seriam a chave para a distinção entre o que significa ser homem e o que significa ser mulher.

A autora destaca que a visão do gênero feminino a partir do gênero masculino ocasiona uma relação de dependência. Se só é possível discutir a questão do gênero por meio da diferenciação, só se pode pensar no gênero feminino a partir do gênero masculino, e isso tem como consequência a limitação do pensamento de gênero tanto no cotidiano quanto na esfera da crítica feminista. Teresa de Lauretis afirma que essa maneira de pensar o gênero feminino é uma forma de dar continuidade aos discursos culturais dominantes. A autora utiliza o termo “inconsciente político”, de Frederic Jameson, para situar as “narrativas fundadoras” que abrangem discursos biológicos, médicos, filosóficos e literários, que legitimam os discursos dominantes.

Uma outra consequência do pensamento pautado na oposição entre os gêneros seria a ocorrência de uma universalização padronizadora das mulheres, em contrapartida de o

4 Escritora e professora de História da Consciência na Universidade da Califórnia.

que seria a figura do homem. Sendo assim, mulheres seriam homogeneizadas na categoria mulher, numa padronização que ignora as diferenças que constituem cada indivíduo.

Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que usam máscara (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se fantasiam (a palavra é de Joan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais. A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva (LAURETIS, 1987, p.207).

Essa afirmação de Lauretis pode ser resumida de maneira simples e imediata no breve esquema abaixo:

“Mulheres de hijab/mulheres que usam burca/ mulheres negras/ mulheres latino-americanas/ mulheres norte-americanas... (e todo um contingente de mulheres que precisaria de algumas páginas para serem mencionadas) = mulher.”

Porém, o esquema acima, elaborado por mim, baseado na afirmação de Teresa de Lauretis, exemplifica não o fato de que pertencamos todas ao gênero feminino e, sim, que existe uma categoria “mulher” que por ser distinta da categoria “homem”, abrange todos os indivíduos que não se encaixam nessa segunda categoria, padronizando as mulheres todas e dando significado a elas apenas a partir de não serem homens.

Teresa de Lauretis afirma que o “sistema sexo-gênero”, como essa relação é chamada pelas pensadoras feministas, está sempre ligado a fatores sociais e políticos de uma determinada sociedade. De acordo com Lauretis:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade, sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social” (LAURETIS, 1987, p.212).

Teresa de Lauretis conclui que o sistema sexo-gênero é construído dentro da sociedade, mas também é “um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade.” (LAURETIS, 1987, p.212). Da mesma forma,

Judith Butler⁵ afirma que o gênero é construído através da repetição de determinados gestos, sendo, então, resultante de atos performáticos. Ou seja, tanto para Lauretis quanto para Butler, gênero resulta de uma construção na qual o indivíduo repete uma série de atos pré-determinados pela sociedade na qual está inserido.

Se o sistema sexo-gênero é construído na sociedade, não podemos deixar de mencionar o papel da cultura nessa construção. Recentemente, circulou pela internet um vídeo produzido pelo site *Buzzfeed*, intitulado “If women in horror films were played by men” (2017), que mostra cenas de filmes de terror originais interpretadas por atrizes ao lado de cenas recriadas, protagonizada por atores. Há um grande estranhamento causado pelo deslocamento das figuras centrais das cenas e isso ocorre devido ao fato de que estas cenas estejam carregadas de erotismo, mesmo se tratando de cenas pertencentes a filmes de terror, em que as personagens se encontram em situação de risco.

A primeira cena recriada pertence ao filme “A Nightmare on Elm Street” (1984), intitulado no Brasil como “A hora do pesadelo”. A cena tem início com a jovem atriz nua em uma banheira, com o corpo coberto por espuma, sendo que sua posição e expressão facial indicam que ela estaria se masturbando quando quase é atacada pelo antagonista Freddy Krueger. Já na segunda cena, temos o momento em que o assassino mascarado de “Scream” (1996), intitulado no Brasil como “Pânico”, um dos mais populares filmes da década de 1990, faz sua primeira vítima. A personagem feminina adolescente é atacada enquanto fala ao telefone com o assassino que a espreita. A cena seguinte pertence ao clássico filme “Psicho” (1960), de Alfred Hitchcock. O filme, lançado no Brasil sob o título de “Psicose”, após várias décadas continua sendo uma das maiores referências quando falamos em filmes de terror. Temos em “Psicose” uma cena em que o perigo e a nudez do corpo feminino dividem a tela. A personagem, interpretada pela atriz Janet Leigh, antes de ser brutalmente assassinada a facadas, banha-se, assim como a personagem de “A hora do pesadelo”. A atriz também demonstra, antes do ataque, uma expressão facial que remete ao prazer sexual.

O que há em comum entre essas três cenas de filmes de grande alcance nas décadas passadas e que ainda são assistidos e considerados clássicos do cinema? Em cada uma delas, há uma mulher em situação de extrema vulnerabilidade, que está prestes a ser assassinada, em cenas que facilmente poderiam ter um desfecho erótico se não fosse

5 Filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, da teoria queer, filosofia política e ética. Atualmente ela é professora do Departamento de Retórica e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia em Berkeley.

brutal. Nas cenas de “Psicose” e “A hora do pesadelo”, a nudez parece estar diretamente relacionada ao risco, o corpo feminino despido surge como algo que deve ser punido. Em “Pânico”, temos uma jovem que conversa com um desconhecido pelo telefone e, em poucos minutos, uma conversa aparentemente amigável evolui para um assassinato. O que podemos perceber em todas as cenas escolhidas para a campanha do site *Buzzfeed* é que as personagens femininas frequentemente são vistas e retratadas como criaturas lascivas e extremamente vulneráveis, sendo que as situações em que as mulheres se deparam com a própria sexualidade são as mesmas em que elas se tornam mais frágeis. Os três exemplos recriados pela campanha são uma pequena parcela de um contingente enorme de cenas em que sexo e violência são representados lado a lado. O corpo feminino é explorado e brutalizado numa associação direta entre prazer e punição. O cinema repete exaustivamente a encenação da mulher como *femme fatale* e vítima ao mesmo tempo.

O vídeo termina com a seguinte questão: *Do these scenes feel different with men? Why?* A campanha do site *Buzzfeed* tem como objetivo chamar a atenção do espectador para a sexualização do corpo das mulheres que ocorre no cinema, assim como na televisão e que, por ser tão recorrente, está naturalizada em nossa visão. O espectador só percebe o quanto cenas como essas são absurdas quando as atrizes são substituídas por atores.

Sendo assim, a teoria de Teresa de Lauretis, que afirma que a relação sexo-gênero é uma construção social, aponta nas narrativas literárias e cinematográficas um aparelho de reprodução de estereótipos.

Como podemos observar no estudo de Lauretis, bem como na campanha “If women in horror movies were played by men”, ainda nos dias de hoje, há um problema quanto à representação das mulheres na arte, tanto em textos escritos, quanto em vídeos veiculados pelo cinema, pela televisão ou de forma mais recente, através da internet. Em pleno século XXI, a imagem das mulheres permanece distorcida e suas características acentuadas são sempre aquelas associadas à fragilidade, tanto física, quanto emocional, e sempre apelando ao erotismo, hiper-sexualizando sua figura. Ainda existem muitos paradigmas a serem quebrados, por isso, é urgente a necessidade de uma política mais efetiva no que tange a oportunizar cada vez mais o debate sobre a igualdade de gêneros nos grandes veículos de comunicação, assim como é de fundamental importância a inclusão da educação sexual nas escolas. Quanto à nossa responsabilidade do diante da reprodução de estereótipos na mídia e na arte que tem como alvo sempre a mulher, é fundamental adotarmos uma postura crítica que permita que nos libertemos das amarras que nos prendem aos lugares-comuns do preconceito de gênero.

Durante muito tempo, as mulheres, mesmo sendo uma personagem central, serviu como coadjuvante na trajetória dos personagens masculinos. Nós somos sempre as responsáveis pela ruína das famílias e pelas perdas financeiras e afetivas.

A caracterização da mulher como vilã, como já observamos, que remonta ao Mito da Criação, não está limitada ao passado. Da mesma forma, em diferentes tipos de mídias e não somente na literatura, a mulher ainda é apresentada como o sexo frágil – a frágil descendente da ingênua Eva, que por futilidade pôs fim à temporada humana no paraíso – ou vista como um ser pérfido que ameaça a soberania do homem – uma Lilith, por que não? – A menos que seja virtuosa de maneira sobre-humana, como a Virgem Maria. De acordo com Rita Schmidt:

De outro lado, está a mulher demônio, a encarnação do sexo e da paixão por excelência e, portanto, a origem dos males que afligem o corpo dos homens e assolam seus espíritos. A galeria é imensa e o estereótipo se recompõe nas mais diversas nuances: Pandora, Lilith, Eva, Circe, Dido, Morgan le Fay, Guinever, Fedra, Teresa Raquin, Ana Karenina, Emma Bovary, Molly Bloom, Brett Ashley e Débora Kelly, entre tantas outras. Todas elas são delineadas a partir de convicções religiosas e éticas de caráter patriarcal, segundo as quais o estigma do sexo como desejo e prazer define a mulher como instinto desenfreado, repositório do mal que ameaça a estabilidade e a racionalidade do mundo dos homens (SCHMIDT, 2017, p. 42).

Sendo assim, segundo a lógica do patriarcado, os homens são os detentores de poder e de prestígio, ligados à racionalidade, as mulheres, são o contrário.. À elas são atribuídas as características humanas consideradas negativas, porque se os homens são racionais, as mulheres seriam irracionais. Temos então na escrita feminina, uma função não somente estética, como também política. A literatura é um dos meios pelos quais é possível se fazer ouvir. As mulheres, quando escrevem, através de sua subjetividade exteriorizada, corrigem séculos de uma visão distorcida e equivocada a seu respeito. As personagens femininas criadas por mulheres não são mais as jovens ingênuas e enganadas, tampouco mulheres maduras e rancorosas, muito menos as alpinistas sociais que arruinam famílias inteiras por sua luxúria e ambição. Elas são seres complexos, multifacetados, que erram e acertam, dotadas de sentimentos bons e ruins.

1.3 Em cena: Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich

Este estudo, embora pretensioso quando se propõe a analisar a passagem do pessoal ao público na ficção de autoria feminina contemporânea, detém-se na observação da escrita de três autoras, escolhidas principalmente pelas afinidades temáticas e textuais

que possuem, apesar da distância temporal e espacial que as separam. Foram analisadas as obras de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich devido à importância que estes três nomes representam na literatura produzida por mulheres, em primeiro lugar. Embora este trabalho se proponha a observar como ocorre a passagem do pessoal ao público em contextos e épocas distintas – o período de atividade da autora chilena ficou restrito às décadas de 1930 e 1940, Clarice Lispector permaneceu em atividade literária até sua morte, no ano de 1977 e Cíntia Moscovich permaneça produzindo literatura na atualidade – optei por dedicar maior espaço ao estudo da obra de Maria Luisa Bombal pois, apesar de ter sido muito conhecida em sua época, dentro do Chile e no exterior, incluindo o Brasil, atualmente a autora é praticamente desconhecida do público leitor. Nem mesmo no ambiente acadêmico é comum o estudo da obra da autora. Sendo assim, penso que é de grande importância trazer para a academia o nome de uma relevante autora latino-americana, que foi eclipsada pela historiografia literária.

O outro motivo pelo qual optei pelas três autoras mencionadas foram as afinidades temáticas e textuais que possuem. *Perto do coração selvagem* (1943), romance de estreia de Clarice Lispector, publicado oito anos após *A última névoa*, de Maria Luisa Bombal, traz a cena emblemática do banho, na qual a protagonista Joana, através da água, contempla as formas do próprio corpo:

A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. (...) Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns no outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das cosias continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece (LISPECTOR, 1998, p. 64-65).

O excerto seguinte pertence ao conto “A última névoa”, e ilustra o momento em que a protagonista anônima se banha no lago situado na propriedade da família do marido, momentos depois de flagrar Regina, a cunhada, abraçando o amante:

Então tiro a roupa, toda, até que minha carne se tinja do mesmo resplendor que paira entre as árvores. E assim, nua e dourada, submerjo no lago.

Não me sabia tão branca e tão bela. A água alonga minhas formas, que assumem proporções irreais. Nunca me atrevi antes a olhar os meus seios; agora olho para eles. Pequenos e redondos, parecem diminutas corolas suspensas na água.

Vou-me enterrando até os joelhos numa espessa areia de veludo. Mornas correntes me acariciam e penetram. Como que com braços de seda, as plantas aquáticas me enlaçam o torso com suas longas raízes. Beija-me a nuca e sobe até a minha frente o alento fresco da água (BOMBAL, 1985, p. 10).

A semelhança das cenas é evidente quando observamos elementos como a interação da personagem feminina com a água. Embora a personagem de Clarice esteja submersa em uma banheira e a personagem de Bombal banhe-se no lago, as duas cenas têm como tema a descoberta do próprio corpo, o que fica evidente nos excertos “Não me sabia tão branca e tão bela. A água alonga minhas formas, que assumem proporções irreais. Nunca me atrevi antes a olhar os meus seios; agora olho para eles.” (BOMBAL, 1985, p. 10) e “Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve?” (LISPECTOR, 1998, p. 65). No excerto de *A última névoa*, temos uma protagonista, já adulta, que desconhece o próprio corpo, que jamais se atrevera a olhar para os próprios seios. Diferentemente do que ocorre em *Perto do coração selvagem*, que temos uma menina que se entrega às sensações causadas pela água, uma personagem que “mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância.” (LISPECTOR, 1998, p.65). Em seu estudo “Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector: Encontros e traduções de uma mesma sensibilidade” (2013) , realizado a partir do processo de tradução de obras de Bombal para o português, que resultou no livro *A última névoa* (2013), tradução publicada pela editora Cosac Naify, Laura Janina Hosiasson⁶ aponta para diversas semelhanças entre a escrita da ficcionista brasileira e da autora chilena. De acordo com a tradutora:

Na água imóvel se submergem Joana e a mulher sem nome, ambas nuas. E a nudez delas possui em ambos os casos conotações de ineditismo: “Não sabia que eu era tão branca e bonita”; “Ela mal se conhece”. O banho é neste sentido

⁶ Professora da Universidade de São Paulo, onde ministra a disciplina Literatura hispano-americana.

um ritual de iniciação. Não conhecer, não saber, serão substituídos através do olhar pela promessa de um reconhecimento que é em definitiva um autoconhecimento. Através do olhar sobre o próprio corpo dentro da água, as duas protagonistas adquirem uma melhor percepção de seus limites físicos que até então pareciam desconhecer. Os corpos na água ganham “proporções irreais” e o olhar se detém em ambos os casos, primeiro nos seios “pequenos” que “brotaram da água” e “parecem diminutas corolas suspensas”. Maternidade latente e não vivenciada, sexualidade que aflora e se manifesta durante a cena, num movimento crescendo paulatino. As duas cenas compartilham também um sentimento de plenitude e de alegria. Experiência isolada, carregada de um vital que irá contrastar com o tom geral das duas histórias (HOSIASSON, 2013, p.33).

Na sequência, Hosiasson relaciona a protagonista Joana, de *Perto do Coração selvagem* à Brígida, protagonista do conto “A árvore” (1939), de Bombal. Assim com a personagem do romance de Lispector, Brígida rememora o passado, em episódios intercalados se revela a vida da personagem, desde a infância – Brígida também é órfã de mãe – até o momento do casamento fracassado, como ocorre também à personagem de Lispector. Hosiasson utiliza o termo “diálogo de sombras” (HOSIASSON, 2013, p.25), para definir as semelhanças temáticas e textuais que encontra entre a obra das duas autoras. Entre as afinidades dos textos de Bombal e de Lispector, Hosiasson destaca a poetização da linguagem, presente em todos os escritos da autora chilena e da brasileira, das narrativas curtas às mais longas, a grande quantidade de metáforas e comparações e o uso de expressões que fogem dos lugares comuns da literatura, o que muitas vezes causa um estranhamento no leitor. Outro ponto de intersecção entre Bombal e Lispector é a atmosfera silenciosa que envolve as personagens. A ausência de ruídos externos oferece um contraste que projeta o caos interior das mulheres dentro da narrativa. Nos casarões desertos de Bombal, assim como nas tardes desoladas de Lispector, as mentes ruidosas quebram o silêncio.

A principal diferença entre suas trajetórias literárias é o fato de que Bombal produziu somente durante a década de 1930 e início da década de 1940, enquanto Lispector escreve até a sua morte, que acontece no ano de 1977. Bombal e Lispector, que jamais se encontraram pessoalmente, possuem semelhanças que estão além do texto. As duas passaram por longas temporadas no exterior, da qual Clarice retornou ao Brasil após o divórcio, em 1957. Bombal retornou ao Chile, em 1973, após a morte do segundo marido. Um outro elemento em comum entre as duas autoras seria a capacidade que ambas possuíam de ler em outras línguas, o que permitiu a elas que participassem ativamente do processo de transposição de seus textos para outro idioma. Decepcionada diante da tradução de sua novela *A amortalhada* para o inglês, Bombal recolheu todos os

exemplares e refez a versão, com a ajuda de seu marido fluente em inglês. A decepção também atingiu Clarice ao ler a versão em francês para *Perto do coração selvagem*. Lispector chegou ao ponto de escrever sobre a tradução, afirmando que preferia que a versão nunca tivesse existido. O conhecimento de outros idiomas também permitiu a elas o acesso aos textos originais de autores considerados grandes nomes da literatura universal, sendo que ambas autoras rejeitavam o rótulo de intelectuais.

As duas autoras também eram contrárias às constantes comparações às quais eram submetidas. Quando não eram comparadas a escritores, como Dostoiévski e James Joyce, por suas escritas intimistas e narrativas em fluxo de consciência, eram comparadas a escritoras que faziam parte de um sistema literário pertencente a um país desenvolvido como a neozelandesa Katherine Mansfield. Tanto Bombal quanto Lispector negavam veementemente esse tipo de comparação. À prosa de Mansfield – uma das autoras mais proeminentes do modernismo – também é atribuído o intimismo. Seus contos são repletos de situações psicológicas e os conflitos de suas personagens são muito mais internos do que externos, como podemos observar em seu conto “A viagem” (1921), que narra a travessia de uma menina que viaja de barco com a avó para outra cidade após a morte da mãe. Por serem autoras latino-americanas, facilmente Bombal e Lispector eram observadas pelos críticos à sombra de autoras como Mansfield e Woolf, e talvez seja essa a principal razão de as duas autoras se esquivarem de comparações.

Atendo-nos a mais uma semelhança entre a autora brasileira e a chilena: tanto Clarice quanto Bombal foram acusadas de serem pouco atentas às questões sociais que permeavam os meios nos quais estavam inseridas. Porém, não seria mais coerente pensarmos que uma escrita intimista, cuja temática se volta para o interior da autora, não seria também, ou melhor, principalmente, um objeto artístico resultante de toda uma reflexão sobre a realidade ao seu redor? E mais, não seria essa ausência de detalhes precisos sobre o tempo e o espaço geográfico uma maneira de retratar todas as mulheres através da própria escrita?

Um outro fato para o qual temos que prestar atenção é o de que ambas autoras na maior parte de sua obra abordaram os conflitos pertinentes a sua geração, porém vistos através dos olhos de personagens femininas. Seria essa a principal razão pela qual suas obras são vistas como uma escrita ensimesmada, distante dos conflitos e problemas sociais, pois, como vimos anteriormente, durante muito tempo, as mulheres foram somente retratadas na literatura. A experiência considerada universal era a experiência dos homens e, por consequência, a literatura dita universal é a masculina. Clarice

Lispector é comparada diversas vezes a Dostoiévski, mas os mesmos motivos que tornam a obra do autor russo canônica são aqueles que fizeram a crítica apontá-la por muito tempo como uma literatura hermética e distante da realidade dos leitores e do país. O aprofundamento nos conflitos das personagens femininas tornou as duas autoras referência nos estudos feministas sobre literatura – principalmente a obra de Lispector, que atualmente é mais lida e estudada do que a obra de Bombal, – porém nem Bombal, tampouco Lispector, consideravam-se feministas.

De acordo com Jean Franco⁷, é comum o fato de que muitas intelectuais apesar de abordarem em sua obra questões atinentes à conflitos enfrentados por mulheres, recusarem serem consideradas feministas. Isso ocorre devido ao desgaste sofrido pelo termo “feminista”, principalmente na América Latina, onde o feminismo foi erroneamente associado a mulheres puritanas ou a mulheres que odeiam os homens. Essa visão deturpada do movimento feminista, que ainda não foi superada no século XXI, no século XX, no qual as duas autoras viveram e produziram, era mais naturalizada. Obviamente, se declarar feminista nas décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 tinha um peso distinto do que se observa na atualidade. Mesmo agora, em pleno século XXI, podemos observar uma crescente onda de conservadorismo em todos os continentes. Porém, se nos dias de hoje, entre as principais reivindicações do movimento feminista, estão as reivindicações pela igualdade salarial e o direito de optar pela interrupção da gravidez nas décadas passadas, entre as principais lutas das mulheres estava o direito de não estar restrita ao espaço privado e poder se inserir no mercado de trabalho, como também, o direito ao divórcio. Devemos lembrar, por exemplo, que somente no final do século XIX, com a implantação do regime republicano brasileiro, o Decreto de número 181, de 24 de janeiro de 1890, pôs fim ao direito que permitia ao marido tirar a vida da esposa mediante traição flagrada ou presumida. Vale ressaltar que nas sociedades latino-americanas, fortemente influenciadas pela moral cristã, os direitos das mulheres avançam de forma mais lenta do que em países anglo-saxônicos, como ocorre no que tange ao direito de interromper uma gestação, que na atualidade ainda é um assunto polêmico no Brasil e, principalmente nos dias de hoje, em que o país se vê em face a um governo de extrema-direita, a questão é ainda mais delicada. Estima-se que noventa e sete por cento das mulheres latino-americanas não tenham direito à interrupção de uma gravidez não desejada e, em países como El Salvador, a legislação anti-aborto é considerada uma das

⁷ Acadêmica e crítica literária britânica. Atualmente é professora emérita na Columbia University.

mais severas do mundo. O Chile, país natal de Maria Luisa Bombal, somente em 2017 passou a permitir o aborto em casos de risco de morte para a mãe, problemas de saúde diagnosticados no feto e estupro. No Brasil, país adotado por Clarice Lispector, o aborto ainda é considerado crime contra a vida, liberado somente mediante casos nos quais a gravidez provém de estupro, risco de morte para a mãe e anencefalia fetal.

Recuperei brevemente estes dados sobre a questão do aborto na América Latina por considerar fundamental elucidar o contexto social no qual as mulheres latino-americanas estão inseridas. Se nós ainda não temos total direito de escolha sobre o próprio corpo, nas décadas passadas, a situação era mais drástica. O corpo feminino, privado da mesma liberdade que goza o corpo masculino, na literatura, será o campo de batalha entre a interioridade da mulher como sujeito pensante e a exterioridade que lega a ela somente o papel de objeto.

Não podemos deixar de lado a função da casa e da família na manutenção do *status quo*. Muito antes de se aventurar pelo espaço público, a mulher precisa romper a barreira do espaço privado para se firmar como sujeito autônomo, independente dos laços familiares. Como vimos anteriormente, somente a partir do século XIX, o indivíduo passou a reivindicar o direito de escolher com quem se casar, o que era impensável nos séculos anteriores. Mais tarde, a mulher (e devemos lembrar que os progressos em relação aos direitos civis sempre demoram mais no que tange aos direitos das mulheres), passou a questionar seu lugar dentro da sociedade. Inconformada com seu papel de coadjuvante na família, ela buscou a emancipação financeira para conseguir meios de se tornar independente e responsável por suas próprias escolhas.

Cíntia Moscovich, autora porto-alegrense, oriunda de família judaica, não tem somente na religião um ponto em comum com Clarice Lispector. As duas autoras possuem afinidades textuais, como podemos observar a seguir: “Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, a de meu pai, por exemplo, que era mais desprevenido que eu.” (LISPECTOR, 1999, p.24) e “Eu, a irresponsável, eu, que já me habituara a proteger a alegria dos outros, ainda mais a dele, que qualquer outro ser na face do globo, respondi que sim.” (MOSCOVICH, 2001, p.38)

No primeiro excerto, temos uma frase retirada do conto “Os desastres de Sofia”, publicado originalmente no livro *Felicidade clandestina* (1971). No excerto número dois, temos uma frase do conto “O homem que voltou ao frio”, que integra o livro *Anotações durante o incêndio* (2001), de Moscovich. A semelhança entre as frases continua ao longo das duas narrativas, como podemos observar a seguir “Ele parecia um mendigo que

agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada.” (LISPECTOR, 1999, p.24) e “Edward parecia um mendigo – feio – que agradecesse um prato de comida, sem perceber que lhe haviam dado carne estragada.” (MOSCOVICH, 2001, p.31)

Nos excertos anteriores, as semelhanças textuais ficam ainda mais evidentes. As frases são praticamente iguais, a não ser pelas palavras “Ele” e “Edward”, que dão início a elas e ao adjetivo “feio”, que não consta na frase de Lispector, mas é utilizado entre travessões para enfatizar a aparência física do personagem do conto de Moscovich. As semelhanças frasais continuam, como podemos observar a seguir: “Ele nem ao menos sabia que ficava feio quando sorria. Confiante, deixa-me ver a sua feiura, que era a sua parte mais inocente. (LISPECTOR, 1999, p.24) e “Mas ele, desconhecendo meu juízo, confiava em mim, deixando-me ver sua feiura, que decerto era sua parte mais inocente.” (MOSCOVICH, 2001, p.30)

No quinto e no sexto excertos, não temos uma semelhança tão explícita como no terceiro e no quarto, mas também é possível identificarmos elementos textuais em comum nas duas frases, como os sintagmas “deixando-me ver a sua feiura” (LISPECTOR, 1999, p.24) e “deixando-me ver sua feiura” (MOSCOVICH, 2001, p.30), notemos que os dois sintagmas se diferenciam apenas pelo artigo “a” na frase de Lispector. Na expressão seguinte à vírgula que precede a conjunção “que”, a semelhança permanece. Os sintagmas “que era a sua parte mais inocente.” (LISPECTOR, 1999, p.24) e “que decerto era sua parte mais inocente.” (MOSCOVICH, 2001, p.30) se diferenciam apenas pela adição da palavra “decerto”, no conto de Moscovich.

Se bem que esta fosse a sua única vantagem: tendo apenas a mim, e obrigado a iniciar-se amando o ruim, ele começara pelo que poucos chegavam a alcançar. Seria fácil demais querer o limpo; inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia (LISPECTOR, 1999, p.26).

E eu pretendi querê-lo mais ainda, obrigando-me ao afeto incondicional. Talvez fosse entendendo que seria fácil demais querer o limpo e o bonito, os sentimentos custavam a alcançar os feios. Devotar-me ao impuro, desejar um ser desarmonioso, tudo isso era a minha mais profunda nostalgia (MOSCOVICH, 2001, p.33).

Como podemos observar no sétimo e no oitavo excerto, as semelhanças textuais ainda são evidentes, como ocorre no nono e no décimo excertos: “E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer” (LISPECTOR, 1999, p.30). e “Eu servia e ele me olhava. E,

talvez, ao menos naquele instante, comecei a aprender a ser benquista suportando o sacrifício de não merecer” (MOSCOVICH, 2001, p.35).

Nestes dez excertos observados, existe uma óbvia semelhança entre o conto de Moscovich e o de Lispector. Se entre as cenas do banho de *A última névoa* e *Perto do coração selvagem* existe o que Hosiasson define como um “diálogo de sombras”, entre “O homem que voltou para o frio” e “Os desastres de Sofia”, a intertextualidade é explícita. Cíntia Moscovich afirma⁸ que não somente nos contos observados, mas em toda a sua obra, existem casos de intertextualidade com a obra de Lispector, pois a autora é uma de suas maiores referências. Para Cíntia, Clarice seria uma espécie de guia, não somente para a literatura, mas para outros setores de sua vida.

De acordo com Julia Kristeva⁹: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1978, p. 190). Para a autora, uma obra literária não é um texto delimitado e sim, um cruzamento de elementos de diversos textos. Dentro deste mosaico de citações, no conto de Moscovich, podemos claramente identificar as peças que foram destacadas do conto de Lispector. Todavia, não são somente textuais as afinidades entre a obra das duas autoras. Podemos encontrar nos contos “Amor, corte e costura”, publicado na antologia *Anotações durante o incêndio* (2000), de Cíntia Moscovich, e “Amor”, de Clarice Lispector, publicado originalmente em *Laços de família* (1960), o diálogo de sombras proposto por Hosiasson.

Manuela Matté² e Salete Rosa Pezzi dos Santos³, em seu estudo “Relações intertextuais em Clarice Lispector e Cíntia Moscovich”, publicado na *Revista Línguas & Letras* (2014), da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, apontam para uma série de relações possíveis entre as duas narrativas. Para as autoras, é evidente a intertextualidade com Clarice no conto de Moscovich. Ambos os contos são narrados em terceira pessoa, bem como têm personagens femininas como protagonistas. Conforme Matté¹⁰ e Santos¹¹:

Além de relações intertextuais perceptíveis nos enredos e nas estruturas narrativas de “Amor” e “Amor, corte e costura”, as personagens protagonistas dos contos de Clarice e de Cíntia também compartilham semelhanças e algumas diferenças. Primeiramente, a condição social de Ana e Helena é a mesma: são mulheres de classe média, voltadas para o espaço privado, centradas no cotidiano e habituadas a ter controle sobre seus redutos domésticos. Ambas, ainda, passam por uma experiência de epifania: perdem o

8 Entrevista concedida a mim, por telefone, no dia 03 de julho de 2019.

9 Filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa.

10 Mestra em Letras, Cultura e Regionalidade, pela Universidade de Caxias do Sul.

11 Professora na Universidade de Caxias do Sul.

controle da situação a partir de uma situação inusitada, motivada por um elemento externo (MATTÉ E SANTOS, 2014, p. 8).

Ana, a protagonista do conto “Amor”, de Lispector, é uma mulher casada, tem filhos e dedica-se exclusivamente à vida doméstica. Sua epifania ocorre ao visualizar, de dentro do bonde, um cego mascarando chicletes. A personagem passa a ter uma outra percepção do mundo ao seu redor, porém, essa espécie de deslumbramento termina quando, ao final do dia, Ana vai dormir na companhia do marido, como em todas as outras noites. Helena, a protagonista do conto de Moscovich, é uma costureira que é estranhamente abalada pela presença de uma cliente que leva consigo uma menina, sua enteada. A costureira, que em princípio informa que não confecciona roupas infantis, acaba cedendo ao pedido da mulher. Aos poucos, vamos entendendo que Helena perdeu a única filha num acidente, informação que nos é dada a partir da epifania da personagem, que ocorre quando, sem querer, espeta a menina com um alfinete. Podemos dizer que ambas as personagens sofreram perdas e a epifania tem origem com a retomada de consciência sobre o que perderam. Se Ana percebe que perdeu a juventude, durante uma tarde ensolarada, a outra personagem, Helena relembra que perdera uma filha, sua perda é ainda mais dolorosa. Todavia, seu gesto simbólico de entregar a boneca que pertenceu a sua filha à criança pode significar que ela está disposta a recomeçar sua vida e, quem sabe, ter outro filho. Recomeço este que não acontece com Ana – que não sofrera uma perda tão drástica quanto Helena. A intertextualidade entre os contos não se restringe à escolha do narrador ou apenas ao fato de serem duas personagens femininas e o momento da epifania. O próprio título “Amor, corte e costura” sugere uma aproximação com o título “Amor”. Outro aspecto em comum é que as duas personagens costuram. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (1984), de Juan Eduardo Cirlot, a tesoura é o instrumento com o qual as fiandeiras cortam o fio da vida dos mortais. No conto “Amor”, Ana que costura, possivelmente apenas para realizar reparos nas roupas dos familiares, tem seus utensílios jogados ao chão no momento da freada brusca do bonde. É como se a linha da vida, que antes estava sob seu controle, escapasse de suas mãos. A partir desse momento, há uma reflexão sobre a própria posição dentro da família. De outra forma, no conto “Amor, corte e costura”, Helena, a costureira, após um período de luto, mostra que está disposta a recomeçar sua vida. Como hábil costureira que é, ela remendará seu futuro.

1.4 Do afeto à criação

O objetivo deste estudo não é apenas reconhecer elementos biográficos das autoras em sua escrita, mas entender os motivos que as levam a escrever e como a contemporaneidade vem colocando em evidência os elementos autobiográficos do autor em sua obra, permitindo ao leitor um vislumbre mais nítido da figura do escritor dentro e fora do seu texto. Em paralelo à necessidade de expressão, inerente a todos os seres humanos, outro aspecto que impulsiona a crescente necessidade da produção literária feminina é o fato de que a mulher sempre foi objeto na literatura, utilizada como matéria em poemas, contos e romances ao longo dos séculos, sem o direito de fazer ser ouvida sua própria voz.

Após identificar as aproximações entre as escritas dessas três grandes escritoras, observo como os afetos interferem na criação literária. Mesclando a trajetória pessoal e artística das autoras, analiso a importância da família nesse processo, família que está intimamente relacionada à casa e se configura, muitas vezes, como o centro de conflitos que se tornam material para a produção literária. A casa é o espaço físico representativo da família por excelência. Entre as diferentes demandas trazidas pela pós-modernidade, desponta a relevância de compreendermos qual a função do espaço na literatura, necessidade esta surgida a partir dos estudos pós-coloniais. Para compreender como se configura a casa nas obras de autoria feminina, recorri ao livro *A casa na Ficção de autoria feminina* (2012), de Elódia Xavier¹². A autora mostra que, diferentemente do que podemos observar nos textos produzidos por homens, a casa na literatura escrita por mulheres geralmente é um local de opressão, contrariando a topofilia da obra *A poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard. Sendo assim, a casa representa um local de manutenção do discurso que legitima a mulher como subalterna.

Em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), Julia Kristeva recorre à trajetória de grandes ícones das artes de diferentes épocas e países relacionando diretamente os afetos à experiência da criação. Quando um autor transpõe para a escrita situações que vivenciou, ele retoma questões que ainda não foram solucionadas. Segundo a autora, quando alguém escreve dá vazão a si mesmo, sendo impossível seccionar a arte de seus sentimentos, embora exista uma fronteira – nem sempre muito clara – entre ficção e realidade. Sendo assim, para Kristeva, um autor revela o seu interior ao mundo exterior por meio de sua criação, ou seja, através dos objetos estéticos resultantes deste processo, como por exemplo, um texto literário. Devemos ressaltar, entretanto, que um objeto

12 Professora de Literatura Brasileira na UFRJ, que também é fundadora e coordenadora do NIELM (Núcleo interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura).

artístico pode e deve ser passível de análise e de compreensão fora da zona de contato com o seu autor, pois em certa medida, todas as obras têm elementos em comum com a própria vida do autor. Mesmo nos textos de ficção científica, nos quais universos paralelos podem ser criados, as ações ou características dos personagens não estão isentas de semelhanças com pessoas conhecidas, ou mesmo de características encontradas no próprio autor. É pertinente, portanto, observarmos como ocorre este movimento de transformação dos afetos em arte, embora durante muito tempo tenha-se buscado distanciar a biografia do autor de sua obra, privilegiando o texto por si próprio.

Analisei, também, como a *performance*, da maneira como é proposta por Graciela Ravetti¹³, faz a conexão entre o autor e a obra, trazendo à luz elementos biográficos dos autores, como uma encenação de fatos pregressos que ainda não estão resolvidos.

Todavia, o intuito deste trabalho não é determinar a medida em que a biografia se encontra nos textos das três autoras estudadas, tampouco enquadrar seus textos na categoria autoficção, que é uma tendência que ganha força na contemporaneidade – vale ressaltar que narrativas autoficcionalis são constantes nos prêmios literários nacionais e estrangeiros – e sim, observar como esses elementos autobiográficos são tratados pelas autoras e como elas consolidam suas características como escritoras através da encenação de conflitos íntimos e familiares.

Segundo Eurídice Figueiredo¹⁴, em seu estudo “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho” (2010), a autoficção seria herdeira direta do romance autobiográfico que, por sua vez, sempre foi considerado um gênero menor pela crítica. Porém, o que diferencia a autoficção do romance autobiográfico são as características inovadoras que a primeira recebeu nas últimas décadas, que são resultantes da maneira como a ficção começou a ser elaborada a partir do século XX. De acordo com Figueiredo:

A maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvaneceram. A autoficção é um gênero que junta, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir. Apesar de todos saberem que o escritor sempre se inspirou (também) em sua própria vida, a ficção foi o caminho trilhado pelo romance ocidental para se firmar ao longo da História (FIGUEIREDO, 2010, p.91).

A ficção agora é fragmentária, resultante de uma escrita sem linearidade, produzida por alguém que nasce após duas grandes guerras mundiais, que herda os traumas causados

13 Professora Titular em Estudos Literários na Faculdade de Letras da UFMG.

14 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos de Literatura - da Universidade Federal Fluminense desde 1989.

por estes conflitos, que sobreviveu aos regimes ditatoriais que colocaram em risco a democracia em todo mundo e está consciente da ameaça fascista que flerta com os governos de ascendência totalitária que se alastram pelos cinco continentes. Esse indivíduo profundamente marcado é quem narra na contemporaneidade e projeta para o exterior uma vivência traumatizada, que resulta numa imagem de si, porém uma imagem distorcida e deformada, que não condiz exatamente com a figura real.

Se temos na autobiografia uma vida inteira reelaborada, porque também a autobiografia é um objeto ficcional, temos na autoficção um recorte da vida. Uma narrativa autoficcional aborda um determinado período, um evento que o autor deseja resgatar e trazer ao público como forma de denúncia, mesmo que nesse processo ele esteja denunciando a si mesmo.

Euridice Figueiredo afirma que o termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky, no ano de 1977, em resposta a Philippe Lejeune, que questionava se haveria algum romance cujo título seria o mesmo nome do autor. Doubrovsky, então, escreve em resposta, um romance no qual era autor e personagem. Figueiredo destaca ainda a importância da autoficção na literatura produzida por mulheres. Justamente por não ser autobiográfico, a autoficção permite que as autoras deem vazão a conflitos importantes, especialmente no campo da sexualidade – devemos ressaltar que a sexualidade feminina vem sendo abordada sempre no campo das coisas interditas, com pequenos progressos reivindicados por mulheres – porém, conseguindo manter a dicotomia autor/obra, o que, em algumas sociedades marcadas pelo machismo e cerceamento dos direitos das mulheres, pode garantir, entre outras coisas, sua integridade física.

É graças à possibilidade de criar um duplo de si que essas escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição, ou ainda, explorando temas como lesbianismo, desdobramento esquizoide ou paranoico, porque a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga, livremente, com os biografemas. Ao mesmo tempo, deve-se destacar que essa escrita feminina sobre a sexualidade se propõe a fazer uma releitura do papel arcaico da mulher, que é a de ser objeto do desejo do homem e, por isto, às vezes, faz alusão, por exemplo, aos grandes mitos da feminilidade criados pelos contos de fadas como Cinderela, a Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho. O que faz a diferença é que, numa sociedade permissiva que se compraz no binômio exibicionismo-voyeurismo, as escritoras ficcionalizam suas próprias vidas, exibindo uma sexualidade que, longe de ser bem resolvida e prazerosa, parece ser ainda bastante problemática. (FIGUEIREDO, 2010, p.91).

Sendo assim, podemos entender que as autoras encontram na performatividade um meio para alcançar visibilidade em seus conflitos pessoais, refletindo, por extensão,

conflitos de uma coletividade. O gênero autoficção, que está ganhando força na atualidade, possibilita às autoras tratarem de assuntos que até pouco eram considerados impróprios às mulheres.

Podemos observar então nas obras de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich, uma crescente tendência à autoficção, esboçada em tons surrealistas na obra da autora chilena, vislumbrados de maneira mais nítida na obra de sua contemporânea brasileira, ganhando contornos mais definidos na obra de Cíntia Moscovich, cuja publicação dos primeiros textos em prosa ocorreu na década de 1990 e que segue em atividade nos dias de hoje.

2. A CASA: UM CENÁRIO QUE OPRIME

Elódia Xavier, em *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), analisa como se configuram as relações entre personagens mulheres e suas casas, na literatura brasileira de autoria feminina. Elódia não recorre apenas à teoria para elucidar o caráter dessas relações, e sim, constrói um rico panorama que apresenta obras desde o século XIX, como *A viúva Simões* (1897), de Júlia Lopes de Almeida, percorrendo o século XX, até chegar ao século XXI, em que contempla obras como o premiado romance *A chave de Casa* (2007), de Tatiana Salem Levy. Ao longo de mais de um século de produção literária feminina, a pesquisadora constata que a casa está longe de ser o ambiente familiar acolhedor ou a casa-ninho sugerida por Bachelard em sua famosa obra *A poética do espaço* (1958). Se, para o filósofo francês, a casa funciona como um refúgio onde o indivíduo encontra abrigo contra os perigos do espaço externo, a casa, na ficção produzida por mulheres, é um espaço por onde os dramas e fracassos das personagens ecoam. Bachelard não se detém apenas na descrição dos elementos que constituem a casa fisicamente e que fazem parte do nosso imaginário. O que o filósofo francês propõe é que a casa seria o local onde as nossas vivências cotidianas dividem espaço com acontecimentos passados. Para o autor, existe em cada lugar que habitamos a essência da casa primeira, ou seja, a casa evoca a nossa origem do ser, seu passado mais remoto através de suas lembranças, como podemos observar:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos (...) é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio (BACHELARD, 1993, p.18).

O filósofo atribui à casa o poder de promover uma conexão entre todos os locais que um indivíduo habitou, pois é impossível viver em um determinado ambiente sem a recordação daquilo que se viveu anteriormente. A conexão, que se dá através do pensamento, abre caminho para outras memórias, que se constituem em lembranças de outros aspectos da vida pregressa, bem como possibilita a criação de expectativas de novas vivências.

Uma outra visão da casa como um espaço de extensão do seu habitante, temos na obra do filósofo francês Jules Michelet (1798-1874), para quem “a casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu direi, seu sofrimento” (MICHELET apud BACHELARD, 1993, p.80). Podemos entender a partir dessa afirmação que é

impossível dissociar o ser humano do local em que habita, não somente pelos elementos físicos do local, como a maneira com que ele cuida de seus bens ou a precariedade das condições em que vive, mas devemos concluir que a autoaceitação do morador é fundamental para que ele esteja integrado ao local onde reside. Apesar de Bachelard apontar para o caráter positivo dessa integração entre o passado e o presente, o filósofo e historiador francês Michel Foucault aponta para a complexidade dessa associação.

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço de limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal (FOUCAULT, 2001, p.413 - 414).

Elódia Xavier, assim como Foucault, destaca o aspecto contraditório dos espaços. Para a autora, nas narrativas produzidas por mulheres, a relação entre as personagens femininas e a casa onde habitam é muito mais uma relação de aversão do que a idealização proposta por Bachelard.

Embora o livro de Bachelard tenha me ajudado a perceber os estreitos vínculos entre o ser humano e sua morada, mostrando a imagem da casa como um valioso instrumento de análise da alma humana, preferi adotar o critério da leitura prévia dos textos literários como método de estudo. Porque, ao afirmar que “a casa é o nosso canto de mundo” (p.24) o autor ignora os espaços de hostilidade, enfatizando a ideia de refúgio e proteção (XAVIER, 2012, p. 20).

Se para Bachelard a casa significa o abrigo, o local de proteção que o homem encontra ao voltar da rua, Elódia Xavier nos mostra que a relação da mulher com o local que habita se configura de maneira contrária na literatura: é somente fora do espaço privado que a mulher consegue se libertar dos papéis que lhe são impostos socialmente. A casa é constantemente vista na literatura como um espaço de confinamento e de submissão. Se para Bachelard a relação do habitante com sua casa é definida pela topofilia, para Elódia Xavier, a relação entre as personagens femininas com o local que habitam é de topofobia. Sendo assim, a autora localiza no *corpus* de seu estudo referências suficientes para embasar a ideia de que nem sempre a casa representa um espaço feliz para as personagens. Apesar de se configurar como um elemento fundamental na narrativa, na prosa de autoria feminina, a casa é retratada quase sempre de maneira negativa, como um local de opressão e de sofrimento, que pode levar à ruína suas personagens.

Em todas as obras observadas por Elódia Xavier, que correspondem a um período de produção literária entre os anos de 1897 a 2011, a casa assume grande importância diante dos demais elementos narrativos. Segundo a autora, a maior dificuldade em seu estudo seria encontrar produção teórica que abordasse a categoria espaço, pois o interesse da crítica literária por ela é algo muito recente, mesmo o espaço sendo um elemento que se destaca em toda leitura mais apurada. Elódia Xavier credita o aumento da demanda por estudos de espaço aos tempos em que a globalização, deslocamentos e diásporas são questões cada vez mais urgentes nas sociedades pós-modernas.

Uma esclarecedora definição sobre o espaço encontramos no *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. De acordo com os autores: “O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS e LOPES, 1988, p. 204).

Oziris Borges Filho, em seu estudo “Espaço e Literatura: introdução à topoanálise” (2008), dentre as funções principais do espaço na literatura, destacam-se: “Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; (p. 1); Influenciar as personagens e também sofrer suas ações (p.2); Propiciar a ação (p.2); Situar a personagem geograficamente (p.2); Representar os sentimentos vividos pelas personagens (p.2); Estabelecer contraste com as personagens (p.2); Antecipar a narrativa (p.4). Sendo assim, o espaço tem uma função muito mais importante do que a de ser apenas um cenário para a ambientação da narrativa. A definição do autor se aproxima à importância que Elódia Xavier irá atribuir à categoria espaço, em *A casa na ficção de autoria feminina*. A autora seleciona uma série de narrativas em que a casa ganha *status* de protagonista. Além da importância que o espaço tem nos romances citados, outro aspecto a ser destacado é que nessas obras, que pertencem à literatura brasileira e que foram escritas por mulheres, a casa quase sempre é vista como um local onde a mulher vivencia o lado mais negativo das relações afetivas e familiares. A autora destaca na literatura de autoria feminina a *casa jaula*, presente no romance *A correnteza* (1979), da escritora sergipana Alina Paim. A protagonista, uma mulher que passou por muitas privações durante a infância, acaba se isolando na casa que construiu para ser a melhor e mais bonita do bairro. No romance *A asa esquerda do anjo* (1980), de Lya Luft, a narradora Gisela sofre a tensão entre o desejo de integrar-se à comunidade em que vive e a repressão personificada por Frau Wolf, que tenta enquadrá-la num sistema rigoroso de educação. Segundo Xavier, Gisela vive habita uma *casa couraça*. *A casa de espera* é o

local que abriga as mulheres da família do general Bento Gonçalves durante a Revolução Farroupilha (1835-1845) na obra *A casa das sete mulheres* (2002), de Letícia Wierzchowski, romance histórico que retrata a guerra sob uma perspectiva feminina. Com base nos exemplos mencionados, podemos perceber que a casa na literatura produzida por mulheres é um espaço hostil, onde a mulher é obrigada a confrontar conflitos familiares e, principalmente, forçada a conviver com a solidão.

2.1 O protagonismo dos espaços físicos em *A última névoa*

Analisando o conto *A última névoa*, de Maria Luisa Bombal, María Jesús Orozco Vera¹⁵, em sua obra *La narrativa de Maria Luisa Bombal: principales claves temáticas* (1989), afirma: “La lluvia y el viento enmarcan el hogar que la narradora anónima de *La última niebla* ha de compartir con su esposo en un matrimonio sin amor” (OROZCO VERA, 1989, p. 50). Logo na chegada da personagem à casa que habitará nos próximos anos, ela percebe o quanto aquele ambiente é hostil. O ambiente reflete a estranheza da circunstância em que passa a habitá-lo. A protagonista anônima de Bombal muda-se para aquela grande casa após casar-se com o primo Daniel, recentemente viúvo da primeira esposa, a quem realmente amara. Apesar de viver no local durante anos, a personagem habita com muito mais consistência os próprios devaneios. Para a protagonista de *A última névoa*, a casa do marido é muito mais uma *casa jaula*, uma *casa couraça* e uma *casa de espera*, como propõe Xavier do que a casa ninho sugerida por Bachelard.

Podemos compreender a casa do marido como uma *casa jaula* porque ela encerra toda a possibilidade de libertação da protagonista. É entre suas paredes que ela assistirá ao declínio da própria juventude, enquanto percebe a passagem de uma vida sem sentido. O local pode ser interpretado como uma *casa couraça* por ser também a materialização da instituição do casamento. A personagem, que aceitou a proposta de casamento do primo apenas para não ficar solteira como as irmãs mais velhas, sob o mesmo teto do marido, está a salvo do estigma de solteirona, tão arraigado às sociedades latino-americanas na época da publicação do conto. E, por último, a casa do matrimônio não deixa de ser uma *casa de espera*, pois o encontro com o amante que ocorre em apenas uma noite é o evento que irá transformar toda a vida da personagem. Sendo assim, ela atravessará décadas naquele local à espera do retorno daquele que por um dia deu sentido à sua existência.

¹⁵ Professora titular do Departamento de literatura espanhola e hispano-americana na Universidadde Sevilla.

A residência reproduz para a personagem o sofrimento do marido, que se casou com ela apenas por não suportar viver sozinho no local repleto de lembranças. Devido à casa se configurar como um ambiente hostil, ela recorre constantemente à natureza como refúgio onde pode ficar a sós com seus pensamentos e devaneios. Podemos pensar na relação entre esta personagem feminina e a casa onde habita como uma relação de topofobia, de acordo com a proposta de Xavier (2012). Existe uma verdadeira aversão da protagonista em relação àquela casa que não é a sua, mas que as circunstâncias a forçam a habitar e não o sentimento de pertencimento ao local que será sua morada pelos anos seguintes. A relação da protagonista com a casa do matrimônio reproduz o relacionamento frio e distante entre marido e mulher. Como uma alternativa à realidade frustrante do casamento, a protagonista orbita em torno à fantasia de encontros com o suposto assim como ocorre a diversas outras personagens da literatura, como Emma Bovary, a personagem principal do famoso romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856). Em *A última névoa*, o adultério, teria acontecido apenas em um encontro, porém, não fica claro para o leitor se esse encontro se trata de um acontecimento real. Um elemento muito marcante dessa suposta transgressão da protagonista é a casa do amante. Esse espaço, no qual a personagem esteve apenas uma vez, é um local totalmente desconhecido para ela. A casa, que será lembrada em diversos momentos e que será buscada pela protagonista anos após o encontro, constitui-se em um local idílico para a personagem. Entre o sonho e a realidade, a casa seria o local sagrado para ela. O reduto do amante é o lugar ideal, em oposição à casa onde vive com o marido um relacionamento infeliz. A seguir, temos dois excertos que sintetizam algumas impressões sobre as duas casas, segundo a narradora:

“O vendaval da noite anterior havia removido as telhas da velha casa de campo. Quando chegamos, a chuva gotejava em todos os quartos” (BOMBAL, 1935, p.3).

Dou um passo dentro de um aposento cujos tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado, não sei que melancólica intimidade. Todo o calor da casa parece ter se concentrado aqui. A noite e a neblina podem adejar em vão contra os vidros da janela; não conseguirão infiltrar neste quarto um único átomo de morte (BOMBAL, [1935] 1985, p.16).

É perceptível o contraste entre as primeiras impressões da narradora sobre as duas casas. A primeira casa, a casa sólida e real na qual irá permanecer provavelmente até o final dos seus dias, é um local hostil, quase inóspito, enquanto a segunda, envolta numa atmosfera onírica, é um lugar aconchegante. Nesse sentido, a casa do amante constitui-se como uma heterotopia. De acordo com o Michel Foucault, em sua obra *Ditos e escritos*

(1984), no capítulo “Outros Espaços”, as heterotopias são: “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Embora permaneça no conto a dúvida de que o encontro entre a protagonista e o amante tenha realmente ocorrido, é inegável que houve uma intenção de transgressão por parte da personagem. A casa do amante funciona como um invólucro para o ato transgressor. Se outros elementos levam o leitor a duvidar da existência desse amante, a protagonista sem nome está convicta de tê-lo encontrado durante a maior parte da narrativa e, anos após a noite do encontro, ela acredita ter localizado a casa. O local é um espaço recortado na realidade e no cotidiano da personagem.

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes de tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional (FOUCAULT, 2009, p.418).

Podemos concluir que a casa que a protagonista de *Bombal* habita não tem função de abrigo ou refúgio, sendo a extensão do seu casamento que desde o princípio está destinado ao fracasso. Por outro lado, a casa acolhedora é a idealizada casa do amante.

Lucía Guerra-Cunningham¹⁶, em sua obra *Vision de lo femenino em la obra de Maria Luisa Bombal: una dualidade contradictoria del ser y el deber-ser* (1985), afirma que a casa seria por excelência a materialização da instituição do matrimônio:

La casa es, en esencia, el ámbito de la regulación social, aquel lugar donde la existencia de la mujer está teñida por la frustración, la rutina y los actos intrascendentes, donde transcurre "una muerte en vida" (La última niebla), la degradación del ser femenino (La amortajada) o la alienación que momentáneamente protege de un enfrentamiento con la verdadera realidad ("El árbol") (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p.95).

Básicamente, integrarse al Orden, es decir, cumplir con la meta del matrimonio, implica ser subyugada por lo que en apariencias proporcionará la realización para la existencia femenina. Sin embargo, la entrada en el ámbito regulado del matrimonio pone de manifiesto en toda su dramaticidad el conflicto entre el Ser y el Parecer. Aparentar ante los otros que se es feliz cuando, en realidad, cada día de la rutina hogareña no es sino frustración, búsqueda insatisfecha del amor en una sociedad que ha aniquilado sistemáticamente los impulsos sexuales de la mujer para reafirmar el principio de la propiedad y la instauración del núcleo familiar (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p.95 - 96).

16 Escritora e crítica literária chilena, responsável por resgatar obras de escritoras e trazê-las para o meio acadêmico.

A casa é para a autora um espaço de perpetuação de uma estrutura social em que mais importante do que a realização pessoal da mulher é que ela cumpra o papel pré-estabelecido de esposa e mãe. Ao longo da obra de Maria Luisa Bombal, temos diversas personagens que vivenciam essa dualidade entre *ser* e *dever ser* proposta por Lucía Guerra-Cunningham. No caso da protagonista de *A última névoa*, a personagem deseja viver o amor, mas está atrelada a um casamento que não foi construído com base no sentimento. Quando a personagem afirma que se casou “por casar” (BOMBAL, 1985, p.5), sua afirmação oculta uma realidade já constatada pelo marido, que tem consciência de que a prima somente aceitou sua proposta de casamento para não ficar solteira como as irmãs. Em uma sociedade latino-americana, católica, do início do século passado, o casamento era visto como o mais importante objetivo a ser alcançado por uma mulher. Sendo assim, não é difícil constatar a origem dessa dualidade entre *ser* e *dever ser*. O *ser* é a psique, o conjunto de desejos, sua configuração como ser humano autônomo, enquanto o *dever ser* é o que esperam dela, é o papel que lhe foi atribuído desde antes do seu nascimento. Para Lucía Guerra-Cunningham, a casa é o espaço de manutenção do *dever ser*. Se por um lado Guerra-Cunningham considera a casa o espaço onde a mulher encontra toda a repressão que a sociedade lhe reserva, a natureza é onde ela tem acesso à liberdade. De acordo com a autora:

De manera significativa, los polos de la oposición erotismo *versus* convención social se representan al nivel del espacio literario por la casa símbolo de la institucionalidad y la represión y los espacios abiertos, vitales y fértiles de la Naturaleza (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p.95).

No excerto acima, percebemos claramente uma oposição entre os dois espaços: a natureza pode ser entendida como o polo que representa o erotismo; o polo oposto é constituído pela casa, o espaço de repressão da sexualidade. A oposição desses dois espaços fica muito evidente em *A última névoa*. Como vimos anteriormente, enquanto a casa do matrimônio se configura em um lugar inóspito, o cenário de um relacionamento infeliz, a natureza é o refúgio onde a personagem se afasta temporariamente da própria vida. Para Guerra-Cunningham, a cena em que a personagem mergulha no lago (1985, p.96). Conforme constatado por Lucía Guerra-Cunningham, existe uma forte relação entre natureza e sexualidade nesta cena. A descoberta do próprio corpo acontece enquanto a personagem se integra ao meio. Da mesma forma, percebemos uma personificação dos elementos naturais. O lago é o amante da personagem, com seus “braços de seda” das plantas aquáticas e com o “beijo do alento fresco da água” (BOMBAL, 1985, p.10).

A descoberta do corpo em contato com a natureza ocorre somente após a personagem ter surpreendido Regina, esposa de seu cunhado, nos braços do amante. Momentos antes de banhar-se no lago, ela relembra a maneira como Regina desprendia as mechas de cabelo presas ao amante e lamenta que o marido a faça prender sempre os cabelos, obrigando-a a imitar o penteado da falecida esposa. A relação da mulher com seu cabelo é um outro importante aspecto a ser considerado na obra de Bombal, como veremos mais adiante. Diante do espelho, a personagem se entristece por saber que “antes de que percam seu brilho e sua violência, não haverá ninguém que diga que tenho lindos cabelos”. (BOMBAL, 1985, p.8). Na tentativa inconsciente de reproduzir a cena protagonizada pela cunhada, a narradora, ao descrever o momento em que se banha no lago atribui características humanas a ele. Ela irá utilizar metáforas associadas à natureza para descrever o amante, como podemos observar a seguir: “Ele se aproxima; minha cabeça fica à altura de seu peito, estende-o para mim sorridente, oprimo nele meus lábios e depois apoio nele a fronte, o rosto. Sua carne cheira a fruta, a vegetal” (BOMBAL, 1985, p.17). Sobre a associação entre o erótico e a natureza, sempre presente na obra de Maria Luisa Bombal, Lucía Guerra Cunningham afirma:

Lo erótico, en la narrativa de María Luisa Bombal es, en esencia, un contacto sensual y trascendental con la Naturaleza, razón por la cual el motivo del amante se elabora siempre en asociaciones con el trigo, la fruta madura, la luz, la avellana o el clavel silvestre. No obstante, la importancia de lo erótico como reafirmación de la esencia femenina, las convenciones sociales hacen de la mujer un ser tronchado que busca infructuosamente sus orígenes para alcanzar la reintegración en la Materia y retornar a sus ancestros matriarcales cuando la mujer era agua, tierra, vegetación y movimiento cíclico de la luna (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p. 97).

En la obra de María Luisa Bombal, la característica básica del arquetipo se da en la conjugación Mujer-Materia que hace de lo femenino un sinónimo de lo cósmico y sugiere una relación ancestral que constituye un rezago del matriarcado. Esta visión de la mujer corrobora la dicotomía antropológica establecida entre Mujer-Naturaleza y Hombre-Cultura, dualidad en la cual el sector masculino produce cultura al modificar la Naturaleza y su medio ambiente. Es más, la narrativa de María Luisa Bombal presenta una oposición básica entre el principio femenino no que busca aproximarse a sus raíces cósmicas primordiales y el principio masculino que ha impuesto jerarquías y regulaciones por todo lo natural a partir de la conciencia racionalizadora con un objetivo pragmático. Sin embargo, esta oposición está marcada por una derrota de lo femenino en una sociedad donde ha triunfado el principio masculino (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p. 92-93).

Um outro exemplo da integração entre a mulher e a natureza está presente no conto “Tranças” (1940), que conta a história de duas irmãs que são as últimas descendentes de uma poderosa família assombrada por mortes prematuras e trágicas. Narrada em terceira pessoa, a narrativa logo no início discorre sobre a trajetória de famosas personagens

femininas históricas e literárias, entre elas: Isolda, do mito de Tristão e Isolda, cujas origens remontam às narrativas celtas, e que mais tarde passou a integrar o Ciclo Arturiano; Mélisande, protagonista da ópera *Pelléas et Mélisande* (1902), composta por Claude Debussy, inspirada no mito de Tristão e Isolda; María, personagem título da novela de 1867 do escritor colombiano Jorge Isaacs; entre outras. Em seguida, tem início a trajetória das duas irmãs que são as últimas descendentes de uma antiga e poderosa família. Essas duas mulheres, assim como as personagens mencionadas no início do conto, têm uma relação conflituosa com seus cabelos – símbolo de ligação com a terra – e o final trágico. Porém, a relação da mulher com a natureza se subdivide nesta narrativa entre o meio rural e o meio urbano.

A irmã mais velha que “Era obstinada, porém justa, feia, mas de porte atraente e sorriso generoso. Solteirona... ninguém sabe por quê” (BOMBAL, 1985, p. 69), vivia no campo, administrando a fazenda da família e era conhecida pelos camponeses como “a Amazona” (BOMBAL, 1985, p. 69), cortou os cabelos e passou a viver sozinha. Igualmente solitária era a irmã mais jovem, uma mulher “bela ao extremo” (BOMBAL, 1985, p. 69), que vivia na cidade e, assim como a irmã mais velha, possuía a saúde frágil. Toda ela era frágil em aspecto, exceto pelos longos cabelos ruivos, que trançava. Certa noite, a fazenda da Amazona foi consumida por um incêndio. Ao mesmo tempo, a irmã mais nova morria na cidade, após uma noite de baile. Temos o seguinte desfecho:

Quando na cidade vieram para fechar os balcões e ergueram a muito frágil para estendê-la no leito, tratando em vão de reanimá-la, de abrigá-la, já era tarde.

O médico assegurou que havia agonizado a noite inteira.

Porém o bosque houve de agonizar e morrer junto com ela e sua cabeleira, cujas raízes eram as mesmas (BOMBAL, 1985, p. 69).

A morte da irmã que vivia na cidade está relacionada ao incêndio da fazenda, porque embora exista uma distância física entre a mulher e o campo, ela está ligada a ele pelos cabelos, o elo essencial entre a mulher e a terra. Não foi a Amazona quem pereceu com a destruição das terras onde vivia, ela já havia destruído a conexão com o lugar, ao cortar os cabelos. Por outro lado, a irmã mais jovem, que não mais vivia no campo, era parte dele por ter conservado suas longas tranças vermelhas. Esta é a conclusão da voz narrativa

As verdes trepadeiras que se enroscam nas árvores, as doces algas nas suas rochas, são cabeleiras desalinhadas, são a palavra, o vir e adejar da natureza, são sua alegria e melancolia, são sua expressão por meio do qual a natureza infunde confusamente sua magia e seu saber nos seres.

E é por isso que as mulheres de agora, ao se despojarem de suas tranças, perderam sua força advinha e não tem premonições, nem gozos absurdos, nem poder magnético.

E seus sonhos não são agora mais que uma triste maré que traz e volta a trazer imagens cansadas ou algum que outro doméstico pesadelo (BOMBAL, 1985, p. 72).

Sendo assim, o afastamento da natureza, simbolizado pelo corte dos cabelos, causaria a perda da força da mulher, que também perde seu poder de intuição, abandonando uma vida mais livre para viver aprisionada no ambiente doméstico e urbano. As duas irmãs do conto “Tranças” são personagens que exemplificam perfeitamente a relação entre mulher e natureza proposta por Guerra-Cunningham:

Todos los personajes femeninos de María Luisa Bombal están unidos a lo telúrico y representan el arquetipo de la Madre-Tierra aunque la fertilidad no es un rasgo esencial, como es el caso de este arquetipo cuando ha sido elaborado desde una perspectiva masculina (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985, p. 92).

Uma visão semelhante sobre a ligação entre a mulher e a natureza, encontramos na obra *La narrativa de Maria Luisa Bombal: principales claves temáticas* (1989), de María Jesús Orozco Vera¹⁷.

La mujer tiene acceso al espacio telúrico. La naturaleza establece con ella la comunicación plena que el hombre no ha logrado. Centrado en el progreso y sumido en los moldes de la razón totalizadora, ha destruido la armonía natural encadenándola a un hermoso y engañoso marco (OROZCO VERA, 1989, p. 47).

Las heroínas de Maria Luisa Bombal se internan en la espesura de la vegetación. En el marco de la naturaleza encuentran la libertad que les niegan los fríos caserones que albergan una vida llena de hastío, incomprensión y soledad y las condena a vivir sin amor, razón última de su existencia (OROZCO VERA, 1989, p. 46).

Tanto para Guerra-Cunningham quanto para Orozco Vera, existe em toda a obra de Maria Luisa Bombal uma dualidade que aproxima a mulher da natureza, como um “princípio ancestral feminino”, do qual suas personagens estão sempre em busca, mesmo que isso aconteça de maneira inconsciente. Através da tentativa da realização amorosa, essas mulheres buscam encontrar os próprios sentidos para a existência, , uma liberdade de poder ser e de poder realizar suas próprias escolhas. Esse poder de escolha representa exatamente uma oposição ao que está socialmente institucionalizado para essas mulheres, que não vivem o que desejam viver e, sim, o que está reservado a elas. Desta forma, a natureza seria a oposição perfeita à casa. A mulher, na obra de Bombal, é a própria natureza, dominada pelo homem, porém, possuidora de uma força latente capaz de destruí-lo.

¹⁷ Professora titular da Universidad de Sevilla.

A sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, é um assunto que sempre foi considerado tabu em diversas sociedades. Embora a iniciação sexual fosse vista como algo natural para os homens, sempre foi encarada como uma questão muito delicada no que concerne às mulheres. De qualquer forma, a casa dos pais é um local considerado interdito para esse momento da vida. Para os homens, os bordéis durante muito tempo foram o lugar de iniciação por excelência. O início da atividade sexual feminina era visto como uma questão muito complexa. Segundo Michel Foucault:

Para as moças, existia, até meados do século XX, uma tradição que se chamava a “viagem de núpcias”: era um tema ancestral. A defloração da moça não poderia ocorrer em “nenhum lugar” e, naquele momento, o trem, o hotel da viagem de núpcias eram bem esse nenhum lugar, essa heterotopia sem referências geográficas (FOUCAULT, 2001, p.416).

Sendo assim, a casa – mais precisamente, o quarto do amante – é o lugar em que a protagonista vive de maneira mais intensa a sua sexualidade. Para a personagem, o ato transgressor funciona como uma espécie de iniciação sexual. Pela primeira vez, a protagonista confronta a própria libido, o que dificilmente ocorreria na casa do matrimônio, porque, para ela, o casamento foi muito mais a realização de uma etapa obrigatória do que a satisfação de um desejo pessoal. A casa matrimonial está institucionalizada como um espaço reservado à família. Desta maneira, não há outra alternativa para a personagem a não ser vivenciar essa experiência inédita em outro lugar.

Michel Foucault afirma que existem dois grandes tipos de espaços que estão ligados a todos os outros, porém se distinguem dos demais. O primeiro grande tipo seria composto pelas utopias que “são os posicionamentos sem lugar real (...) essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2001, p.415). O segundo grupo seria composto pelas heterotopias, que segundo o autor são lugares reais dentro da sociedade, ao contrário das utopias, que não estão situadas em nenhum lugar. Estes espaços são as heterotopias. Conforme Foucault:

Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada (FOUCAULT, 2001, p.420).

A casa do adultério em *A última névoa* pode ser considerada uma heterotopia, pois é um lugar que não se encaixa em nenhum outro, apesar de existir fisicamente. Essa casa não tem nenhuma outra função na narrativa a não ser abrigar os personagens durante o

ato transgressor. A casa do amante surgiria uma oposição à casa do matrimônio, espaço onde a submissão da mulher à ordem vigente é legitimada. Um outro aspecto importante a ser considerado, para compreender a função heterotópica da casa do amante, é que a protagonista somente consegue ter acesso ao local, na presença do homem, durante a noite em que se conhecem entre a névoa densa. Foucault afirma:

As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se chega a a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações. Só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos (FOUCAULT, 2001, p.420).

Devemos considerar que a personagem, ao retornar à cidade onde conheceu o suposto amante, empreende uma busca à casa, porém a busca é frustrada. Ao chegar ao local que ela acredita ser a residência, apesar de vagamente reconhecer nele elementos semelhantes aos que percebeu na primeira noite, como o velho portão de ferro e as árvores do jardim, vislumbradas entre a névoa – elementos que são facilmente encontrados em diversas casas – ela acaba por descobrir que não há ninguém residindo no local com as mesmas características do homem de suas lembranças.

O desfecho do conto, que pode ser lido como uma experiência sobrenatural, também pode ser entendido como a manifestação do sintoma da mesma enfermidade que acometeu a narradora na noite do encontro. Todavia, se entendermos a casa como um local existente e se não levarmos em conta a veracidade da experiência da narradora, podemos concluir que a casa é uma heterotopia só acessível por meio de seu proprietário. E, por ser inacessível sem a presença do homem, a casa se configura como uma heterotopia, conforme a definição de Foucault. A permissão, não só para entrar, mas também para localizar a casa, advém unicamente do amante. Seria ele, somente ele, a chave de todo o mistério.

O antropólogo francês Marc Augé, em sua obra *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1992), afirma “O personagem está em casa quando fica à vontade na retórica das pessoas com as quais compartilha a vida. (AUGÉ, 1992, p.99). Podemos entender a relação hostil entre a protagonista anônima e a casa do matrimônio no conto *A última névoa*. A mulher habita o local, mas desde sua chegada tem consciência de que jamais será considerada realmente a dona da casa, espaço antes ocupado pela primeira esposa do marido, que falecera meses após o casamento. A cena a seguir se refere ao momento da chegada da narradora à casa no inverno chuvoso.

– Os tetos não estão preparados para um inverno como esse – disseram os criados ao conduzir-nos à sala e, como lançassem sobre mim um olhar de estranhamento, Daniel explicou rapidamente:

– Minha prima e eu nos casamos nesta manhã.

Tive dois segundos de perplexidade.

“Por muito pouca importância que se haja dado ao nosso repentino enlace, Daniel deveria ter advertido a sua gente” – pensei escandalizada.

Na verdade, desde que o carro franqueou os limites da fazenda, meu marido se mostrou nervoso, quase agressivo.

E era natural. Há apenas um ano ele fazia o mesmo trajeto com sua primeira mulher; aquela garota insociável e magra a quem adorava e que depois deveria morrer tão inesperadamente três meses depois. Mas agora, agora há algo como que de receio no olhar com que ele me envolve da cabeça aos pés. É o olhar hostil com que de costume acolhe sempre o estrangeiro (BOMBAL, [1935], 1985, p.3).

O próximo excerto remete ao que talvez tenha sido um dos maiores motivos que levaram Daniel a propor casamento à prima: “Quando era criança, Daniel não temia os fantasmas nem os móveis que rangem na escuridão durante a noite. Desde a morte de sua mulher, dir-se-ia que sempre tem medo de ficar sozinho” (BOMBAL, 1985, p.3). Durante toda a narrativa fica muito evidente que o casal jamais consegue se integrar. O marido, atormentado por lembranças, e a esposa, consciente de que não é a mulher com que Daniel gostaria de estar casado, acaba por se refugiar em devaneios:

Daniel se levanta e pega a lanterna. Põe-se a andar. (...) comprovo com surpresa que os seus sarcasmos não fazem mais que voltar-se contra ele mesmo. Está lívido e parece sofrer.

Ao entrar no quarto, solta a lanterna e vira rapidamente a cabeça, ao mesmo tempo que uma espécie de ronco que ele não consegue reprimir dilacera-lhe a garganta.

Olho para ele espantada. Tardo um segundo em compreender que está chorando.

Afasto-me dele, procurando persuadir-me de que a atitude mais discreta está em fingir uma absoluta ignorância da sua dor. Mas no meu íntimo algo me diz que essa é também a atitude mais cômoda (BOMBAL, 1985, p.6).

Momentos como o que podemos verificar no excerto são recorrentes durante toda a obra. O drama dos dois personagens é a incomunicabilidade. Ambos sofrem suas tragédias pessoais, enquanto o marido vive o luto, a esposa experimenta o desamor. A indiferença acaba por identificar o casal até o final da narrativa. O espaço que esses dois personagens habitam reflete o seu relacionamento. A casa de campo, para a qual o casal se muda, é um casarão em ruínas, devastado pela tempestade, como seu proprietário, uma pessoa também devastada, mas pela perda da primeira mulher. O espaço para a protagonista só é acolhedor quando ela encontra um local onde consegue ficar sozinha com seus devaneios.

A hora do jantar me parece interminável. Meu único anelo é estar só, para poder sonhar, sonhar à vontade. Tenho sempre tanto em que pensar! Ontem à tarde, por exemplo, deixei em suspenso uma cena de ciúme entre o meu amante e eu (BOMBAL, 1985, p. 21).

Detesto que depois do jantar me convidem para o tradicional jogo de cartas. Gosto de sentar-me junto ao fogo e abstrair-me para buscar entre as brasas os olhos claros do meu amante. Bruscamente, despontam como duas estrelas e eu permaneço então longo tempo mergulhada nessa luz (BOMBAL, 1985, p. 21).

Um vendaval mo devolveu a última vez. Um vento que derrubou três nogueiras e fez minha sogra persignar-se, induziu-o a chamar à porta de casa. Trazia os cabelos revoltos e a gola do capote bem levantada. Mas eu o reconheci e desfaleci aos seus pés. Então, ele me carregou em seus braços e levou-me assim, desfalecida, na tarde de vento... Desde aquele dia não mais me deixou (BOMBAL, 1985, p. 21).

Toda a convivência do casal poderia ser resumida na cena a seguir, quando ocorre o único ato sexual entre os dois durante toda a narrativa:

Fazia anos que Daniel não me beijava e por isso não entendo como isso pôde acontecer.

(...)

Meu corpo e meus beijos não puderam fazê-lo tremer, mas fizeram-no, como antes, pensar em outro corpo e em outros lábios. Como há anos, tornei a vê-lo procurando furiosamente acariciar e desejar minha carne e encontrando sempre a lembrança da morta entre ele e eu. Ao abandonar-se sobre o meu peito, sua face, inconscientemente, buscava a ternura e os contornos de outro peito. Beijou minhas mãos. Beijou-me toda, com saudades de calores, perfumes e asperezas familiares. E chorou loucamente, chamando-a, gritando-me ao ouvido coisas absurdas que eram dirigidas a ela (BOMBAL, 1985, p. 27).

O excerto acima sintetiza a relação entre a protagonista e seu marido. Não fica difícil concluir que a elaboração de um amante imaginário poderia ter ocorrido para suprir a carência de um envolvimento sexual e afetivo para o qual jamais haveria reciprocidade. Podemos inferir que o suposto encontro, bem como os devaneios conscientes que sucederam a ele, são uma alternativa para se equiparar ao marido, cuja lembrança da primeira esposa permitia a ele que suportasse o casamento por conveniência, ou ainda, que o amante seria uma projeção do próprio marido, transfigurado em um homem atraente e enigmático, ao contrário do primo, com quem a personagem convive desde a infância, e, principalmente, porque é alguém que não é indiferente a ela, como é o próprio marido.

Apesar dos elementos que surgem ao longo do texto apontarem para a inexistência do amante e de sua residência, é inegável a importância de ambos para a narrativa. Se o homem misterioso é o responsável por toda a transgressão da narradora na obra, sua casa é o espaço onde a transgressão ocorre, é o local onde a personagem confronta a própria sexualidade reprimida durante o casamento. Ao contrário do casarão em ruínas, devastado

pela tempestade, a casa do adultério é um local aconchegante, embora tenha características em comum com a casa do matrimônio. Os excertos a seguir ilustram as primeiras impressões da narradora-protagonista sobre a casa do amante:

Atrás de uma grade, distingo um jardim abandonado. O desconhecido desata com dificuldade os nós de uma corrente enferrujada.

Dentro da casa a escuridão é completa, mas uma mão quente procura a minha e me incita a prosseguir. Não tropeçamos em nenhum móvel; nossos passos ressoam em quartos vazios. Subo apalpando a longa escada, sem precisar apoiar-me no corrimão, pois o desconhecido ainda guia cada um dos meus passos (BOMBAL, 1985, p. 15).

No primeiro excerto, podemos perceber que a casa do amante é também um casarão em ruínas. Temos pistas da situação do local, porque, logo na entrada nos deparamos com um “jardim abandonado” (BOMBAL, 1985, p. 15). Dentro da residência, a escuridão é total, mais um indício de que a casa não é habitada por mais ninguém, exceto pelo homem que guia a narradora até ela. A personagem constata que pelos ruídos que ecoam no ambiente os quartos estão vazios. Todavia, a maior semelhança entre as duas casas encontra-se no segundo excerto. O quarto, cujos “tecidos desbotados lhe dão não sei que encanto antiquado” (BOMBAL, 1985, p. 16), é antiquado assim como a casa do marido, mas para a narradora representa um local aconchegante, que também é ameaçado pela intensidade da neblina, neblina essa que é um elemento onipresente na narrativa. Porém, quando a narradora afirma que “a noite e a neblina podem adejar em vão contra os vidros das janelas; não conseguirão infiltrar neste quarto um átomo de morte” (BOMBAL, 1985, p. 16), ela manifesta a sua impressão sobre o local e sua superioridade em relação à casa do marido. O “átomo de morte” (BOMBAL, 1985, p. 16) seria a lembrança fantasmagórica de outra mulher, que sempre impediu a plenitude do relacionamento com o primo. Mesmo tendo casado por conveniência, a narradora ressentia-se pela desatenção do marido e invejava Regina, esposa do seu cunhado. Apesar das semelhanças, entretanto, os dois casarões antigos têm significados absolutamente distintos para a protagonista e isso ocorre porque, de acordo com Foucault:

Pode-se dizer, para retrair muito grosseiramente essa história do espaço, que ele era, na Idade Média, um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (FOUCAULT, 2001, p.412).

(...) mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda

não ousaram atacar: oposições que admitimos como completamente dadas: por exemplo: entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho: todos ainda são movidos por uma secreta sacralização (FOUCAULT, 2001, p.413).

Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação (FOUCAULT, 2001, p.421).

Conforme Foucault, ainda sacralizamos determinados lugares, contrapondo um espaço a outro. Sendo assim, a casa do adultério seria o lugar sagrado para a protagonista, enquanto a casa do matrimônio é o lugar profano, oposição que fica muito evidente em cenas como o momento em que a protagonista mantém relações sexuais com o marido. “E foi para afundar-me nessa miséria que traí meu marido” (BOMBAL, 1985, p.27).

Segundo Andrea Kahmann¹⁸, a obra de Maria Luisa Bombal é polissêmica, iconoclasta em vários aspectos e enxuta (KAHMANN, 2014, p.21). A escrita de Bombal é polissêmica por representar várias possibilidades de interpretação. O conto *A última névoa* é um perfeito exemplo dessa polissemia, pois a narradora nos leva a acreditar durante uma grande parte da narrativa que houve um encontro com um homem misterioso num determinado momento e que esse encontro mudou sua vida. Porém, ao mesmo tempo, vários elementos apontam para a inexistência do amante. Em diversos momentos desaparecem os indícios de que o encontro tenha ocorrido:

Ponho um casaco nos ombros. Meu marido senta-se na cama, meio adormecido.
 – Aonde você vai?
 – Estou asfixiada, preciso caminhar... Não me olhe assim. Por acaso eu já não saí outras vezes a essa mesma hora?
 – Você? Quando?
 – Uma noite em que estivemos na cidade.
 – Você está louca! Deve ter sonhado. Isso nunca aconteceu...
 Lembre-se. Foi numa noite de névoa. Comemos na sala de jantar grande, à luz dos candelabros.
 – Sim e bebemos tanto e tão bem que dormimos a noite toda de uma só esticada (BOMBAL, 1985, p. 31).

Os fragmentos acima se referem à apenas um dos momentos que apontam para o não acontecimento do encontro, bem como a inexistência do amante. Esse é um dos aspectos que tornam a obra polissêmica, pois ao longo da narrativa temos toda uma chave de leitura que remete à noite do encontro, porém, surgem no decorrer da obra elementos que nos fazem direcionar a leitura para outra possibilidade.

¹⁸Professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na graduação e pós-graduação em Letras, e pesquisadora em Estudos Culturais e Estudos de Tradução.

Ademais, a obra de Bombal é iconoclasta porque a autora quebra vários paradigmas. Um exemplo disso seria a própria narradora de *A última névoa*. A personagem, que não consegue se libertar da imposição do casamento, não menciona em nenhum momento a maternidade, outra imposição de sua sociedade. Tampouco a personagem expressa o desejo de ser mãe, bem como não lamenta a ausência de filhos. Simplesmente a questão da maternidade não afeta a personagem, como se esta não fosse uma das demandas às mulheres latino-americanas do século passado. Outro paradigma que a autora quebra é o mito do casamento feliz. Suas personagens, em grande parte, são mulheres que, ao contrário do que sua sociedade afirmava, encontram no casamento apenas solidão. O grande conflito dessas mulheres é a obrigação de aparentarem uma felicidade conjugal, inexistente em sua realidade cotidiana, ao mesmo tempo que continuam tendo desejos e anseios. Essas mulheres criadas para encontrar a felicidade apenas no casamento, quando não a encontram, tornam-se seres deslocados da própria existência. Esse é o vazio de sentido provocado pela dualidade entre o *ser* e o *dever ser*, oposição essa formulada por Lucía Guerra-Cunningham (1985), como vimos anteriormente.

Os espaços físicos são elementos fundamentais onde essa oposição formulada por Lucía Guerra-Cunningham (1985) se manifesta. É perfeitamente possível identificarmos, na casa do matrimônio, a casa que representa a opressão, o lugar com o qual a protagonista tem uma relação de topofobia, como a casa do *dever ser*, o local de manutenção das aparências, onde a personagem veste a máscara social de esposa, de mulher feliz e realizada no casamento, embora nada conste na narrativa que aponte para qualquer possibilidade de felicidade conjugal.

Em contrapartida, a casa do amante seria a lembrança topofílica, no sentido bachelardiano, que a personagem carregará por toda a obra. É nessa casa, fisicamente não muito diferente da casa em que vivia com o marido, que a personagem se encontra consigo mesma e por uma noite desfruta da realização do amor romântico idealizado. A heterotópica casa do amante é a casa do *ser*, o único local onde é permitido a ela retirar a máscara de esposa imposta pela sociedade.

2.3 A casa como um espaço de opressão nos contos de Clarice Lispector

A casa como um espaço de opressão é encontrada frequentemente na obra de Clarice Lispector. Temos nos contos “Laços de família”, publicado pela primeira vez no livro *Laços de família* (1960), e “Obsessão”, que faz parte da antologia *A bela e a Fera* (1979),

exemplos de como ocorrem as interações entre as personagens femininas e a casa onde habitam, semelhantes às que encontramos na obra de Bombal.

O *leitmotiv* do conto “Obsessão” é um caso de adultério, como ocorre em *A última névoa*. Toda a transgressão da narradora-protagonista se dá partir de seu envolvimento afetivo fora do casamento. Cristina, a personagem principal, é uma mulher casada que, devido a um problema de saúde, viaja sozinha para uma pousada em outra cidade, em busca de recuperação. Neste lugar, ela conhece Daniel, um homem enigmático, não muito apegado à vida e às questões materiais. Desafiada pela personalidade incomum de Daniel, ela sente uma intensa atração por ele, que culmina com o fim do seu casamento. Logo no início do conto, a personagem aponta para as mudanças que percebe em si mesma após conhecer Daniel:

Sempre fui sossegada e nunca dei provas de possuir os elementos que Daniel desenvolveu em mim. Nasci de criaturas simples, instruídas naquela sabedoria que se adquire pela experiência e se adivinha pelo senso comum. Vivemos, de minha infância até meus catorze anos, numa boa casa de arrebalde, onde eu estudava, brincava e movia-me despreocupadamente sob os olhares benevolentes de meus pais (LISPECTOR, 2015, posição 240).

Cristina, em seguida, retoma a transição da infância para a vida adulta, que transcorre sem grandes alterações em sua rotina de estudos e brincadeiras, embora a etapa tenha sido marcada por alguns elementos simbólicos que demonstram a preocupação de seus pais com o futuro da filha, cujo casamento seria o ápice.

Até que um dia em mim descobriram uma mocinha, abaixaram meu vestido, fizeram-me usar novas peças de roupa e consideraram-me quase pronta (LISPECTOR, 2015, posição 256).

Mudamo-nos para uma casa mais próxima da cidade, num bairro cujo nome, juntamente com outros detalhes posteriores, silenciarei. Lá eu teria oportunidade de conhecer rapazes e moças, dizia mamãe. Realmente fiz depressa algumas amizades, com minha alegria amena e fácil. Consideravam-me bonitinha, e meu corpo forte, minha pele clara causavam simpatia (LISPECTOR, 2015, posição 256).

As mudanças nas vestimentas e na moradia são ritos de passagem aos quais a jovem Cristina foi submetida com o objetivo de prepará-la para fazer parte da vida em sociedade, tornando-se apta a se tornar uma boa esposa, assim como sua mãe, sua avó e todas as mulheres de sua ascendência. Aos dezenove anos, ela se casa com Jaime, dando início a uma união que permite que ela realize os objetivos dos pais e os próprios, pois Cristina reconhece que seus sonhos, que se limitavam ao casamento, seriam “os de uma jovem qualquer” (LISPECTOR, 2015, posição 256). A narradora revela:

Jaime foi sempre bom para mim. E, seu temperamento pouco ardente, eu o considerava de certo modo um prolongamento de meus pais, de minha casa anterior, onde eu habituara-me aos privilégios de filha única (LISPECTOR, 2015, posição 262).

O casamento é a continuidade de uma vida de submissão à qual a personagem está habituada, apesar de não se dar conta disso. Da mesma forma que o casamento retoma a organização familiar primária, e a casa do matrimônio replica a casa primeira, a casa dos pais, sendo assim, um local onde a personagem cumpre seu destino de esposa (a mulher de família), ou seja, o destino que esperam que ela cumpra. Porém, aos poucos, uma “vaga insatisfação” (LISPECTOR, 2015, posição 262) passa a fazer parte de seus dias e a personagem se percebe melancólica em contraste com as pessoas tranquilas e felizes que a rodeiam. Então, após contrair febre tifóide, que a levou a um estado de prostração que a impedia de sair da cama durante a recuperação, o marido decide enviá-la para Belo Horizonte, devido ao clima ameno da cidade. Pela primeira vez, a personagem se afasta de sua casa e de seus familiares e conclui que fora “subitamente lançada numa liberdade que eu não pedira e da qual não sabia me utilizar” (LISPECTOR, 2015, posição 284).

Daniel é a personificação da liberdade, que encanta e amedronta Cristina. O desconhecido surge como uma oposição às figuras masculinas presentes em sua vida. A primeira diferença encontrada em Daniel é o fato de que ele não considera o trabalho algo importante. Cristina, que jamais vira seu pai ou esposo opor-se ao trabalho, fica surpresa ao ouvir aquele homem que não se submete ao trabalho, entre outras “coisas da vida” (LISPECTOR, 2015, posição 307). A partir da percepção da diferença de Daniel com relação aos homens que conhecia, Cristina, mesmo tentando, teve a sua atenção e seus pensamentos voltados para ele:

Não estava habituada a me demorar muito tempo sobre qualquer pensamento, e um ligeiro mal-estar, como uma impaciência, apoderou-se de mim. Desde então, sem refletir, evitava Daniel. Vendo-o, imperceptivelmente punha-me em guarda, os olhos abertos, vigilantes. Parece-me que eu temia que ele pronunciasse alguma frase daquelas suas, cortantes, porque receava aceitá-las... Forcei minha antipatia, defendendo-me não sei de quê, defendendo papai, mamãe, Jaime e todos os meus. Mas foi em vão. Daniel era o perigo. E para ele eu caminhava (LISPECTOR, 2015, posição 313).

Podemos perceber que o encantamento que a envolve é promovido pelas palavras de Daniel. É através do discurso do homem desconhecido, um discurso também inédito, que a mulher confronta a própria realidade e passa a questionar os próprios valores – o que jamais havia feito. O matrimônio e a vida de dona de casa não foram escolhidos por

Cristina, que somente se deixou levar pelo fluxo invariável da vida de todas as mulheres de sua família e da maioria das mulheres de sua geração.

Após a negação da legitimidade do discurso de Daniel, Cristina, em outra ocasião, percebe que as palavras utilizadas por ele são, em sua maior parte, desconhecidas para ela. A personagem aponta para o fato de que jamais assistira uma palestra que não abordasse temas conhecidos para ela. E então, ela conclui: “Eu mesma, com pouca imaginação e pouca inteligência, não pensava senão de acordo com a minha estreita realidade” (LISPECTOR, 2015, posição 325).

Cristina passa a ouvir atentamente cada palavra dita por Daniel, e conclui que o conhecimento de mundo que possuía era limitado, porque era limitada a sua experiência de vida. Quando ela afirma que “Tentava não me distrair para não perder a conversa mágica” (LISPECTOR, 2015, posição 325), ela está ciente do poder transformador da fala de Daniel e a pousada em que ambos estão hospedados será o palco onde ocorrerá uma grande transformação na vida da mulher.

Assim como o casarão do amante da protagonista de *A última névoa*, a pousada é o lugar heterotópico onde a personagem mulher se permite viver uma aventura extraconjugal. É somente estando afastada do ambiente em que vive com o marido, que ela passa a questionar a própria realidade. Na pousada, distante também da casa dos pais, ela assume o risco, vivendo a aventura inédita de se apaixonar.

Todavia, ao contrário das descrições detalhadas que apontam para as semelhanças entre a casa do matrimônio e a casa do adultério no conto de Bombal, em “Obsessão”, não há nenhuma pista que aproxime a antiga moradia da personagem à pousada onde conhece Daniel. As casas não são espaços repletos de características, como as casas na obra da autora chilena, com as quais a personagem desenvolve uma relação de topofilia ou topofobia. Tanto a casa da personagem, quanto a pousada são cenários onde a personagem encena o papel de esposa, que lhe foi imposto pela sociedade, e o papel de amante, que ela mesma escolheu interpretar.

O conto “Laços de família” tem início a partir de uma epifania, tão comum na obra da autora. Devido a uma freada brusca no táxi que leva mãe e filha para a estação de trem, Catarina, a filha, percebe o envelhecimento da mãe e, por consequência, o seu envelhecimento futuro. O incidente ocorre durante o trajeto entre o apartamento de Catarina, no qual a mãe havia passado as duas últimas semanas e a estação de trem. A visita da mãe causara mal-estar na família, visto que sogra e genro não tinham um bom relacionamento. Outro motivo de desavença entre as duas mulheres são as críticas que a

mãe fazia à filha quanto à criação do neto. Severina repete ao longo da narrativa que o neto era um menino “magro e nervoso” (LISPECTOR, 1992, p.58).

Após se despedir da mãe sem grandes demonstrações de afeto, Catarina faz o caminho de volta, mas não sem observar toda a amplitude do mundo ao redor. Ao chegar ao seu apartamento e encontrar o marido absorto na leitura, ela convida o filho para um passeio na praia. O marido permanece no local, observando pela janela a esposa tendo seu momento de diversão sem precisar de sua companhia.

O incidente no táxi, que é a materialização desse choque entre gerações, torna-se muito embaraçoso porque as duas mantinham certo distanciamento, como podemos ver no excerto a seguir: “Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito tempo esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado” (LISPECTOR, 1992, p. 58).

Nos momentos seguintes, Catarina dá início a uma reflexão sobre a convivência da família e sente ímpetos de perguntar à mãe se ela realmente fora feliz com o marido, porém, não consegue dizer nada a não ser formalidades:

Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra, e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha.
 – Não vá pegar corrente de ar! Gritou Catarina.
 – Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com a própria aparência. A mão sardenta, um pouco trêmula, arranjava com delicadeza a aba do chapéu e Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai:
 – De lembranças a titia! Gritou (LISPECTOR, 1992, p. 59).

No excerto acima, podemos perceber, além da incomunicabilidade entre as duas mulheres, uma inversão de papéis. É Catarina, a filha, quem demonstra preocupação com a saúde da mãe e Severina quem se preocupa com a própria aparência. Essa inversão remete ao que será o mote central do texto: a mulher que assume o papel de dona de casa e que sofre um processo de assujeitamento com o passar dos anos. O estranhamento da filha, causado pelo contato físico com a mãe, nada mais é do que o choque de realidade de uma jovem mulher que se enxerga idosa de uma hora para a outra. A epifania, nesse caso, funciona como um espelhamento, ou melhor, como um relance de futuro. O excerto a seguir, mostra o retorno de Catarina sozinha, após o embarque da mãe.

No meio da fumaça, Catarina começou a caminhar de volta, as sobrancelhas franzidas, e nos olhos a malícia dos estrábicos. Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil. Alguns homens a olhavam, ela era doce, um pouco pesada de corpo. Caminhava serena, moderna nos trajes, os cabelos curtos pintados de acaju. E tal modo haviam-se

disposto as coisas que o amor doloroso lhe pareceu a felicidade – tudo estava tão vivo e tenro ao redor, a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja -, a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza. Estava muito bonita nesse momento, tão elegante e integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido (LISPECTOR, 1992, p. 60).

Temos no retorno solitário de Catarina uma emancipação da personagem, livre da figura da mãe. Um retorno ao tempo presente, após uma breve e estranha viagem ao futuro. E mais, longe da figura materna, seu duplo, e longe do marido, a personagem demonstra a segurança que não possui na presença de ambos. Somente sozinha, Catarina pode assumir-se enquanto mulher, sem as restrições dos papéis sociais que lhe são impostos. Longe dos dois, Catarina é uma mulher de seu tempo, livre, não somente a filha, esposa e mãe. Ao chegar em casa, durante o entardecer, e encontrar um marido indiferente a ela, Catarina leva o filho para um passeio à beira-mar. O homem que, neste momento, tem o foco narrativo sobre si, assiste atônito da janela a esposa com o filho. A visão da mulher com a criança ao lado lhe causa um grande mal-estar:

“Mas e eu, e eu?” perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. “Com seu sábado” E sua gripe. No apartamento arrumado onde tudo corria bem. Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho, da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros. Fora isso o que lhe dera. Apartamento de um engenheiro (LISPECTOR, 1992, p. 62).

A partir da saída do apartamento, não temos mais nenhum momento no qual Catarina demonstre qualquer indício de insatisfação com a própria vida, tampouco com a própria casa, porém, através das reflexões do marido, podemos ter uma ideia de como se configura o relacionamento do casal.

Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. As relações entre ambos eram tranquilas. Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? (LISPECTOR, 1992, p. 62).

Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria – sem rancor? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas com voz tranquila que faziam a atmosfera do lar para a criança (LISPECTOR, 1992, p. 62- 63).

No conto de Bombal, narrado em primeira pessoa, temos as impressões da narradora-protagonista sobre a própria casa e, por consequência, sobre o próprio casamento. No conto de Lispector, temos um narrador onisciente que tem livre acesso aos pensamentos dos personagens. Mesmo que a relação entre Catarina com sua casa e, por extensão, com a família, não seja dada de maneira tão explícita e que protagonista não permaneça por

muito tempo dentro do apartamento durante a narrativa, podemos concluir que o local é para a personagem um espaço de opressão.

2.4 A casa: um refúgio ambíguo na escrita de Cíntia Moscovich

Assim como Clarice Lispector, Cíntia Moscovich é uma autora cuja maior parte da obra tem como cenário o espaço urbano. Pelas ruas e casas de Porto Alegre, desenrolam-se grandes conflitos de suas personagens, como o dilema de Ethel, uma judia porto-alegrense dividida entre a manutenção da ordem familiar e a possível descoberta do amor, protagonista do conto “O homem que voltou ao frio”, parte da antologia *Anotações durante o incêndio* (2001).

A narrativa tem início com a notícia da visita de Edward, um jovem que conhecera durante um intercâmbio em Israel. Ethel havia conhecido o finlandês dias antes de seu retorno para o Brasil. Por mera cordialidade, ela o convida para visitá-la em Porto Alegre. Como não espera a visita do rapaz, o telegrama de Edward avisando de sua chegada a deixa em pânico, não somente por se tratar de um estrangeiro, mas principalmente, devido ao novo amigo ser um góí, ou seja, um não-judeu.

Com a chegada do jovem, o dilema de Ethel torna-se ainda mais dramático. Não demora muito para que Edward deixe bem claras suas intenções: viera ao Brasil para se casar com Ethel. O finlandês, que deseja se converter ao judaísmo, acredita que o caminho mais fácil para alcançar o seu objetivo é o casamento com uma moça judia e ter filhos judeus. O conflito é ainda mais grave diante dos olhos dos pais, porque Ethel, por ser mulher, possui um papel fundamental dentro da família. O judaísmo, uma religião matriarcal, considera judeus apenas os filhos de mãe judia, ou seja, ainda que Edward se converta ao judaísmo, ele jamais será considerado um judeu.

Edward, “um finlandês esquisito” (MOSCOVICH, 2000, p.28) e não-judeu, havia revelado a Ethel que estava em Israel para estudar o Pentateuco e que desejava converter-se ao judaísmo. A narrativa se desenrola entre a angústia causada pela notícia da chegada e o mal-estar provocado pela presença do góí, considerado uma ameaça por seus pais. Em Porto Alegre, Edward fica sob constante vigilância do pai de Ethel. Não temos muitas informações sobre a vida pregressa dela, mas podemos ter uma ideia de que esse sentimento de deslocamento com relação à própria casa tenha ocorrido somente após a notícia da chegada do estrangeiro. Porém, é nesta mesma casa, na qual não mais “fica à vontade na retórica das pessoas com as quais compartilha a vida” (AUGÉ, 1992, p.99), que ela encontra refúgio na cumplicidade dos pais. É em seu quarto que a narradora tenta

escapar da situação embaraçosa que é a visita de alguém praticamente desconhecido, que havia convidado por educação.

Em diversos momentos, como os que estão ilustrados nos excertos a seguir, Ethel se refugia em sua casa, principalmente em seu quarto, quando precisa de proteção dos pais, ou melhor, quando não sabe qual decisão tomar. “A mãe veio da rua cheia de sacolas. Não pude comentar a notícia e tranquei-me no quarto, não sem certa melancolia e receio.” (MOSCOVICH, 2001, p.25). “Eu queria que a poltrona me tragasse para dentro dela, que o chão se abrisse, que o teto despencasse” (MOSCOVICH, 2001, p.33). “Tranquei-me no quarto. Meia hora mais tarde, quando a porta se abriu, o comandante encontrou-me fingindo que dormia. Não queria nem ouvir o que tinha a me dizer.” (MOSCOVICH, 2001, p.34). Porém, ao mesmo tempo em que a casa se configura como um espaço de proteção, Ethel é também sufocada pela autoridade dos pais. As decisões tomadas pelo pai são constantemente comunicadas em tom de ordem, e a filha não encontra forças para as contrariar:

A apatia de Ethel com relação à autoridade dos pais não acontece quando ela está no Kibutz, local geograficamente distante da casa da família, no qual ela encontra liberdade para se relacionar com outros jovens, livre da vigilância paterna. A personagem somente se permite viver tais aventuras porque a casa dos pais, e por extensão, todos os lugares nos quais os pais estão presentes, são lugares proibidos para a personagem. E isso ocorre porque, segundo Foucault:

(...) talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como completamente dadas: por exemplo: entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho: todos ainda são movidos por uma secreta sacralização (FOUCAULT, 2001, p.413).

Como acontece com a casa do amante da protagonista de Bombal, o Kibutz, para a personagem de Moscovich, é o local heterotópico. Embora a iniciação sexual tenha sido sempre vista como algo natural para os homens, para as mulheres ainda é mantida em sigilo, como algo que dever ser realizado à margem. O ato sexual fora do casamento, para as mulheres, em diversas sociedades, principalmente para aquelas que sofrem intensa influência da religião, é bastante restrito.

Se em *A última névoa* a casa do amante funciona como a heterotopia onde a protagonista pode realizar a descoberta da própria sexualidade, em “O homem que voltou para o frio”, o kibutz de Israel possui a mesma configuração. O local representa uma

heterotopia tanto para Ethel quanto para Edward. É somente no Kibutz que o finlandês consegue fazer parte de uma comunidade judaica, que é o seu maior objetivo. E é apenas no kibutz que Ethel escapa da vigilância paterna, sendo livre para viver as aventuras amorosas típicas da adolescência:

Claro, eu, contrariando as ordens paternas, testara bem mais do que deveria: namorara três rapazes, nada de compromissos, apenas a sensação, vertiginosa, de ter dezessete anos e estar como desgarrada num país estrangeiro, aos beijos e abraços com homens que estavam ali de passagem (MOSCOVICH, 2001, p.28).

Ethel tem a consciência de que está desobedecendo às recomendações familiares, o que somente é possível para ela do outro lado do Atlântico. Isso ocorre porque, como vimos anteriormente, de acordo com Foucault, a casa da família ainda é considerada um local sagrado. Sob o mesmo teto dos pais, Ethel não ousou viver uma aventura, embora houvesse grandes chances de que seu relacionamento com Edward fosse tão passageiro quanto seus outros namoros vivenciados no kibutz.

3. PERFORMANCE: ENCENANDO A REALIDADE NA FICÇÃO

Na obra *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), Julia Kristeva analisa a trajetória de grandes ícones das artes das mais variadas épocas e nacionalidades. Segundo a autora, os afetos interferem diretamente na linguagem, funcionando como uma espécie de motor para a criação, e mais, quando alguém escreve, transfere para o papel suas próprias emoções por meio da palavra. A autora observa a vida e a obra de artistas consagrados, como o pintor alemão Hans Holbein (1497–1543), um dos maiores mestres do Renascimento, dos escritores Gerard de Nerval (1808–1805), cuja poesia influenciou nomes como Charles Baudelaire e Marcel Proust, da célebre escritora francesa nascida no Vietnã, Marguerite Duras (1914–1996), que além de escritora foi roteirista e diretora de cinema, e o do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, considerado um dos maiores nomes da literatura de todos os tempos. Sendo assim, para Kristeva, a arte surge como a consequência positiva para um evento negativo. Da conciliação dos afetos, resulta o objeto estético, numa tentativa inconsciente de reordenar o caos interior:

Por um lado, os afetos redistribuem a ordem da linguagem e dão origem a um estilo. Por outro, mostram o inconsciente em personagens e atos que representam as emoções pulsionais mais proibidas e transgressivas. A literatura, como a histeria, que para Freud é uma "obra de arte deformada", é uma encenação dos afetos ao nível intersubjetivo (os personagens) e ao nível intralinguístico (o estilo) (KRISTEVA, 1989, p.164).

A escrita faz o *afeto* passar no *efeito*: "*actus purus*", diria São Tomás. Ela veicula os afetos e não os recalca, propõe uma saída sublimatória para eles, ela os transpõe para um outro num terceiro elo, imaginário e simbólico. Porque é um perdão, a escrita é transformação, transposição, tradução (KRISTEVA, 1989 p.196).

O texto seria o meio encontrado pelos escritores de reestabelecerem sua própria integridade psicológica, através da sublimação dos afetos. Escrevendo, o autor põe o ponto final que faltava numa sequência de eventos malsucedidos, ressignificando um período e, por consequência, ressignificando a maneira como percebe os outros e a si mesmo. De acordo com a autora: “A religião ou então a mania, filha da paranoia, são os únicos contrapesos para o desespero? A criação artística integra-se e as dispensa. Assim, as obras de arte nos conduzem a estabelecer relações menos destruidoras e mais pacificadoras, conosco e com os outros” (KRISTEVA, 1989, p.171). Desta forma, a arte não somente tem o poder de reestabelecer o equilíbrio psíquico de um indivíduo, como também tem a capacidade de promover uma interação mais pacífica entre ele e a sociedade na qual ele está inserido. Segundo Kristeva:

Não é *significando* o ódio, a destruição do outro e talvez, antes de tudo, a sua própria condenação à morte que o ser humano sobrevive como animal simbólico? Uma violência exorbitante, mas freada, desemboca na autocondenação do ego para que nasça o indivíduo. De um ponto de vista diacrônico, ali estamos no limite inferior da subjetividade, antes que se destaque um *outro* que seja *objeto* de ataque odioso ou amoroso. Ora, essa mesma freada do ódio permite também o domínio dos signos: não te ataco, eu *falo* (ou escrevo) *meu* medo ou *minha* dor. Meu sofrimento é o revestimento da minha palavra, de minha civilização. Quanto ao escritor, ele pode tirar uma jubilação disto pela manipulação que saberá, sobre esta base, infligir aos signos e às coisas (KRISTEVA, 1989, p.167).

Podemos concluir, com base na teoria de Kristeva, que a tristeza não é determinante para o fazer literário e artístico, pois se ocorresse desta forma todas as pessoas que passam por um período de luto ou aquelas que desenvolvem depressão ao longo da vida seriam escritores, pintores, atores, obtendo êxito em qualquer forma de arte. O que nos é revelado pela pensadora é que todos esses grandes artistas observados, assim como muitos outros artistas que não foram contemplados por seu estudo, souberam conciliar sua dor com arte e, inconscientemente, conseguiram tirar proveito de suas tragédias pessoais. É através da encenação de seus conflitos, por meio da palavra escrita, que um autor se reinventa, bem como reinventa sua realidade. Na obra das escritoras Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovitch, a conciliação dos afetos dá-se a partir da performance das questões conflitantes em sua sociedade.

O conceito de performance está diretamente associado à necessidade de exteriorização de uma determinada situação ou mesmo de um sentimento. O objetivo de quem executa a performance, independentemente da forma como sua arte se manifesta, é torná-la pública. O *performer*, através da representação, desempenha o papel, em primeiro lugar, de um comunicador, pois a sua primeira grande intenção é passar uma mensagem, exteriorizando, por consequência, algo que existe em si. Para este trabalho, o conceito de performance foi observado na obra das três escritoras, conforme foi proposto por Graciella Ravetti no estudo “Narrativas performáticas”, que integra a *obra Performance, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (2002):

Em primeiro lugar, utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002, p.47).

Na escrita, a teatralização proposta por Ravetti seria o ato de transferir elementos autobiográficos na narrativa e isto não ocorre de maneira gratuita. Quem transpõe para a escrita situações vivenciadas tem como objetivo a retomada dessas questões que ainda não foram solucionadas pelo autor. É como se, através da palavra escrita, o autor encenasse aquilo que já ocorreu, jogando luz mais uma vez sobre o que já estava obscurecido e trazendo de volta à cena quem já havia deixado o palco. Segundo a autora: “Quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da representação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais” (RAVETTI, 2002, p.47). É através da repetição, ou melhor, da encenação, que o artista traz a público o conflito que fazia parte de seu universo particular, para que este conflito seja observado por novos olhares, pensado por novas mentes. É através da problematização que o *performer* encontra uma saída próxima à conciliação dos afetos e uma interação social mais positiva, como propõe Kristeva.

De acordo com Paul Zumthor, em sua obra *Performance, recepção e leitura* (1990), “performance é reconhecimento” (ZUMTHOR, 2000, p.36), pois quem realiza um objeto estético o faz a partir de seu conhecimento de uma determinada situação, que mais tarde será reconhecida pelo público que tomar conhecimento deste objeto. Sendo assim, a performance não é apenas um meio de comunicação, pois ela não só comunica o conhecimento, mas ela estabelece uma nova relação a partir dele, assim, ela o modifica (ZUMTHOR, 2000, p.37). Judith Butler, em seu ensaio “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” (1980), afirma que os gêneros seriam resultantes de atos performáticos, pois seriam derivados de atos corporais específicos, ou seja, existe uma teatralização dos corpos que tem como objetivo cumprir o papel determinado para um determinado gênero. Para a autora, o corpo seria um “conjunto de possibilidades” (BUTLER, 2019, p.215), porque a forma como ele é percebido pelos outros seria resultante de um processo histórico.

O corpo não é uma materialidade fatídica, terminada na sua própria imagem; ele é uma materialidade que carrega, pelo menos, certos significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático. Por dramático, quero dizer que esse corpo não é apenas matéria, ele é uma materialização contínua e incessante de possibilidades. As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos de maneiras diferentes de outras pessoas que lhes são contemporâneas, das que as precederam e das que sucederão (BUTLER, 2019, p.215).

Consideremos gênero, então como um estilo corporal, um “ato”, que é intencional e performático, em que “performático” tem ao mesmo tempo uma

carga “dramática” e outra “não referencial”(…) ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado (BUTLER, 2019, p.216-217).

Judith Butler afirma que os “impulsos feministas” – no plural, porque a autora reconhece a diversidade da questão – surgem do reconhecimento de que a dor, a raiva ou silenciamento de uma mulher não é singular; são a dor, a raiva e o silenciamento de outras mulheres, o que leva a um compartilhamento de vivências, ou escrevivências de acordo com as palavras da escritora brasileira Conceição Evaristo, que utiliza o termo para designar as experiências que escreve, mas que não são apenas suas, são vividas e compartilhadas por outras mulheres negras. E mais, para Butler, esse compartilhamento que parte do privado para o público, do individual para o coletivo, assume um valor cultural que contribui para o empoderamento de quem gera a cultura. Sendo assim, se a produção do conhecimento enriquece culturalmente quem o produz, por que não dizermos que quem recebe este conhecimento e o reconhece com base em suas vivências não enriquece culturalmente também?

As três autoras contempladas neste estudo, apesar de não se considerarem feministas – embora a escrita produzida por mulheres esteja intimamente ligada a uma necessidade de exteriorização, de saída do espaço privado para o espaço público, ou seja, sempre represente um ato político – dão voz à dezenas de mulheres que se leem em seus contos, novelas e romances, como personagens que já encenaram na vida tudo aquilo que as personagens escritas encenam na ficção.

3.1 Maria Luisa Bombal: a realidade entre a névoa

Nascida na cidade de Viña del Mar, no Chile, no dia oito de junho do ano de 1910, Maria Luisa Bombal foi a autora de uma obra tão enigmática – apesar de não muito extensa – como a sua trajetória pessoal. Ainda que tenha falecido aos setenta anos e começado a publicar muito jovem, todo inventário da literatura da María Luisa Bombal publicada em espanhol resume-se a cinco contos, três crônicas e duas novelas. Nas Obras completas, compiladas por Lucía Guerra, constam (além da introdução e de cartas, discursos, entrevistas e outros escritos não literários de Bombal), os seguintes títulos: *La última niebla*, novela publicada pela primeira vez em 1934, pelo Editorial Colombo, de Buenos Aires, sob a direção de Oliverio Girondo; *La amortajada*, novela publicada pela primeira vez em 1938, pelo Editorial Sur, de Buenos Aires, sob a direção de Victoria

Ocampo; *Las islas nuevas*, conto publicado pela primeira vez na revista *Sur*, nº 53, em fevereiro de 1939, páginas 13 a 34; *El árbol*, conto publicado pela primeira vez na revista *Sur*, nº 60, em setembro de 1939, páginas 20 a 30; *Trenzas*, conto publicado pela primeira vez na revista *Saber Vivir*, nº 2, em Buenos Aires, 1940, páginas 36 a 37; *Lo secreto*, conto publicado pela primeira vez na edição de *La última niebla* realizada pelo Editorial Nascimento, de Santiago, em 1944; *La historia de María Griselda*, conto publicado pela primeira vez na revista *Norte*, nº 10, em agosto de 1946, páginas 34 e 35 e 48 a 54; *Mar, cielo y tierra*, crônica poética publicada na revista *Saber Vivir*, nº2, em Buenos Aires, em 1940, páginas 34 e 35; *Washington, ciudad de las ardillas*, publicada na revista *Sur*, nº 106, em Buenos Aires, setembro de 1943, páginas 28 a 35; *La maja y el ruiseñor*, 19 crônica poética publicada pela primeira vez na revista *Viña del Mar*, nº 7, de janeiro de 1960, páginas 8 a 12.

A escritora, que viveu durante muitos anos na Europa, após graduar-se no curso de Letras, na Universidade de Paris, retorna ao Chile onde conhece Eulogio Sánchez, com quem manteve um conturbado relacionamento que resultou em uma tentativa de homicídio contra o amante. A tentativa foi determinante para sua viagem para a Argentina, auxiliada pelo amigo Pablo Neruda. Em Buenos Aires, no ano de 1934 ocorreu o lançamento de *A última névoa*. Na mesma época da publicação de sua primeira obra, Maria Luisa casou-se por amizade com Jorge Larco, um artista plástico homossexual. Após aproximadamente dois anos, a união terminou. No ano de 1938, publica a novela *A amortalhada*, outro grande sucesso, que deu a ela o *Premio de la Novela de la Municipalidad de Santiago*.

Ao retornar ao Chile, a escritora reencontra Eulogio Sánchez, fato que resulta na tentativa de assassinato (janeiro de 1941). Bombal é presa, mas acaba por ser inocentada pelo amante. Na década de 1940 (após ser solta, em 1942), a autora mudou-se para os Estados Unidos, onde conheceu seu segundo marido, o nobre francês falido Henri de Saint Phalle, com quem teve uma filha. A união perdurou por trinta anos, até o falecimento de Saint Phalle. Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, Bombal trabalhou como tradutora nos estúdios da Paramount, empresa para a qual vendeu os direitos de *A última névoa*.

Após a morte do marido, Bombal retorna ao Chile. Na década de setenta, a autora foi agraciada com o *Premio Academia Chilena de la Lengua* e com o *Premio Joaquín*

¹⁹ BOMBAL, María Luisa. *La maja y el ruiseñor*. In: ____, 1996, pp. 275 – 295.

Edwards Bello. A autora viveu seus últimos anos enfrentando grandes dificuldades financeiras, agravadas pelo vício em álcool. Maria Luisa Bombal faleceu devido provavelmente à cirrose hepática, no dia 6 de maio de 1980, na capital chilena, onde vivia em uma clínica de repouso. Apesar de um período de atividade bastante restrito, Maria Luisa Bombal deixou uma obra tão singular quanto instigante, cuja fama repercutiu em diversos países. A escritora transcreveu seus diversos dilemas, assim como trouxe para seus contos e novelas os anseios e dramas das mulheres latino-americanas de seu tempo, que, ao mesmo tempo que eram impelidas a buscarem sua própria expressão, ainda estavam atreladas a uma sociedade conservadora.

No decorrer do conto *A última névoa*, não encontramos variações abruptas de ritmo, tampouco uma linguagem rebuscada. Da mesma forma como não há nenhuma grande oscilação entre uma descrição monótona e uma cena de forte intensidade. O que faz o leitor voltar e reler com calma alguns parágrafos é a sutileza com que a autora insere os momentos mais importantes na narrativa. Todavia, mesmo que leiamos o conto minuciosamente, refletindo sobre todas as cenas, buscando sentidos para cada um dos devaneios da protagonista, *A última névoa* é uma leitura ágil.

A prosa de Bombal, embora poética, é enxuta. A cena de sexo entre a narradora-protagonista e o homem desconhecido, vale ressaltar que o ato sexual ocorre com a fluidez de um devaneio, está integrada ao texto de uma forma tão sutil que não percebemos que toda a narrativa conflui para a união. Esse único encontro será o tema do conto, o *leitmotiv* da obra. Embora haja densidade suficiente na história da mulher que se casa sem amor com o primo apenas para escapar do estigma de solteirona, o enredo configura-se em torno do encontro. A partir daquela noite, para a protagonista, tudo o que não diz respeito ao amante irá se tornar desinteressante. Temos um caso semelhante, onde um único momento é capaz de transformar toda a percepção de um personagem sobre a própria realidade no conto “O beijo” (1887), de Anton Tchekhov.

O beijo, uma narrativa na qual contista russo demonstra toda a sua maestria no gênero, tem início com a chegada de um grupo de soldados à aldeia de Miestietchko, local onde são convidados imediatamente à casa do Tenente-General Von Rabbek, como acontece a todos os militares de passagem pela região. Entre os visitantes encontra-se o Capitão Riabóvitch, o protagonista, uma figura bastante retraída. Por sua introversão, Riabóvitch, permanece isolado, silencioso, apenas observando os companheiros de farda que conversam e dançam com as mulheres presentes na reunião. O protagonista não demonstra tristeza, apesar da consciência de que sua aparência banal e sua timidez não

façam dele alguém popular como os demais colegas. Porém, sua suposta resignação com a própria realidade é abalada a partir de um fato insólito. Nesta mesma noite, Riabóvitch se perde na casa do anfitrião, e após entrar em um dos quartos, um ambiente totalmente escuro, é surpreendido da seguinte forma:

inesperadamente para ele, ouviram-se passos apressados e um frufu de vestido, uma ofegante voz feminina murmurou: «Até que enfim!» e dois braços macios, cheirosos, indiscutivelmente femininos, envolveram-lhe o pescoço; uma face tépida apertou-se contra a sua e, ao mesmo tempo, ressoou um beijo. Mas, imediatamente, aquela que o beijara soltou um pequeno grito e, foi a impressão de Riabóvitch, afastou-se dele com repugnância, num movimento brusco. Ele também por pouco não gritou, e correu para a fenda fortemente iluminada da porta (TCHEKHOV, 2006, p. 20).

Apesar de ter a consciência de não ser aquele por quem a mulher misteriosa esperava, o protagonista dá total importância àquele fato que talvez para qualquer um de seus jovens companheiros de brigada se tornasse motivo de piada. Para Riabóvitch, o engano adquiriu uma aura mítica, com o poder de dar a ele a felicidade que antes não fazia parte de sua vida. Ao retornar à sala, Riabóvitch tenta em vão reconhecer a mulher misteriosa entre as demais, mas isso é para ele impossível, pois ele não teve sequer uma breve visão do rosto da mulher. Porém, aquele beijo roubado traz à tona os desejos outrora ignorados de se relacionar com uma mulher, física e emocionalmente. À medida que o tempo passa, Riabóvitch torna-se amargurado. Se antes o seu solitário destino era cumprido quase como uma missão, a partir daquele único beijo, o relance de um futuro diferente passou a atormentá-lo. Aproximadamente após um ano, Riabóvitch e seus companheiros retornam ao lugar onde o incidente ocorreu, porém, o personagem percebe que não é possível voltar ao passado. Depois de ir até a residência, sem esperar pelo convite do anfitrião, ele constata que não há ninguém no local. O desfecho do conto surge com a consciência de que tudo não passara de uma ilusão.

Assim como ocorre ao protagonista do conto de Tchekhov, a protagonista de Bombal também tem o fluxo invariável de sua vida abalado por um acontecimento que beira o irreal. Entre estes dois personagens, que pertencem à diferentes sistemas literários, temos ainda em comum o fato de poucas informações sobre sua vida pregressa estarem presentes na narrativa. Porém, podemos traçar um paralelo entre ambos personagens, que remete a uma vida entediante, na qual eles se dividem entre estarem à margem e serem aceitos pela sociedade burguesa à qual pertencem. Por hora, vamos nos ater à trajetória da protagonista de Bombal.

As poucas pistas que a narradora nos dá sobre o seu passado remetem à época da infância em que mantinha uma convivência de irmã com o primo que mais tarde se tornaria marido e sobre sua educação realizada em um convento que, a propósito, é o primeiro ponto de intersecção entre essa e uma das mais famosas personagens femininas da literatura universal: Emma Bovary. Ao contrário da famosa personagem da literatura francesa, a protagonista de Bombal não perpetua o adultério, tampouco cogita deixar a casa ou partir em busca do amante. Tudo o que ela deseja é um novo encontro fortuito com o homem, assim como o primeiro. Sendo o encontro o momento mais importante da narrativa, vamos lançar luz sobre o intercurso sexual entre a narradora e seu suposto amante.

A cena em que a protagonista e o homem, cuja identidade permanece oculta até o final da obra, mantém relações sexuais seria o clímax da narrativa, porém o ato não ocorre de maneira explícita, tampouco repleta de descrições através de uma linguagem crua, como ocorre na literatura erótica de Anaïs Nin. Mesmo durante cenas repletas de erotismo, a linguagem de Bombal é poética e carregada de lirismo. Porém, mesmo que a leitura de *A última névoa* seja também prazerosa, o conto se constitui como uma leitura de fruição, de acordo com o conceito elaborado por Roland Barthes em sua obra *O prazer do texto* (1973), na qual o autor aponta para a distinção entre uma leitura prazerosa – quando se lê um texto apenas pelo prazer estético – de uma leitura de fruição, na qual é gerada uma reflexão sobre aquilo que está sendo lido, devido ao estranhamento que o texto causou ao leitor. Em *A última névoa*, temos uma narrativa fluida e uma linguagem poética que torna a leitura muito agradável ao leitor, porém de forma alguma pode ser considerada uma leitura fácil, pois existe todo um estranhamento que nos acompanha do início ao final da narrativa. Com a cena de sexo, o estranhamento chega ao ápice, pois, mesmo nos dias de hoje, é desconfortável para o leitor imaginar uma mulher saindo de casa durante a madrugada, andando pelas ruas de uma cidade que não é a sua, encontrando um desconhecido e o acompanhando até um lugar totalmente ignorado por ela. Ainda mais desconfortável para o leitor é imaginar uma mulher do início do século passado se submetendo a tais riscos. Todavia, como leitores, tornamo-nos cúmplices da narradora e assumimos o risco. Seguimos com a protagonista anônima de Bombal, anonimato este que não é gratuito e que funciona como uma representação de toda uma classe de mulheres de seu tempo, mas principalmente como um empréstimo do corpo e das sensações da personagem. A protagonista nos convida a andar com ela pelas ruas ermas até a casa inabitada e entre as paredes aveludadas testemunhamos a sua aventura.

Perdemos então o controle da narrativa no exato momento em que a protagonista se abandona à própria sorte. Não seria esse mesmo risco que corremos quando abrimos um livro, quando nossos olhos começam a correr as primeiras linhas de um texto?

Quanto mais o texto nos provoca mais nós nos ligamos a ele. A provocação em *A última névoa* seria a expectativa que acomete a protagonista que, devido ao contrato de empréstimo – ela nos empresta seu corpo e suas sensações – nos atinge também. E, como a personagem, esperaremos até as últimas linhas pelo reencontro. A fruição na obra advém da incerteza. O primeiro e único encontro abala a personagem e nos abala da mesma maneira, pois, nenhum leitor que a tenha acompanhado até aquele quarto seria insensível a ponto de esperar por um final feliz entre ela e o marido. Desejamos apenas o reencontro, mesmo duvidando da existência do outro personagem, sendo assim, compactuamos com os devaneios da narradora. Se, por um lado, alguns textos nos dão prazer por termos consciência do que ocorrerá, pois sempre somos cúmplices dos autores, no caso de Bombal, a cumplicidade nos leva ao desconhecido, ao mistério. Desejamos o texto e o buscamos, ainda que essa seja uma tarefa árdua, porque fomos arrebatados por ele e não há outra saída a não ser persegui-lo, mesmo que para isso seja necessário nos perdermos entre a névoa. De acordo Zumthor, o ato de leitura por si só, é um ato neutro. A leitura somente deixa de ser apenas decodificação quando um leitor estabelece com o texto um laço que os liga através do prazer provocado pela leitura e, segundo o autor, para muitos leitores, este acaba sendo o único critério de literaridade de um texto (ZUMTHOR, 2000, p.29).

O caráter performativo do conto se dá com a encenação da narradora que se permite correr o risco de andar pelas ruas desconhecidas de uma cidade que não é a sua, desacompanhada, em plena madrugada, e assume o risco ao acompanhar um desconhecido e de se submeter a sua vontade, apenas para viver uma aventura romântica que não poderia vivenciar dentro do matrimônio. Ainda nos dias de hoje, a rua representa diversos perigos para as mulheres, perigos estes relacionados à violência, mais precisamente à violência sexual. Todavia, vale ressaltar, também a casa, nem sempre pode ser considerada um ambiente seguro, como observamos a partir dos exemplos retirados da obra de Elódia Xavier. No início do século passado, além dos perigos reais, existia a questão de não ser apropriado para uma mulher andar sozinha à noite.

O adultério, que é o único ato transgressor da personagem – transgressão esta que está datada à época em que o texto foi escrito e publicado – é a encenação do

inconformismo de uma mulher que está disposta a abandonar o papel que a sociedade lhe impõe, ao menos durante uma noite.

A obra de Bombal é repleta de personagens femininas atormentadas pelo fantasma da infelicidade conjugal. São mulheres que se preparam durante toda a vida para o matrimônio e nele não encontram correspondência com o futuro idealizado durante toda a vida. Em entrevista²⁰ ao jornalista Mario Vergara, Bombal associa a infelicidade de suas personagens diretamente ao casamento, como podemos observar a seguir:

– Así lo siento – Me respondió María Luisa -El amor es lo más grande de la vida. Ante el amor todas las demás emociones de la vida son emociones subalternas. (...) Desgraciadamente, las mujeres de hoy, presionadas por viejos prejuicios de ambiente colonial, tratan de mantenerse alejadas de las diversas manifestaciones del amor y, en cambio, hacen una vida frívola y mezquina, vida vacía y sin ideales, vida que no vale la pena de ser vivida. BOMBAL, 2016, posição 2101).

Bombal credita essa tragédia à sociedade que impõe o casamento como única alternativa de futuro possível para as mulheres, que na maioria das vezes casam-se não movidas pela própria vontade, e sim, por uma obrigação, para não ficarem à margem desta sociedade. Todavia, mesmo que ao longo de sua obra sejam abordados temas ligados diretamente ao universo feminino, Maria Luisa Bombal não se considera uma autora feminista, como podemos observar a seguir:

No me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó. Sí leí mucho a Virginia Woolf, pero porque sus conceptos los hacía novelas y no daba sermones. (...) Además, no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más. *La última niebla* me parece a mí que es un drama sentimental porque son cuestiones pasionales de la mujer, pero no creo que haya existido una imposición del marido. Era una desilusion de ambos (BOMBAL, 2016, posição 254).

Temos um paradoxo no pensamento da autora: se, por um lado, Bombal não acredita que exista uma diferenciação entre a posição do homem e da mulher perante a sociedade, como podemos observar quando ela afirma que “no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado em su sitio” (BOMBAL, 2016, posição 254), por outro, ela acredita que a mulher é prejudicada por uma dinâmica colonial, que ainda a submete às mesmas convenções sociais estabelecidas em séculos anteriores. Qual seria o questionamento proposto por sua obra? Em seu “Testimonio

²⁰ Entrevista concedida ao jornalista Mario Vergara, para o jornal La Nación de Buenos Aires, no dia 13 de julho de 1939.

autobiográfico”²¹, Bombal discorre sobre as regulações impostas a que estava submetida na época de sua juventude:

Bueno, *La última niebla* está inspirada en haber tenido un amante que no tuve... Mi primera experiencia amorosa fue bastante espantosa, yo lo puse a él como marido, la novela tiene una base autobiográfica bastante trágica y desagradable (BOMBAL, 2016, posição 234).

La experiencia sexual también; en esa época, las regulaciones eran para que las obedecieran los de la clase media... bastante trágica, pero uno no puede hablar de los secretos del corazón y del alma... ¿Son los secretos que uno no puede estar poniendo en la mesa porque se hace algo público? ¿ves tú? La novela está basada em mi primer amor, que terminó a balazo limpio (BOMBAL, 2016, posição 234).

Ahora que tú me preguntas, me doy cuenta de que el que se haya casado para no quedarse solterona, sí era una imposición de la sociedad... Eso que tú dices es muy serio, Yo no lo había pensado... Pero eso sí, quedar solterona en esa época era terrible. ¡Dios nos libre!, era como un estigma... Fíjate que es la primera vez que le veo y lo siento... La mujer solterona quedaba al margen de la vida y de la sociedad. Yo creo que lo social en mi literatura siempre ha sido sólo como un trasfondo, y no por ignorancia, porque lo leía todo, sabía todo, pero no lo pensaba. (*suas personagens são mais sensoriais do que reflexivas*) A mí me interesaban las cosas personales, pasionales, el arte, ¿comprendes? el arte social no existía para mí (BOMBAL, 2016, posição 266).

A tomada de consciência da autora, que ocorre aparentemente no momento em que concede a entrevista e percebe a posição da mulher na engrenagem social a qual está inserida, está presente ao longo de toda a narrativa produzida por ela. Bombal também reconhece que muito do que escreve tem origem na própria trajetória, ou seja, ela não somente testemunhou os fatos que narra, mas também vivenciou os conflitos e as tragédias que permeiam o universo de suas personagens. Podemos concluir que a busca que a autora realiza através de toda a sua escrita é a da própria identidade dentro de uma asfixiante sociedade opressora e patriarcal. Nesse sentido, sua obra é performática, pois encena as contradições vivenciadas pela mulher em um contexto que a limita a um papel pré-estabelecido de figura dependente do homem, sem autonomia para realizar as próprias escolhas.

3.2 Clarice Lispector: o cotidiano das pessoas comuns em cena

A busca pela própria identidade também é empreendida por uma das mais enigmáticas escritoras brasileiras, Clarice Lispector. Oriunda de uma família judaica,

²¹ O texto “Testimonio autobiográfico” faz parte da antologia *María Luisa Bombal: obras completas*, compilada por Lucía Guerra no ano de 2005, com edição digitalizada em 2016, versão utilizada neste trabalho.

Chaya Pinkhasova Lispector, nasceu na localidade de Chechelnyk, na Ucrânia, no dia dez de dezembro de 1920. Chaya chegou com a família ao Brasil, onde tornou-se Clarice, por volta dos dois anos, em decorrência dos pogroms, que resultavam na perseguição e execução de dezenas de judeus em seu país natal. A família Lispector se estabeleceu inicialmente em Maceió e, em seguida, mudou-se para Recife, onde permaneceu até mudar-se para o Rio de Janeiro, quando a futura escritora tinha catorze anos.

Clarice perdeu a mãe, Mânia Krimgold Lispector, aos oito anos. A morte do pai, Pinkhas Lispector, ocorreu no ano de 1940, época em que Clarice cursava Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Apesar de ter ingressado no curso de Direito, Clarice já demonstrava mais interesse pela carreira literária, tornando-se inicialmente tradutora, jornalista e ensaísta.

No ano de 1943, Clarice obteve autorização para se naturalizar brasileira, condição necessária para que pudesse se casar com o noivo Maury Gurgel Valente, que por ser diplomata não poderia se casar com uma estrangeira. A cerimônia civil ocorreu no dia 23 de janeiro de 1943. Em dezembro do mesmo ano, Clarice e o marido formam-se em Direito. Ainda em 1943, seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, foi publicado pela editora do jornal *A noite*. O romance foi muito bem recebido no meio literário e, com ele, despontaram comparações entre Clarice e autores como Virginia Woolf, James Joyce, Jean-Paul Sartre e Marcel Proust.

A partir do ano de 1944, devido à carreira diplomática de Maury, Clarice passa a acompanhar o marido em diversas viagens pelo exterior. No dia 10 de agosto de 1948, nasce na Suíça o primeiro filho do casal: Pedro Lispector Valente. E no dia 10 de fevereiro de 1953, nasce o segundo filho, Paulo Lispector Valente, nos Estados Unidos. Em 1959, Clarice separa-se do marido, desejando fixar-se em um só lugar para poder dar continuidade ao tratamento do filho Pedro, a essa altura diagnosticado esquizofrênico.

De volta ao Brasil, Clarice se estabelece no Rio de Janeiro, onde passa a colaborar com o jornal *Correio da Manhã*. Em 1954, ela assume a coluna “Só para mulheres”, no jornal *Diário da Noite*, escrevendo como *ghostwriter* da atriz Ilka Soares. Logo após a publicação do romance *A hora da Estrela*, uma de suas obras mais conhecidas e aclamadas, ela é hospitalizada. A morte de Clarice ocorre no dia 09 de dezembro de 1977.

Após a morte da autora, sua popularidade aumentou. A tradução de sua obra, que teve início na época em que ainda estava viva, intensificou-se. O legado de Clarice, composto por inúmeros contos, novelas e romances que retratam situações cotidianas

repletas de complexidade psicológica, continuam a ser publicados e traduzidos para diversos idiomas, arrebatando leitores no Brasil e no exterior.

Considerada a mais notória escritora brasileira, Clarice Lispector utiliza a sua escrita para trazer ao público as diversas faces do feminino. Um dos aspectos mais recorrentes nos contos da escritora é a maneira como aborda a tensão causada entre a necessidade de expressão da mulher que, embora já esteja conseguindo inserir-se no mercado de trabalho, ainda é refém da necessidade de se dedicar exclusivamente à família. Da oposição entre a pressão social e a realização pessoal, surgem alguns dos mais conhecidos textos da autora. As personagens de Clarice não são oprimidas pela obrigação do casamento como o único destino possível, que leva ao casamento por conveniência, como ocorre às personagens de Maria Luisa Bombal. Porém, estas mulheres relativamente livres em comparação às personagens da autora chilena, ainda não estão imunes ao que determina uma sociedade que espera delas a dedicação ao lar, cumprindo o papel de esposa e mãe. A própria Clarice Lispector, durante muito tempo, deixou a literatura em segundo plano, assim como o seu desejo de se estabelecer no Brasil, para acompanhar o marido diplomata em suas viagens por diversos países. Em *Clarice* (2018), biografia da escritora publicada pela editora Companhia das Letras, Benjamin Moser, o autor da obra, afirma:

Justamente quando estava começando a absorver o convulso Rio de Getúlio, Clarice foi puxada de volta para a tranquilidade burguesa da Washington de Eisenhower, aonde chegou em 15 de setembro. Ela já havia feito isso várias vezes antes, o que não significa que fosse mais fácil. “Para mim, sair do Brasil é uma coisa séria”, ela escreveu a Fernando (Sabino) depois de sua volta, “e, por mais ‘fina’ que eu queira ser, na hora de ir embora choro mesmo. E não gosto que me vejam assim, embora se trate de lágrima bem-comportada, de lágrima de artista de segundo plano, sem permissão do diretor para arrumar os cabelos (MOSER, 2017, p.263-264).

Como podemos observar no excerto acima, a autora não esconde dos amigos o seu descontentamento em deixar o país. Ela se compara a uma artista que não pode deixar que sua presença seja notada, alguém que é necessário somente para compor a cena. Com esta metáfora, ela reconhece que não é a protagonista de sua própria história, percebendo sua importância no enquadramento familiar apenas como a esposa que sacrifica o desejo de permanecer em seu país e, com ele, de poder se dedicar à escrita. Sobre o período que permaneceu em Washington, Clarice escreve:

“Não estava muito à vontade nesse meio”, (...) “Todo esse formalismo... Mas eu preenchia meu papel... Era mais conciliadora do que hoje. O que julgava ser de meu dever, eu fazia.” (...) “Eu detestava, mas eu cumpria com minhas obrigações [...] Eu dava jantares, fazia todas as coisas que se deve fazer, mas com um enjoo...” (LISPECTOR APUD MOSER, 2017, p.263-264).

Nádia Gotlib²², em seu artigo intitulado “Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector” (2018) aponta para um entrecruzamento entre as características psicológicas da autora e narrativa repleta de lacunas do próprio passado, que resulta na maneira como transcorre a sua atividade literária. Para Gotlib:

O seu processo de escrita, de certa forma reforça o processo da leitura que fazemos de tais documentos: escreve em fragmentos soltos, em guardanapos ou pedacinhos de papel, que, depois, se perdem, já que, para a autora, são apenas suportes descartáveis. A escritora espalha esses miolos de papel na sua trilha. E são eles recuperados pelo leitor que a segue nesse percurso de vida e obra, atenta aos sinais, rastros, na tentativa de remapear os sentidos. Mas sem nunca alcançar o alvo, já que é fisgado pela autora que, calculadamente, desnorteia o rumo do leitor-perseguidor e projeta-o na contramão. Por vezes, de modo um tanto deselegante, que amigos perdoam e, inimigos, se os houve, jamais. Certa vez convida Autran Dourado, seu grande amigo, a visitá-la. Depois, simplesmente, não o recebe porque mudou de idéia. Comparece a inúmeros jantares e de repente se retira, porque não consegue ficar socialmente entre as pessoas presentes. Reações de vida pessoal são, pois, alimentadas pelo inusitado, que de repente acontece. Simplesmente não quer mais ficar no jantar - ou receber o amigo. Sob tal aspecto, equivalem-se a procedimentos de ordem artística: sua narrativa, que caminha, tal como a vida, em estado de periclitância, de repente se rompe, em mergulho de experiência única, em que se desvenda algo 'insólito', que, na maioria das vezes, é também algo muito 'comum' (GOTLIB, 2018, p.182).

Podemos entender que para Gotlib, que também é biógrafa²³ de Clarice, os textos da autora, que possuem “A capacidade de traduzir os meandros da experiência da intimidade das personagens, com detalhes que deixam os psicanalistas realmente surpresos”²⁴ seriam um espelhamento da relação da escritora com seu passado e presente. Sendo assim, por que não pensarmos na obra de Lispector como fruto do deslocamento da Clarice, não só como escritora, mas como indivíduo, que se sente deslocado da própria vida?

A escrita de Clarice lança luz sobre a condição da mulher que embora goze de relativa independência – uma mulher de classe média, casada com o homem que escolheu e aparentemente integrada à sociedade da qual faz parte – é forçada constantemente a abdicar das próprias decisões em favor dos outros, encenando o papel social que lhe foi predeterminado. É através da epifania que a autora retrata a tomada de consciência dessas mulheres, tão absortas no próprio cotidiano que acabam perdendo a noção de sua individualidade. São mulheres que desconhecem a si mesmas e que a partir da ruptura de

22 Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

23 Nádia Gotlib é autora da biografia *Clarice, uma vida que se conta* (2010).

24 Entrevista concedida por Nádia Gotlib, realizada por Tatiana Notaro, para o Portal FolhaPE no dia 09/12/17.

algum elemento habitual, são impelidas a enxergarem a sua imagem em relação ao mundo exterior, além do microcosmo da casa. Temos um exemplo perfeito – e talvez o mais conhecido na obra da autora – de epifania no conto “O amor”, que faz parte da obra *Laços de Família*, publicada em 1960.

A narrativa mostra-nos o movimento atípico em uma das tardes de Ana, a protagonista. Narrado em terceira pessoa, o conto se desenrola a partir da quebra momentânea da linearidade do cotidiano da personagem. Ana, uma dona de casa realizada, pertencente à classe média do Rio de Janeiro, mas que poderia pertencer a qualquer outra cidade brasileira de meados da década de 1950 e 1960, dedica-se exclusivamente aos papéis de mãe e de esposa. Entre suas maiores preocupações está deixar a casa sempre limpa e organizada, e toda a sua atividade física e intelectual estava voltada para realizações dentro do espaço privado como podemos perceber no excerto a seguir:

No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem (LISPECTOR, 1998, posição 140).

Um dia, Ana, personagem que “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998 p.146), sai para fazer compras, após ter realizado todas as tarefas do dia, “na hora perigosa da tarde” (LISPECTOR, 1998, posição 151), a hora em que todas as suas atividades estavam concluídas, um momento que além do tédio, trazia o temor de não ser mais útil ao marido e aos filhos.

O conto tem início justamente durante a volta para a casa, quando Ana, de dentro do bonde, avista um cego mascando chicletes. A visão é perturbadora para a personagem que ao mesmo tempo sofre o abalo de uma freada brusca do bonde que a derruba, junto com os embrulhos que carrega. Por um momento, todos a olharam, mas em seguida o bonde deu nova partida e a viagem transcorreu normalmente para todos os passageiros, exceto para Ana, “o mal estava feito” (LISPECTOR, 1998, posição 174) .

A imagem banal do cego mascando chicletes, provoca na personagem uma ruptura, um deslocamento de si mesma. A partir desta visão, Ana passa a perceber as coisas de uma forma diferente, como podemos observar a seguir:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perçível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram (LISPECTOR, 1998, posição 174).

Sua divagação sobre o acontecimento acaba por fazê-la perder a própria parada. Ao descer próximo ao Jardim Botânico, Ana decide entrar. Deparando-se com a vivacidade e a exuberância da natureza, ela fica extasiada observando a grandiosidade do lugar, até o sobressalto causado pela percepção de que os filhos estão sozinhos em casa. Ana então volta com pressa e sentimento de culpa “Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre” (LISPECTOR, 1998, posição 214). Após retornar a sua vida – a vida com que se habituara – porém ainda muito aérea, Ana se ressentia porque “seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (LISPECTOR, 1998, posição 232). Porém, quando se prepara para dormir, a personagem que é levada pelo marido, que não compartilhara de seu quase místico choque de realidade, adormece em paz, pois “acabara-se a vertigem de bondade” (LISPECTOR, 1998, posição 261).

Ana tivera a tranquilidade do dia – e por que não dizer, da vida? – abalada pela visão do cego mascando chicletes. A visão que aparentemente passou despercebida pelos demais personagens, na dona de casa, surte o efeito catastrófico de um confronto com a própria realidade. O cego a fez enxergar a própria cegueira com relação ao mundo exterior. Ana que vivia tão absorta no espaço interno, percebe o espaço externo quase como uma aberração. Talvez não seja por acaso que a protagonista perde o ponto do ônibus, tampouco ela entra aleatoriamente no Jardim Botânico. Tão confinada no meio urbano, Ana escuta o chamado da natureza, que lhe mostra como a vida pode ser variada, ou melhor, a multiplicidade das formas de existência que habitam neste recorte de selva dentro da urbanidade. A experiência no jardim mostra à personagem que existem muitas formas de vida e não somente a sua, na qual está tão presa, beirando a cegueira. A performatividade do conto se dá justamente na metáfora da cegueira. É somente diante do homem cego que a protagonista consegue enxergar a própria cegueira. A personagem é uma mulher cuja visão para os demais aspectos da vida é limitada pelo fato de ter

assumido o papel de dona de casa e por ter se anulado para o restante do mundo, o que justifica o seu espanto diante da explosão de vida no Jardim Botânico. Ao conceber Ana, a autora nos mostra com muita propriedade um recorte da vida de grande parte das mulheres de seu tempo, incluindo a sua própria vida. É claro que Ana não é Clarice, mas poderia ser. É perfeitamente possível que a autora, que muitas vezes precisou sacrificar sua escrita e sua estabilidade no Brasil, em detrimento da carreira diplomática do marido no exterior, possa ter experimentado a epifania de Ana alguma ou algumas vezes durante a sua própria trajetória.

Outro exemplo da epifania típica da obra da autora encontra-se no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado no livro *A bela e a fera*, em 1979. Durante uma tarde, quando voltava de um salão de beleza, Carla de Sousa e Santos, pertencente à elite do Rio de Janeiro, encontra um mendigo com uma ferida muito profunda na perna. Os dois conversam rapidamente, mas a partir do encontro, Carla passa a questionar a sua própria vida. O mendigo, que era um homem completamente desconhecido, funciona como uma espécie de espelho a partir do qual a mulher de trinta e cinco anos vê refletida, além das diferenças sociais – Carla é a esposa de um banqueiro – a crise no casamento. O excerto a seguir pertence à reflexão da personagem sobre o próprio presente:

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima do nível social dela. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. (...) aliás, pensou rindo de si mesma, aliás, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim (LISPECTOR, 1992, p. 70).

Carla, que se preparava para mais uma festa, a partir daquele contato extremo com a realidade, conclui que “a vida não era bonita” (LISPECTOR, 1992, p. 67). A partir da percepção dos contrastes entre a sua vida, lembrando festas, viagens e colunas sociais, e a vida daquele homem que dependia de esmolas, sua reflexão se estende então ao plano conjugal. O encontro com aquela realidade tão distinta a faz perceber que sua própria vida, apesar do conforto trazido pela boa condição financeira, também tem seus percalços. Carla tem consciência de que o marido tem duas amantes e que o casamento só não havia terminado devido ao escândalo que o divórcio causaria. É o espelhamento da própria miséria na miséria alheia. Mais uma vez temos um exemplo da epifania na obra de Clarice. O caráter performativo do conto consiste na encenação do papel de esposa

representado devido à necessidade de se cumprir uma convenção social, especialmente entre as classes mais altas. A protagonista mantém o casamento de fachada, para evitar um escândalo e, provavelmente, para não perder a boa condição financeira trazida pelo casamento. Da mesma forma, se o foco narrativo fosse o marido de Carla, personagem apenas mencionado no conto, filho de uma família de quatrocentos anos de tradição, surgiria o impasse financeiro além da convenção social, visto que ele é o banqueiro, ou seja, a origem do patrimônio do casal. Sobre a epifania das personagens casadas de Clarice Lispector, Jean Franco afirma:

Em seus romances e contos, mulheres protegidas que aceitaram sem resistência o “contrato social”, encontram-se repentinamente expostas em sua fragilidade devido a alguma simples ruptura da ordem cotidiana: o chofer não veio ou a empregada se foi (FRANCO, 2005, p. 146).

Ana e Carla são duas personagens que vivem confortavelmente em seus papéis, embora cumpram o “contrato social” referido por Jean Franco. O casamento oferece a elas estabilidade financeira e posição privilegiada dentro da sociedade, enquanto delas é esperada a dedicação exclusiva à família. No momento em que ocorre a desordem, elas são forçadas a enxergarem o mundo como ele realmente é, além da redoma de vidro do casamento. Ana e Carla se deparam com seus próprios problemas, através de um espelhamento com o mundo exterior: Ana percebe a própria cegueira ao vislumbrar o cego mascarando chicletes, e Carla percebe a própria vulnerabilidade ao ser abordada pelo morador de rua e sua enorme ferida exposta.

Durante muito tempo, Clarice limitou-se a acompanhar o marido em viagens pelo exterior, tendo que sacrificar o seu desejo de permanecer no Brasil, em virtude de sua carreira diplomática. Somente no ano de 1959, a autora retorna ao Brasil, onde se estabelece após o divórcio, e passa a se dedicar mais intensamente à atividade literária.

Um dos desdobramentos da atenção exclusiva da mulher à família, analisando as personagens idosas que protagonizam alguns de seus contos mais famosos, é a solidão. Os contos “O grande passeio”, publicado postumamente em 1979, e “Feliz aniversário” (1960) narram a velhice solitária de duas mulheres.

Em “O grande passeio”, temos, na protagonista Mocinha, uma figura que representa o desamparo que atinge muitos idosos das classes menos favorecidas. Depois de perder cada um dos seus parentes no Maranhão, ela viaja ao Rio de Janeiro na companhia de uma senhora que promete interná-la num asilo. Porém, essa senhora viaja para Minas Gerais e a deixa com pouco dinheiro, sem cumprir a promessa de interná-la. Ela acaba

sendo acolhida por uma família, mas sua presença, embora discreta, perturba os moradores, principalmente, os mais jovens. Certo dia, os donos da casa decidem enviá-la à Petrópolis, para a casa de um dos filhos que não fala com o restante da família. Ao chegar naquela que seria sua nova moradia, Mocinha acredita que será empregada como babá do filho do casal, porém, ela é recebida com absoluta frieza por parte da mulher, a esposa alemã, e tratada com hostilidade pelo homem que dá a ela uma quantia em dinheiro e a põe para fora de casa. O desfecho do conto, apesar de repleto de imagens poéticas, é trágico:

A estrada subia muito. A estrada era mais bonita que o Rio de Janeiro, e subia muito. Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem. E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu (LISPECTOR, 1992, p. 19).

A tragédia não consiste na morte da personagem, que ocorre de forma natural, pois diversos elementos ao longo da narrativa remetem para sua idade avançada, e sim, na situação de total abandono na qual a morte ocorre. Mocinha encontra-se completamente desamparada no momento em que morre, ela não possui nenhum parente vivo, tampouco possui amigos – os conhecidos que a abrigavam foram os mesmos que a expulsaram de casa e o fizeram de forma que não parecesse uma expulsão – ela estava longe de seu estado natal e não tinha teto nenhum sobre si. Mocinha morre na rua, ao lado de um chafariz, momentos após beber a água que não lhe ofereceram na segunda casa da qual fora expulsa.

A performatividade em “O grande passeio” pode ser entendida como a encenação da solidão da mulher madura que, após cumprir o papel de esposa e mãe, acaba sendo preterida por uma sociedade que vê nestes dois aspectos da vida de uma mulher suas únicas funções e o único modo de vida possível. Quando a mulher pertence a uma camada menos favorecida da sociedade, como é o caso de Mocinha, a situação é ainda mais precária. A personagem, que é uma imigrante nordestina no Rio de Janeiro, como Macabéia, no romance *A hora da estrela* (1977), chegou à cidade com a ajuda de uma conhecida que prometeu levá-la a um asilo, mas a deixou sozinha na cidade onde Mocinha passaria a pedir esmolas e viver da caridade alheia. A protagonista vivencia em seu “grande passeio” o ápice do abandono, mas também, a libertação de uma vida marcada pela miséria e pela indiferença. Mocinha seria a Macabéia que envelheceu, escapando do trágico acidente, para morrer como sempre viveu, à margem da solidariedade de uma sociedade que jamais a aceitou.

Olga Borelli, uma das melhores amigas de Clarice Lispector, relata que os últimos anos da escritora foram muito solitários assim como os de Bombal. De acordo com Borelli, Clarice era “de uma genialidade insuportável, para si mesma e para os outros” (BORELLI apud MOSER, 2017, p. 454). Um outro amigo, Otto Lara Resende, a descreve como “um exemplo brutal da singularidade da pessoa humana” (RESENDE apud MOSER, 2017, p. 454).

Clarice, com o passar dos anos, somente conseguia dormir fazendo uso de tranquilizantes, hábito este que ocasionou o incêndio de seu apartamento quando ela adormeceu segurando um cigarro aceso. Nesse período, ela manteve poucos amigos. Um deles era o cabeleireiro Gilles a quem ela chamava no meio da madrugada para maquiá-la. Para o esteticista, ela fez algumas revelações, como a de que “gostava mais de ser atraente do que de ser uma grande escritora” (GILLES apud MOSER, 2017, p. 454), ou ainda “que deixara o marido porque queria ser escritora, e mencionando que não via mais sentido em continuar vivendo (GILLES apud MOSER, 2017, p. 454).

Outro exemplo de associação do envelhecimento à solidão ocorre no conto “Feliz aniversário”. A protagonista, a matriarca de uma família numerosa e dispersa, está à mesa para comemorar seus noventa anos. Porém, a festa não passa de uma encenação familiar para representar a união: os convidados não se suportam. Mesmo a protagonista, que fica em silêncio, tem pensamentos hostis durante toda a comemoração:

Como ?! tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devido com um homem a quem, obediente e independente, a respeitara: a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos, lhe honrara os resguardos (LISPECTOR, 1992, p. 33).

Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos fracos, sem austeridade? O rancor roncava em seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (LISPECTOR, 1992, p. 33).

Temos nos dois excertos acima exemplos da opinião da personagem, via narrador onisciente. Ela não suporta a presença dos filhos, noras e netos, mas por falta de mobilidade, é obrigada a permanecer entre eles. Por outro lado, os parentes estão no local por mera convenção e provavelmente o aniversário da protagonista é o único momento do ano em que a visitam. A aniversariante permanece em silêncio durante quase toda a festa e somente demonstra alguma reação quando é negado a ela um copo de vinho. O

excerto a seguir se refere ao momento em que ocorre a única e intensa demonstração de raiva da personagem.

- Me dá um copo de vinho! Disse.
- O silêncio se fez de súbito, cada um com o copo imobilizado na mão.
- Vovozinha, não vai lhe fazer mal? Insinuou cautelosamente a neta roliça e baixinha.
- Que vovozinha que nada! Explodiu a amarga aniversariante. Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! Me dá um copo de vinho, Dorothy!, ordenou (LISPECTOR, 1992, p. 34).

Na sequência, todos voltam a agir normalmente, assim como a aniversariante que retoma sua mudez como se nada houvesse ocorrido. A explosão da idosa, que momentaneamente choca os convidados, perde a força tão logo ela se faz silenciosa outra vez. O ato pode ser visto como uma espécie de epifania, porém de uma forma ainda mais breve. Ao final da festa, todos se despedem na promessa de voltarem para o próximo aniversário. O “até o ano que vem” (LISPECTOR, 1992, p. 34) que, dito em tom de brincadeira, faz referência à expectativa da longevidade da personagem, que completa noventa anos, pode ser interpretado como uma ironia sobre o fato de que a família só se reúna nesta data. O conto termina com a personagem sozinha na sala, diante da mesa se perguntando “Será que hoje vai ter jantar” (LISPECTOR, 1992, p. 34) e em seguida, a voz narrativa conclui: A morte era o seu mistério” (LISPECTOR, 1992, p. 34).

Podemos entender que a personagem não se preocupa com a iminência da morte, que para ela se resume a um mero detalhe como a ausência do jantar, não somente devido a sua idade avançada e, sim, por não desejar mais fazer parte daquela família, pela qual ela nutre um profundo desprezo. A aniversariante não é uma pessoa abandonada por todos, como a protagonista de “O grande passeio”, ela se isola de maneira voluntária, por não desejar interagir com os demais. O caráter performativo de “Feliz aniversário” pode ser percebido no choque entre a idosa e os seus descendentes que, para ela, são pessoas fracas, desprovidas de caráter, diferentes de si mesma e do marido. O choque de gerações está muito presente na obra de outra autora brasileira também oriunda de família judaica, a escritora porto-alegrense Cíntia Moscovich.

3.3 As filhas contra o patriarcado nos contos de Cíntia Moscovich

Nascida em Porto Alegre, no dia 15 de março de 1958, a escritora é uma das mais premiadas autoras contemporâneas, cuja densidade psicológica das personagens em

conflitos que surgem a partir de situações cotidianas, aproxima sua escrita à de Clarice Lispector. De origem judaica, assim como Clarice, Cintia Moscovich é uma das escritoras brasileiras mais conhecidas e traduzidas na atualidade.

No ano de 1996, sua primeira publicação reuniu diversos contos, sob o título de *O reino das cebolas*, publicado pela editora Mercado Aberto. Em 1998, pela editora L&PM, publicou a novela *Duas iguais - Manual de amores e equívocos assemelhados*, que recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, na categoria de Narrativa Longa, no ano seguinte. *Anotações durante o incêndio*, cuja apresentação foi escrita por Moacyr Scliar, reúne diversos contos, em sua maioria, sob a temática do judaísmo. O livro também foi agraciado com o Prêmio Açorianos de Literatura. No ano de 2004, o livro de contos *Arquitetura do arco-íris*, publicado pela editora Record, recebeu o terceiro lugar na categoria contos do prêmio Jabuti, assim como a indicação para o prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. Em 2013, participou da delegação brasileira na Feira de Frankfurt. No mesmo ano, seu livro de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*, recebeu o primeiro lugar no Prêmio Literário Portugal Telecom e também venceu o Prêmio Clarice Lispector, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. No ano de 2015, Cíntia representou o Brasil no Salão do Livro e da Imprensa em Genebra.

Em plena atividade literária, Cintia Moscovich é também professora, tradutora, consultora literária, revisora e assessora de imprensa e ministrante de oficinas literárias em Porto Alegre, cidade onde nasceu e reside. A autora, cuja escrita se destaca no cenário literário atual pela linguagem muito rica, por vezes nos apresenta uma prosa cujo enredo se aproxima das fábulas. Entre os temas recorrentes na obra da autora, destaca-se a condição da mulher nas relações amorosas e os conflitos familiares oriundos do choque de gerações, discutindo os impasses da tradição judaica nos dias de hoje. No conto “O homem que voltou ao frio”, que faz parte da antologia *Anotações durante o incêndio* (2001), constam todas as características acima mencionadas. De uma maneira muito lírica, a autora nos apresenta o dilema de Ethel, uma judia porto-alegrense dividida entre dar continuidade à herança judaica da família e o envolvimento afetivo com um góí, ou seja, um não-judeu.

Ao longo da narrativa, Ethel enfatiza as características físicas do estrangeiro sempre de maneira negativa, destacando os traços de sua aparência que são considerados feios. Desde o primeiro contato, Edward, “um finlandês esquisito.” (MOSCOVICH, 2000, p.28), que já havia chamado a atenção dos outros moradores do kibutz, causa um

estranhamento na jovem brasileira, oriundo das diferenças físicas. Os excertos a seguir, se referem a momentos em que a narradora descreve o finlandês:

Foi quando ele sorriu. Edward sorriu e percebi que ele era feio – ainda mais feio quando sorria. Me enterneci com os olhos apertados atrás das lentes fotocromáticas, com a boca de lábios finos armada num ricto desairoso. Mas ele, desconhecendo meu juízo, confiava em mim, deixando-me ver sua feiura, que decerto era sua parte mais inocente (MOSCOVICH, 2001, p.30).

Seu rosto se iluminou, as faces se avermelharam, e de novo sorriu. Para mim, foi difícil engolir a seco essa alegria que irresponsavelmente eu causara. Edward parecia um mendigo – feio – que agradecesse um prato de comida, sem perceber que lhe haviam dado carne estragada (MOSCOVICH, 2001, p.31).

Através da transparência do vidro, logo pude ver Edward. Alto, louro, magro, pele branquíssima. Vestia um casaco de peles, exótico exagero mesmo para os invernos do sul. Mais parecia um gigantesco inseto, cujas asas peludas envolvessem o corpo quando em repouso (MOSCOVICH, 2001, p.31).

A pele extremamente branca de Edward, seus cabelos ralos, sua alta estatura, são motivos de maior constrangimento para Ethel do que o fato de o jovem não pertencer à mesma religião do que a sua, característica essa que é o maior motivo de preocupação para os seus pais. Durante toda a narrativa, ela relembra o quanto Edward era feio, como vimos nos excertos anteriores, podemos pensar nessa obsessão pela aparência do amigo, como uma tentativa de se convencer de que os dois pertenciam a mundos diferentes.

Em sua obra *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), Julia Kristeva discorre sobre as razões do indivíduo estrangeiro causar tanto estranhamento entre os habitantes do novo local onde escolheu viver. Segundo Kristeva: “Entretanto, é o banal, precisamente, que constitui uma identidade para os nossos hábitos diários. Porém, esse discernimento dos traços do estrangeiro, que nos cativa, ao mesmo tempo nos atrai e nos repele” (KRISTEVA, 1994, p.11). A suposta feiura é o elemento que atrai a jovem porto-alegrense, que considera desagradável a aparência física de Edward devido à percepção de singularidade com relação aos seus conterrâneos. De acordo com Kristeva:

Primeiramente, a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente dos outros o destacam e lembram que ali existe alguém. A diferença desse rosto revela um paroxismo que qualquer rosto deveria revelar ao olhar atento: a inexistência da banalidade entre os seres humanos (KRISTEVA, 1994, p.11).

Estrangeiro: raiva estrangulada em minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade (...). Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que

arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia (KRISTEVA, 1994, p.9).

Sendo assim, o estrangeiro acaba se tornando uma espécie de espelho no qual, através de seus traços não familiares, somos forçados a enxergar a nós mesmos. Kristeva também afirma que o estrangeiro sofre de uma profunda solidão, pois não encontra correspondência quando deseja estabelecer algum vínculo de amizade. Ele é o ser que em decorrência de suas singularidades, acaba se tornando invisível.

A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. Por que a escutariam? (...). Ela pode ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente, até. Porém, tais atrativos têm um peso fraco diante do interesse – que falta, precisamente – dos interlocutores. (...). As suas palavras, ainda que fascinantes por sua própria estranheza, não terão consequência, efeito e não provocarão, portanto, nenhuma melhoria de imagem ou de renome de seus interlocutores (KRISTEVA, 1994, p.28).

Para Kristeva, o estrangeiro é sempre visto com desconfiança, mesmo que em seu semblante haja uma expressão cordial. Seja ela perturbada ou alegre, a expressão do estrangeiro assinala que ele está “a mais” (KRISTEVA, 1994, p.11). É o que iremos constatar mais adiante, ao observarmos a maneira como a família de Ethel reage à presença do estrangeiro.

Ao se despedir do novo amigo, momentos antes de retornar ao Brasil, Ethel não esperava que o convite feito por educação fosse aceito. A narrativa se desenrola entre a angústia causada pela notícia da chegada e o mal-estar provocado pela presença do góí, considerado uma ameaça por seus pais. Em Porto Alegre, Edward ficará sob constante vigilância do pai de Ethel. Nos momentos seguintes à chegada de Edward, seus pais não demonstram grandes preocupações, principalmente pela aparência do estrangeiro. Os excertos a seguir pertencem às primeiras impressões do pai de Ethel a respeito do finlandês:

Nem era um sorriso inteiro; era um sorriso de escárnio. Sorria porque não tinha piedade, porque Edward era branco feito um doente, porque Edward vestia um exagerado casaco de peles, porque Edward era feio (MOSCOVICH, 2001, p.32).

Mas ali, contemplando o feio, a sensaboria do estrangeiro, os óculos, o casaco, o jeito de inseto de corpo descomunal e de cabeça minúscula e alva, cabelos lisos e ralos, aliviava-se das preocupações. Eu quis ter raiva do meu pai, mas não pude (MOSCOVICH, 2001, p.32).

A família de Ethel, em princípio, recebe o amigo da filha em casa sem nenhuma hostilidade, como se não estivessem insatisfeitos com a situação. A narradora conclui que

essa recepção tranquila acontece devido à percepção de que “um rapaz feio, quase albino, não era ameaça nenhuma” (MOSCOVICH, 2001, p.32). Porém, ao descobrir as intenções do visitante, o pai da jovem se mostra intolerante à sua presença, e não poupa esforços para afastar o intruso de sua família. Ethel, por sua vez, não considera o amigo alguém perigoso e, em diversos momentos, ela compara o pai a um comandante nazista, como podemos perceber nos excertos a seguir:

Eu me sentia debaixo de um chuveiro que, ao invés de liberar água, ameaçava me sufocar com um gás letal. Mas tive de obedecer. Fomos juntos até o estacionamento, num silêncio constrangido - o silêncio de um forno crematório (MOSCOVICH, 2001, p.32).

Por volta das onze horas, o pai levantou-se, pegou o paletó e disse que era hora de ir andando. Só faltava bater os calcanhares e alçar o braço na saudação abjeta (MOSCOVICH, 2001, p.34).

O pai não demonstra nenhum constrangimento em tratar de assuntos financeiros com o desconhecido, como no momento quando ele pergunta se Edward pode custear a própria estada no Brasil, tampouco sente remorso por obrigá-lo a deixar o país, forçando-o a decidir se irá para Israel ou para sua cidade natal, Helsinque. Ele age com a convicção de que está fazendo o que é certo, interferindo diretamente sobre o destino do jovem. E isso ocorre porque, de acordo com Kristeva: “A humilhação que rebaixa o estrangeiro confere ao seu senhor um tipo qualquer de grandeza mesquinha” (KRISTEVA, 1994, p.21). Edward, por sua vez, acaba obedecendo a ordem, numa atitude de extrema submissão, provavelmente por ter consciência de que sua situação de estrangeiro em um país distante é ainda mais delicada por conta da escassez de recursos financeiros.

Porém, a maior preocupação do pai de Ethel e o motivo que o leva a afastar o casal de amigos é o fato de Edward não ser judeu. Ele, que já havia concordado em hospedar o amigo da filha, ao descobrir que o jovem era protestante, decidiu que ele ficaria hospedado em um hotel próximo a sua residência. Ao ser questionado sobre a exigência da partida imediata de Edward, o homem responde: “- O preço da passagem foi o resgate que paguei por nossa filha” (MOSCOVICH, 2001, p.39).

Em sua obra *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2001), o intelectual palestino Edward Said afirma: “Conrad criou um princípio estético a partir do medo neurótico do exilado” (SAID, 2003, p.53). É através do choque de culturas, retratado em obras como *Amy Foster* (1901), que Joseph Conrad, nascido na Ucrânia, filho de pais poloneses exilados por fazer oposição ao Império Russo, e considerado um dos maiores autores da literatura britânica, propõe uma profunda reflexão sobre as relações sociais e familiares

numa pequena aldeia da costa da Inglaterra, cujos moradores se comovem com os cadáveres do naufrágio ocorrido na região, mas são extremamente hostis com o único sobrevivente, por este ser estrangeiro.

De acordo com Said, *Amy Foster* seria “a mais intransigente representação do exílio jamais escrita”(SAID, 2003. p. 52). O autor afirma: “Em certo sentido, *Amy Foster* se restringe aos problemas do exílio — e se restringe tanto que talvez esse não seja um dos contos mais conhecidos de Conrad” (SAID, 2003. p. 52).

A morte de Yanko é romântica: o mundo é rude, ingrato; ninguém o compreende, nem mesmo Amy, a única pessoa próxima dele. Conrad criou um princípio estético a partir do medo neurótico do exilado. Ninguém é capaz de compreender ou se comunicar no mundo de Conrad, mas, paradoxalmente, essa limitação radical das possibilidades da linguagem não impede esforços esmerados para se comunicar (SAID, 2003, p.53).

A desgraça de Yanko é causada pela impossibilidade da comunicação, aliada à indiferença dos moradores, incluindo Amy Foster. Amy, após casar-se com o estrangeiro, hostiliza todas as manifestações culturais que denunciam a origem do marido e não realiza nenhum esforço para compreendê-lo. A falta de comunicação torna Yanko um indivíduo solitário, que adoece e morre em total abandono.

A comunicação não é o maior problema de Edward, visto que tanto Ethel como seu pai se comunicam em inglês com ele. A única dificuldade que o jovem tem para comunicar-se com a amiga acontece quando ele está na Finlândia e tem suas cartas interceptadas pelo pai da jovem. Porém, após alguns meses, a destinatária as encontra e reestabelece a comunicação, que continuará ocorrendo até o final da narrativa.

Um outro choque de culturas, mas desta vez causado pelo deslumbramento dos personagens diante da figura do desconhecido, encontramos na obra de William John Locke, estrangeiro assim como Conrad, porém nascido na Guiana Inglesa, e considerado também um autor britânico.

Sete anos após a publicação de *Amy Foster*, outra obra aborda a temática da aventura marítima. Ao contrário da novela de Conrad, *Ladies in lavender*, obra que integra a antologia *Far-Away Stories* (1916), apresenta uma perspectiva positiva do destino do personagem naufrago. Publicada originalmente no ano de 1908, a novela conta a história de duas irmãs idosas que têm o fluxo de suas vidas alterado por um insólito acontecimento. Após uma grande tempestade, as irmãs Úrsula e Janet encontram à beira-mar um jovem desacordado. A chegada do estranho, que foi imediatamente acolhido pelas senhoras, desencadeou uma série de sentimentos desconhecidos nas duas irmãs. O título

Ladies in lavender, extraído de um jogo de palavras baseado na expressão *lace in lavender*, que se refere ao hábito de guardar ramos de lavanda junto às roupas para evitar o odor de mofo, pode ser entendido como uma alusão à vida dessas mulheres, resguardadas do mundo externo. As duas irmãs vivem “há muitos anos no topo de um penhasco, na costa da Cornuália, entre o mar e o céu, como duas princesas encantadas no fim do mundo” (LOCKE, 2017, p. 8). A chegada do jovem naufrago representa o reestabelecimento da comunicação com os outros moradores da região. O fato de Andrea Marowski – é este o nome do personagem – não falar inglês, é rapidamente superado, pois as irmãs dedicam-se exaustivamente a ensiná-lo. Após o sobrevivente se revelar um talentoso violinista, a casa das duas passa a ser visitada por muitos de seus conterrâneos, que desejam assistir às apresentações de Andrea.

Toda a estrutura desta obra de William John Locke remete a um conto de fadas. O estrangeiro de *Ladies in Lavender* não somente é bem recebido, como acaba assumindo ares de celebridade local. Devemos lembrar que o naufrágio ao qual Andrea Marowski sobreviveu aconteceu na mesma região e época onde o navio de Yanko naufragou. O estrangeiro do Cintia Moscovich não é nem o mártir de Conrad, tampouco o príncipe-herói de Locke, porém, ele terá um destino trágico como o de Yanko, depois de viver uma aventura como Andrea Marowski.

Existe em “O homem que voltou ao frio” pelo menos dois grandes conflitos de identidade: o conflito de Ethel e o conflito vivenciado por Edward. Podemos observar em Ethel, a narradora, uma contradição de sentimentos que ela própria não compreende. O seu conflito tem início no Brasil, apesar de ter conhecido Edward em Israel. A jovem envergonha-se da aparência do amigo, que considera estranha, mas esse sentimento se revela apenas no Brasil. É diante dos pais e dos conhecidos em Porto Alegre que a jovem demonstra esse sentimento. Porém, intimamente, Ethel nutre pelo estrangeiro uma espécie de afeição, que somente cresce, principalmente à medida que percebe a hostilidade da família com relação ao amigo.

A partir da rejeição dos demais, Ethel desenvolveu uma grande empatia pelo amigo, sentimento que ela própria chegou a acreditar que fosse amor. No excerto a seguir, temos o momento em que Ethel permite que Edward a beije, quando os dois estão fora do alcance da vigilância de seus pais:

E seu eu o quisesse? Eu o queria? Quem quer o feio? Quem, pelos céus, é capaz de querer o feio? Mas também pensei que não tinha obrigação de querê-lo, que nada fizera, que não mexera a mais remota palha para atrai-lo e para enredá-lo. Ele mantinha o rosto próximo ao meu num enlevo comovente, os olhos atrás

das lentes vertiam afeto. Sua respiração acelerava-se, o rosto cheio de rubores. Compreendi que uma coisa imprevista não estava proibida e abracei-o, deixando que me beijasse. Mas eu, desgraçada de mim, não pude retribuir o beijo, meus lábios se mantinham estéreis de ardor. Muito menos consegui fazer eco ao desejo que sentia nele com o qual tentava, em vão, me contagiar. Afastei-me de súbito, alertando que era desaconselhável que nos vissem naquele estado no meio do restaurante (MOSCOVICH, 2001, p.37).

Podemos perceber nesta cena, que termina com o constrangimento de Ethel, vendo o sorriso de um garçom em sua direção, sorriso este que ela imagina que seja por conta da aparência de Edward, que embora permita ao amigo que a beije, ela não consegue demonstrar o mesmo desejo. O que Ethel sente por Edward é nada mais do que compaixão. A seguir, temos um excerto que se refere ao sentimento, confuso, de Ethel após receber a notícia de que o pai havia exigido que o estrangeiro deixasse o país.

Dei-me conta de que já havia querido muitos que não me quiseram. Mas meu ressentimento naquela hora era diferente de desejar alguém e não ser desejada. Ressentia-me da falta de algo que nem tinha certeza do que era (MOSCOVICH, 2001, p.39).

Nos anos seguintes, Ethel ingressa na universidade e se casa com um rapaz também judeu que “além de pertencer a uma família tradicional” (MOSCOVICH, 2001, p.41) e ser “o genro que qualquer patriarca teria escolhido” (MOSCOVICH, 2001, p.41), é também “um legítimo príncipe” (MOSCOVICH, 2001, p.39). Porém, ela continua a se corresponder com Edward, que havia retornado à Finlândia e desistido de converter-se ao judaísmo. Durante alguns anos, Ethel passa por inúmeras tentativas, mas não consegue engravidar, chegando a acreditar que a dificuldade seria um castigo por não ter se oposto à expulsão do amigo. É somente após ter conhecimento da morte de Edward, que Ethel consegue ter um filho. O conto termina com uma reflexão sobre uma tradição judaica de colocar nome dos parentes falecidos nos filhos, para manter viva sua memória. Ela, que chegou a cogitar dar o nome de Edward ao filho, conclui: “E porque, afinal, teria sido inútil tornar sagrado o que já era precioso” (MOSCOVICH, havia revelado que estava em Israel para estudar o Pentateuco e que desejava converter-se ao judaísmo. Porém, ao chegar ao Brasil, não foi exatamente hospitalidade que ele encontrou na família judia. Em diversos momentos, a narradora compara a postura do pai a de um comandante nazista. Temos nessa metáfora criada por Ethel uma inversão de papéis: o pai, judeu (devemos ressaltar que o povo judeu foi oprimido e perseguido por diversas vezes ao longo da história), assume o papel de opressor. Não somente o pai é comparado a um nazista, mas ao longo da trajetória do estrangeiro em Porto Alegre, a narradora descreve diversos elementos que remetem a um campo de concentração, por exemplo: “No carro dirigi em

silêncio. De novo a sensação que do chuveiro não sairia água, mas um gás mortífero” (MOSCOVICH, 2001, p.37).

Apesar de toda a hostilidade velada que encontra nos pais da amiga, assim como a ausência de reciprocidade nos sentimentos de Ethel, Edward não desiste de converter-se ao judaísmo e, quando retorna ao seu país, não o faz por livre e espontânea vontade. Ethel acredita que a motivação de Edward para continuar no Brasil seria a seguinte: “Se não podia ser um judeu, se queria filhos judeus, se é só considerado judeu o filho de mãe judia, então queria casar comigo” (MOSCOVICH, 2001, p.36).

Ethel, em dúvida quanto aos próprios sentimentos, não consegue se desvencilhar da autoridade paterna, e se compara também a uma figura nazista, como podemos constatar a seguir: “Era um olho que continha alguma súplica muda, que me atordoava, e me sentia má porque fizera com que ele caísse numa emboscada: saía gás do chuveiro” (MOSCOVICH, 2001, p.33). “No carro dirigi em silêncio. De novo a sensação que do chuveiro não sairia água, mas um gás mortífero” (MOSCOVICH, 2001, p.37). “Sentia-me a maldita que havia encaminhado um homem a um campo de concentração” (MOSCOVICH, 2001, p.38).

Essa analogia permanece até o final da narrativa. Quando Ethel finalmente decide contar que havia se casado no Brasil, ela, que ainda se sente ligada a Edward, seja por amizade ou qualquer outro sentimento, acredita que está mais uma vez prejudicando o estrangeiro, como podemos observar no excerto a seguir: “Quando a coloquei no correio, soube que criaria uma fissura no paraíso alheio. Um envelope recheado com gás letal” (MOSCOVICH, 2001, p.41).

A personagem Ethel, apesar da natureza contraditória de seus sentimentos, em nenhum momento cogita seriamente fazer oposição aos pais. Isso ocorre porque envolver-se afetivamente é sempre arriscado, pois é necessário assumirmos a responsabilidades das nossas próprias decisões. O filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seu livro *Vida em fragmentos* (1995), citando Sigmund Freud, afirma:

Somos ameaçados pelo sofrimento que chega até nós por três caminhos: nosso corpo, que é fadado à decadência e à decomposição, e que nem sequer pode existir sem os sinais de alerta da dor e da ansiedade; o mundo exterior, que pode nos combater com forças destrutivas assombrosas e impiedosas; e finalmente nossas relações com outros seres humanos (FREUD, 2011, p.116).

Ethel vive um conflito com seus pais, desencadeado pela presença do estrangeiro, todavia, um conflito, muito mais intenso é travado dentro de si. Outro conflito de identidade é vivido de forma mais explícita por Edward. Talvez o grande mistério do

conto seja por que o jovem, mesmo sendo maltratado por uma família judaica e mesmo não obtendo nenhuma reciprocidade por parte da amiga, insiste na ideia da conversão ao judaísmo?

Sobre a vida pregressa do jovem finlandês, temos informações muito escassas. Sabemos apenas que ele havia sido contador em uma fábrica de celulose em seu país natal. A figura de Edward surge quase como um aventureiro que se hospeda no kibutz para conhecer novas culturas. Ao revelar a Ethel o desejo da conversão, ele parece desconhecer todas as exigências da nova religião. O mesmo acontece quando ele chega ao Brasil e continua sem estar certo de todos os procedimentos que o esperam. Se temos em Ethel uma personagem em dúvida entre obedecer a tradição judaica, personificada na figura autoritária do pai, e seguir a própria necessidade de afeto, temos em Edward alguém que mais do que o desejo sexual ou anseios afetivos, tem a necessidade de integrar-se a uma comunidade. Apesar da escassez de informações, Edward, até o final da narrativa é descrito como uma figura solitária e desamparada. Sendo assim, não seria essa busca por uma nova religião uma maneira de fugir da própria realidade e integrar-se a um novo grupo?

Edward Said afirma que a hibridização das culturas e das sociedades é uma realidade em todo o mundo e que não existe nenhuma cultura na atualidade que não tenha traços herdados de outras. De acordo com o autor:

Mas, desde que o século XIX consolidou o sistema mundial, todas as culturas e sociedades estão entremisturadas. Nenhum país é composto por nativos homogêneos; cada um tem seus imigrantes, seus “Outros” internos, e todas as sociedades, tal como o mundo em que vivemos, são híbridas (SAID, 2006, p. 199).

Em “O homem que voltou ao frio”, Ethel e Edward representam a consciência desse processo de hibridização que a cada dia se torna o mais importante, senão o único traço cultural em comum a todas as sociedades do mundo. Temos na família de Ethel, principalmente na figura do pai, resquícios de tempos passados, onde predominava a ideia da preservação de uma determinada cultura, mantendo-a impenetrável por qualquer interferência cultural externa. Said afirma: “Ao longo da história, cada sociedade teve o seu Outro: os bárbaros para os gregos, os persas para os árabes, os muçulmanos para os hindus, e assim por diante” (SAID, 2006, p. 199). Há ainda um fator agravante, no caso da recusa da família judaica em permitir que a filha trave relações com um não-judeu, devido a um histórico de perseguições sofridas pela comunidade judaica ao longo do

tempo. Então, nesse isolamento da família de Ethel ecoa uma estratégia de autopreservação e de sobrevivência.

Edward Said, no ensaio “Identidade, autoridade e liberdade”, que também faz parte do livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2000), discorre sobre a multiplicidade das identidades que coexistem na atualidade. Sobre a convivência dessas identidades, o autor afirma: “O mundo em que vivemos é feito de numerosas identidades em interação, às vezes de modo harmonioso, às vezes em antítese” (SAID, 2006, p. 206). Essa antítese identitária pode ocorrer não somente entre indivíduos de diferentes países, ou por diferenças religiosas, como podemos observar a partir do transtorno que a presença de Edward causou na família de Ethel. Até mesmo entre elementos da própria família a interação entre identidades pode ser problemática, como aconteceu entre a filha e os pais, no conto de Cíntia Moscovich.

Por outro lado, as relações de amizade se estabelecem muito mais por afinidades do que por questões étnicas ou religiosas. É o constante desejo de pertencimento que move o indivíduo em busca de um grupo. Existem laços de amizade muito mais sólidos do que laços familiares, devido à identificação entre os indivíduos, identificação esta que desconsidera questões que talvez fossem relevantes na formação e na manutenção de laços familiares.

O contato de Edward com a família de Ethel é uma lição de diversidade, que apenas a jovem compreendeu porque não fechou totalmente os olhos por causa da desconfiança e do medo. Através de suas singularidades, um estrangeiro acaba se tornando uma espécie de espelho no qual cada indivíduo é forçado a enxergar a si mesmo. Podemos compreender que existem duas maneiras muito eficazes de se combater o medo que surge devido ao contato entre diferentes culturas: a primeira, obviamente, é o conhecimento; a segunda, e a mais eficiente, é o amor, vivenciado sob qualquer forma.

Um outro exemplo de conflito entre gerações temos no conto “Bonita como a lua” (2018), que faz parte da Coleção Identidade, publicado através da ferramenta de autopublicação Kindle Direct Publishing, um produto da empresa Amazon. O título faz alusão à tradicional canção judaica “Shein vi di levone”, que o pai da protagonista cantava para ela quando criança.

O conto não aborda a temática judaica diretamente, como acontece em “O homem que voltou ao frio”, embora haja diversas referências à religião ao longo da narrativa. A protagonista, uma “menina bonita como a lua”, cresce rodeada não somente pelo afeto

dos pais, um casal de imigrantes da Bessarábia, mas também pela exigência de que fosse uma aluna brilhante.

Aos dez anos de idade, única filha de um casal descendente de imigrantes judeus, nascida depois de muitas e várias tentativas – portanto cheia de mimos, denguiques, babados e brinquedos e tudo quanto me desse na telha –, logo de mim, a unigênita, o pai queria que eu fosse nada menos do que isso – uma criança genial (MOSCOVICH, 2018, Posição 64).

O pai da narradora protagonista, ainda na infância, exige que a filha tenha aulas de balé, piano, inglês, francês, para que a filha se tornasse uma pessoa “cultivada” (MOSCOVICH, 2018, Posição 78), ou seja, uma mulher culta, preparada para a vida social. Porém, apesar do empenho para que a jovem aprendesse diversas formas de arte, no dia em que a filha já adolescente demonstra o desejo de seguir a carreira de atriz ou de escritora, o pai se opõe ferozmente à filha e o principal motivo de sua discordância é financeiro, como podemos observar no excerto seguinte:

– Entendo que você goste de teatro e de literatura, todos nós gostamos. Mas como é que você pretende sobreviver com teatro ou literatura?

É, que sabia que ele queria para mim um futuro bom - que incluía não ter de passar fome como eles tinham passado quando as famílias chegaram ao Brasil (MOSCOVICH, 2018, Posição 91).

Porém, na sequência da mesma conversa, o pai revela outras preocupações a respeito da filha e a sua contrariedade quanto à escolha da carreira artística ganha um tom de desafio maior do que de proibição, como podemos perceber no excerto a seguir:

– Tudo muito bonito, mas não crio filha para ser atriz, dessas que bebem e fumam e fazem outras coisas que nem é bom falar. – O caldo tinha engrossado. – além do mais, você não nasceu para ser escritora, ao menos até que me prove o contrário. – E lembrou que ele não era nenhum Procópio Ferreira para ter filha atriz (MOSCOVICH, 2018, Posição 108).

Surge então o conflito entre o pai e a filha: o homem, descendente de uma família de imigrantes que passara por muitas dificuldades quando chegara ao Brasil teme que a filha, já nascida neste país e que não passou pelas mesmas condições do que ele, desperdice as oportunidades que sua condição de comerciante proporciona. Ele manifesta o desejo de que ela tenha “um dê e um erre antes do nome” (MOSCOVICH, 2018, posição 108), ou seja, que a filha opte por uma carreira mais tradicional como médica ou advogada, com o objetivo de estender a estabilidade financeira de sua família além de sua geração. Esse pai, ao mesmo tempo que demonstra preocupação com o futuro da filha e garante a ela uma boa educação e acesso à cultura, não está preparado para aceitar sua decisão de tornar-se escritora.

A menina, que fracassara nas aulas de balé, piano e francês, e matinha um desempenho escolar mediano, apesar da dificuldade em matemática, revelou-se a aluna genial esperada pela família somente após a entrega de uma redação sobre a amizade. Os pais, que foram chamados para uma reunião na escola, foram surpreendidos pela fala da diretora que exaltava a criatividade e o talento da filha, revelando a eles que estavam diante de uma verdadeira vocação para a escrita, vale ressaltar que ter vocação para a escrita era a condição imposta pelo pai para que a filha pudesse seguir a carreira de escritora. Ao final do conto, a narradora revela que tentou se dedicar à medicina e ao direito, como era a vontade do pai, porém, não obteve êxito em nenhuma das profissões e tornou-se escritora, como podemos observar no excerto a seguir:

Mais do que tudo, escrever foi o que me atrapalhou sempre a vida, uma maldição que é igual a ter repouso na tristeza. É algo que eu sei, é só o que eu sei, de um saber sem esforço, embora me custe me custe me custe – nenhum saber é tranquilo.

Então é isso: escrevo porque é o que me foi dado fazer no mundo, porque acho que nasci com isso. A-bonita-como-a-lua do pai é escritora.

O que me torna, dentro de alguns pontos de vista, uma pessoa que, mesmo caindo de costas, consegue sempre quebrar o nariz. Mas nem me importo: escrever é voltar a ouvir sempre o Shein vi di levone na boca de meu pai.

Coisa boa da vida (MOSCOVICH, 2018, Posição 309).

A narradora, admitindo que apesar de sua escolha não ter sido a mais fácil, foi a mais sensata, mesmo que como escritora ela se reconheça como a pessoa que caindo de costas consegue quebrar o nariz, em referência a um ditado judaico utilizado para definir os perdedores, que foi mencionado por seu pai quando ela revelou a vontade tornar-se escritora. Ela reconhece que não poderia seguir outro rumo, apesar das eventuais frustrações que a escrita pode trazer. A narradora associa diretamente o fazer literário ao afeto, quando afirma que “escrever é voltar a ouvir sempre o “Shein vi di levone” na boca de meu pai” (MOSCOVICH, 2018, Posição 309), ela rememora uma antiga e positiva lembrança, a música cantada pelo pai em momentos de felicidade.

O caráter performativo do conto está no choque entre gerações necessário para que a protagonista consiga realizar o objetivo de tornar-se escritora tomando para si o poder de decidir o próprio futuro. A obra de Cíntia Moscovich, que se considera uma autora performática²⁵, pois afirma que toda a ficção que produz está relacionada com a própria realidade, incluindo os contos “O homem que voltou ao frio” e “Bonita como a lua” é repleta de exemplos em que as personagens femininas são levadas a questionarem seu

25 Afirmação feita em entrevista concedida a mim (a quem? À autora desta dissertação? – referir) no dia 03/07/19, por telefone.

papel dentro de uma sociedade patriarcal como a brasileira, sentindo-se duplamente pressionadas, não só pelas demandas sociais, mas principalmente, familiares, oriundas dos impasses entre a tradição religiosa, por estarem inseridas num contexto social onde fazem parte de uma minoria.

Cíntia Moscovich, em entrevista²⁶ relaciona suas origens judaicas a sua capacidade de narrar: “Sou neta de imigrantes, e a grande diversão dos velhos era contar as histórias: como era na Rússia, como era no navio, o que aconteceu quando chegaram aqui. Talvez isso tenha despertado em mim o gosto pela ficção.” Na mesma entrevista, Moscovich revela que apesar de não ser praticante do judaísmo, mantém algumas tradições como a de acender as velas do Shabbat, que ela entende como uma espécie de conexão entre as mulheres judias de sua região, pois acredita que no mesmo horário, todas estão realizando o mesmo ato. Um outro fato que a autora destaca é o de ter se casado com um não-judeu, o que certamente teria desagradado seu pai, caso ele ainda estivesse vivo na ocasião, ou melhor, Cíntia afirma que provavelmente não teria se casado com o marido, o também escritor Luiz Paulo Faccioli. Ao contrário de Ethel, de “O homem que voltou ao frio”, Cíntia, que conseguiu realizar o objetivo de tornar-se escritora, como a protagonista do conto “Bonita como a lua”, quebra uma tradição familiar ao casar-se com alguém que não faz parte da sua religião.

Através da escrita, Moscovich retoma aspectos de seu passado que ainda reverberam em sua consciência, que foram vivenciados por sua geração e que provavelmente, mesmo nos dias de hoje são questões presentes na vida de muitas mulheres.

4 POR QUE CONTINUAREMOS ESCRREVENDO?

A historiadora Michele Perrot, em seu estudo *Minha história das mulheres* (2007), afirma que as mulheres passaram de personagens passivas a protagonistas de suas próprias histórias, porém, essa transição não aconteceu de forma pacífica, tampouco de maneira rápida. As personagens femininas criadas por Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich encontram-se em um lugar intermediário entre a mulher resignada com seu papel secundário, ou seja, dependente da figura masculina e do contexto familiar para existir e a mulher emancipada, livre para realizar as próprias escolhas, sem ter de se submeter ao patriarcado e às convenções sociais.

26 Em entrevista concedida à Revista Donna, vinculada ao Jornal Zero Hora, concedida na ocasião em que a autora foi eleita patrona da Feira do Livro de Porto Alegre, do dia 24/10/2016.

Enquanto os homens sempre tiveram voz, as mulheres, ao contrário, precisaram lutar para conquistar o direito à liberdade de expressão. Então, a escrita feminina está relacionada diretamente ao ato de tornar públicos os seus conflitos e suas reivindicações, configurando-se como um dos principais meios pelos quais a mulher pode contar a sua versão da história. De acordo com Rita Schmidt:

Ao contrário do que somos levadas a acreditar, as mulheres escrevem há séculos, nos mais variados gêneros e estilos. Caberia mencionar Safo, poeta grega do ano 600 a.C. Murasaki, romancista japonesa do século X, Cristine de Pisan, poeta francesa dos séculos XIV e XV, Ann Radcliffe e Jane Austen, romancistas inglesas do século XVIII e XIX respectivamente, figuras do passado que abriram caminhos para que a mulher afirmasse sua capacidade e necessidade de criar acima e além da reprodução. Leis e costumes, a socialização e o fardo da inferioridade foram responsáveis pelos longos intervalos entre o silêncio e a criatividade, cujo exercício, frequentemente, foi uma árdua conquista no segredo dos quartos e no anonimato da domesticidade (SCHMIDT, 2017, p. 58).

Devemos observar que, embora as mulheres sempre tenham escrito, aquelas que manifestavam o desejo de escrever não eram bem vistas pela sociedade. A mulher que escrevia estava envolta numa aura de desconfiança, ficando à margem do que era considerado normal, ou seja, vista como uma aberração, desviada de suas funções, que se restringiam a ser esposa e progenitora. Conforme Schmidt: “O próprio ato de escrever, partindo de uma mulher, era considerado como um sinal de uma mente perturbada, um capricho que deveria ser convenientemente erradicado” (SCHMIDT, 2017, p. 50).

Virginia Woolf, em seu célebre estudo *Um teto todo seu* (1929), no original *A Room of One's Own*, que teve origem na série de palestras que a autora ministrou no Newnham College e Girton College – duas instituições voltadas para o ensino de mulheres na Cambridge University – cuja importância para a crítica literária feminista é indiscutível, discorre acerca da necessidade de as mulheres que escrevem encontrarem o seu espaço, tanto o espaço físico quanto o espaço simbólico dentro da literatura e da sociedade. Woolf propõe o seguinte questionamento às suas ouvintes:

Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo? (WOOLF, 2017, p.43)

Sendo assim, temos uma infinidade de passagens sobre a mulher na literatura, ela é a protagonista da escrita dos autores masculinos, porém, quase nada está registrado sobre a figura feminina em textos históricos. Woolf utiliza como exemplo a Inglaterra, onde as mulheres quase não são mencionadas. A autora lista uma série de eventos históricos, entre

eles As Cruzadas, a Guerra dos Cem Anos, a Guerra das Rosas, entre tantos outros, e constata que em nenhum destes importantes acontecimentos históricos pode se encontrar menção a alguma mulher. A partir deste questionamento, a autora revela suas pesquisas referentes ao papel das mulheres na história. Woolf aponta para o seguinte paradoxo, que pode ser observado nos dois excertos a seguir:

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para o outro (WOOLF, 2017, p.66).

Assim, surge um ser muito complexo e esquisito. É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido (WOOLF, 2017, p.66-67).

Como a ideia principal de seu estudo, Woolf aponta para a importância da conquista de um lugar só para si na vida da mulher que deseja se dedicar à escrita, um lugar onde possa escrever e manter a sua vida a salvo da intromissão dos que desejam impedir sua atividade criativa. A escritora relaciona diretamente a quantidade inferior de escritoras em relação a escritores à precariedade das condições da mulher na sociedade. Segundo Woolf, muitas mulheres dependiam da permissão dos pais e dos maridos para se dedicarem à escrita. Se este fator limitante podia ser observado na sociedade britânica na qual a autora estava inserida, podemos imaginar no contexto social latino-americano as dificuldades que uma autora enfrentava para escrever e publicar suas obras.

Não somente o casamento se constituía como um fator limitante para as mulheres de sua época e de épocas passadas, a dependência financeira também era um aspecto que impedia que muitas pudessem escrever. Virginia reconhecia o privilégio de poder dedicar-se à escrita sem a necessidade de viver de seu trabalho. Devido à herança que recebera de uma tia, seu sustento estava garantido, o que lhe permitia reservar o tempo que fosse necessário para escrever. Porém, ela também experimentou as dificuldades financeiras que impedem uma grande parte das mulheres de escrever. Woolf revela que antes de receber a herança, também precisava desempenhar outros papéis para garantir o próprio sustento:

Antes disso, eu ganhava dinheiro mendigando trabalhos ocasionais nos jornais, escrevendo sobre um espetáculo aqui ou um casamento ali; ganhei algumas libras endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo flores

artificiais, ensinando o á-bê-cê para crianças do jardim da infância. Eram essas as principais ocupações disponíveis para as mulheres antes de 1918 (WOOLF, 2017, p.57).

Virginia aponta para uma estrutura que mantém a mulher – este ser que vive sob constante suspeita – numa posição inferiorizada e, por consequência, fragilizada dentro das sociedades patriarcais. As mulheres “têm servido há séculos como espelhos com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2017, p.54). Assim sendo, nos tornamos vítimas de uma engrenagem que nos mantém à margem da história.

A autora relaciona a ideia de manter a mulher submissa como requisito fundamental na manutenção das sociedades patriarcais. Vista como um ser inferior e incapaz de proteger-se sozinha, ela não poderia ser independente e, muito menos, gozar dos mesmos direitos dos homens. De acordo com Woolf: “Por isso a enorme importância para o patriarcado de ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade da raça humana, na verdade, é por natureza inferior” (WOOLF, 2017, p.54). Ou seja, qualquer discurso que tenha como intenção legitimar a mulher como inferior, está a serviço da desigualdade de direitos entre os gêneros.

Virginia aponta para toda uma engrenagem por trás da premissa de que existem menos escritoras do que escritores. O fato é que nós sempre tivemos sobre o que falar, porém, nem sempre fomos alfabetizadas ou nem sempre tivemos permissão para escrever. Podemos entender então que o próprio fazer literário se constitui para as mulheres um ato de insurreição contra um sistema que nos oprime, pois a escrita funciona como a voz de quem escreve, a maneira que o indivíduo encontra para exteriorizar seus conflitos e trazer a público a sua realidade. Deve-se a isso o fato de que “As mulheres não escrevem livros sobre os homens” (WOOLF, 2017, p.44). Se a mulher é o objeto da escrita do homem – que sempre teve voz, que é o ser que detém a permissão de se expressar – escrevemos somos sujeito.

Porém, a distância que separa o estudo de Woolf da atualidade, que é de quase um século, não é suficiente para que possamos afirmar que as mulheres que escrevem encontram um cenário diferente das que escreviam na época da autora. Embora tenhamos conquistado relativa independência financeira, a batalha contra as limitações impostas pelo preconceito de gênero está longe de ter fim. Cabe a nós, autoras e personagens nesta história espiralada que se desenrola através dos séculos reivindicarmos o protagonismo que é nosso por direito.

Podemos entender, com base no estudo de Virginia Woolf que atenta para a importância da mulher de ter o próprio espaço e de sua independência financeira, que a casa pode ser tornar um espaço de impossibilidades para a mulher que escreve. E isso se deve ao fato de que a casa nem sempre se constitui em um ambiente pacífico e seguro, principalmente para as mulheres, como já observamos neste estudo. Sendo assim, foi possível compreendermos a importância que a casa assume na ficção produzida por mulheres: ela deixa de ser apenas um espaço físico e se torna uma das mais importantes personagens. Um dos desdobramentos do estudo dos espaços físicos na ficção de autoria feminina é situar a casa como espaço da infelicidade conjugal por excelência. A casa que foi o palco dos conflitos nas obras das três autoras contempladas neste trabalho, mas estes conflitos se desenrolaram por motivos distintos, conforme observamos.

Maria Luisa Bombal aponta para a infelicidade conjugal, fruto de uma realidade oposta à ideia do “felizes para sempre” que em pleno século XXI ainda é um conceito que se encontra em processo de desconstrução. Devemos considerar que o casamento por conveniência passou a ser questionado apenas a partir do Romantismo, surgido nas últimas décadas do século XVIII. Antes do advento do Romantismo, o matrimônio não estava vinculado à ideia de amor, ou seja, casava-se por uma série de questões socioculturais e principalmente financeiras, determinadas sempre pelas famílias dos noivos. A partir deste período, houve uma contestação dessa forma de organização conjugal. O ser humano passou a reclamar o direito de ser visto como um indivíduo, fazendo valer a própria vontade, em detrimento da coletividade, neste caso a família. Embora as mulheres tenham conquistado essa liberdade tardiamente em relação aos homens, elas também se posicionaram a favor de fazer valer seus direitos. Sendo o casamento um dos elementos mais emblemáticos da representação do espaço privado, o estudo teve como um dos principais objetivos realizar uma articulação entre os espaços físicos nas obras analisadas e a condição social e psicológica das mulheres performada na escrita das autoras analisadas.

A infelicidade conjugal é tema constante na obra de Maria Luisa Bombal e temos na casa o microcosmo que materializa a opressão vivida pelas mulheres, em incontáveis exemplos da apresentação deste espaço, como observamos no estudo de Elódia Xavier (2012). A casa é a extensão de suas moradoras. A protagonista de Maria Luisa Bombal é anônima, o que não ocorre por acaso. Todavia, podemos entender este anonimato como um apagamento do sujeito, que apenas coexiste como os demais elementos da casa, ou podemos optar pela visão da representatividade, ou seja, a personagem principal de “A

última névoa” poderia ser qualquer mulher de sua época, em qualquer país latino-americano.

O conflito entre o casamento por conveniência e o amor, ainda que este último seja um conceito impreciso e controverso ainda na atualidade, deu origem a diversos romances que são considerados cânones da literatura mundial como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, e *Anna Karênina*, de Lev Tolstói, autor russo que abordou a temática da infelicidade conjugal e do adultério ao longo de sua extensa obra, como nas novelas *Sonata a Kreutzer* e *O diabo*. Embora o casamento por conveniência seja uma prática aparentemente extinta na sociedade contemporânea e ocidental, muitos casais permanecem unidos para a manutenção das aparências, mesmo com a legalização do divórcio, ocorrida no Brasil no ano de 1977, estabelecida pela Emenda Constitucional do Divórcio (EC 9/77) e pela Lei do Divórcio (Lei 6.515/77). Na época, grande parte da sociedade acreditava que o divórcio causaria a dissolução da família brasileira e seria o responsável pelo aumento das taxas de abandono infantil e de aborto. Ainda hoje, algumas religiões condenam o divórcio, bem como fazem alguns setores mais conservadores da sociedade. Obviamente, podemos imaginar qual dos gêneros é o mais estigmatizado após a separação.

Podemos concluir que uma das maiores contribuições da escrita feminina para a literatura é a quebra do paradigma da felicidade conjugal. Autoras como Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector, ao escreverem, colocam um fim ao mito do casamento feliz, examinando a rotina e extraindo dela os componentes que mostram que, muitas vezes, o casamento é um espaço de opressão para a mulher, materializado na figura da casa. Suas personagens, em grande parte, são mulheres que, ao contrário do que a sociedade de seu tempo afirmava, descobriram que o casamento não era a maior realização para o indivíduo, encontrando nele apenas solidão. O grande conflito dessas mulheres é o de aparentar uma felicidade conjugal, inexistente em sua realidade cotidiana, ao mesmo tempo que continuam tendo desejos e anseios. Essas mulheres criadas para buscarem a felicidade apenas no casamento, quando não a encontram, tornam-se seres deslocados da própria existência. Esse é o vazio de sentido provocado pela dualidade entre o *ser* e o *dever ser*, oposição essa formulada por Lucía Guerra-Cunningham (1985). E esta oposição será o combustível para a escrita de grandes nomes da literatura produzida por mulheres em todos os continentes. Segundo Rita Schmidt:

No século XVIII, período em que se dá a consolidação política e econômica do individualismo burguês e em ficção se torna um canal importante na

socialização das mulheres (Watt, 1957), a mulher de classe média, embora sujeita à coerção da ideologia da domesticidade e do “anjo do lar”, começa a escrever, oferecendo um valioso testemunho da marginalidade da escritora em relação ao discurso público e à prática literária de seu tempo. Emerge a literatura “sentimental” obscurece as circunstâncias na qual o texto é produzido, incluindo as condições econômicas e o *status* legal da escritora na época, transformando-se aos olhos dos críticos e historiadores da literatura numa característica tida como inerente do romance escrito pela mulher (SCHMIDT, 2017, p. 60).

Pois ainda que não se possa ignorar a atividade intelectual e literária das mulheres, e, a cada ano seus saberes e textos ganham corpo, perpassando o movimento das décadas e dos séculos, a intelectualidade da mulher ainda é relegada a um segundo plano, pois as experiências ditas universais são experiências masculinas. A mulher é sempre vista como o outro e sua experiência, é portando, a experiência alheia. Ainda segundo Rita Schmidt:

Numa sociedade de discriminação, seja sexual, racial ou de classes, a cultura é forçosamente discriminatória. Ela tem sexo, cor, classe, enfim, ela existe como uma cultura oficial, institucionalizada e pertencente à classe dominante. As manifestações culturais das minorias sociológicas são ignoradas de todo, ou são relegadas a um nível inferior, porque submetidas a critérios de valoração e padrões estéticos elaborados por grupos com interesses explícitos em legitimar a ordem social dominante e seus valores. A tradição literária canonizou textos tidos como obras-primas por dramatizarem verdades humanas universais; todavia tais verdades aparecem como tal por causa de sua unigruência com a ideologia dominante (SCHMIDT, 2017, p. 53).

Fora do âmbito de textos e teorias específicas, pode-se dizer que a crítica literária de orientação esteticista contribui, de modo geral, para a marginalização do feminino em nível de interpretação a valoração do texto literário. O emprego de uma terminologia cósmica que fixa a experiência masculina como paradigma para a existência humana, através de categorias denominadas “universais” ou básicas à condição humana, não deixa de ser uma forma de neutralizar a importância e a diferença da experiência feminina. (...) Com isso, não só se subtrai significância à experiência feminina, mas também se relega a mulher escritora a um status inferior, exatamente por ela não explorar temas supostamente de maior abrangência, ou seja, aqueles considerados como os grandes da literatura, os conflitos do homem consigo mesmo, com Deus, com a natureza e, frequentemente, com a mulher, a outra (SCHMIDT, 2017, p. 57-58).

Dada a maneira como se apresentam as relações familiares na obra destas três autoras, temos na casa o microcosmo que materializa a opressão vivida pelas mulheres, em incontáveis exemplos da representação deste espaço, como observamos no estudo de Elódia Xavier (2012). A casa é a extensão de suas moradoras. A casa, que representa a opressão, é então o lugar do *dever ser* (GUERRA-CUNNINGHAM, 1985), o local de manutenção das aparências, onde as personagens vestem a máscara social de esposa, de mulher feliz e realizada no casamento, embora nenhum elemento da narrativa aponte para qualquer possibilidade de felicidade conjugal.

Em contrapartida, os locais onde vivem os amantes, nos contos “A última névoa”, de Bombal, e “Obsessão”, de Lispector, seriam locais topofílicos, no sentido bachelardiano, que as personagens carregarão por toda a narrativa. Nesses espaços, as personagens desfrutam da realização do amor romântico e da felicidade conjugal prometida a elas e a todas as mulheres de sua época. A casa do amante, esse local heterotópico, é a casa do *ser*, o único local onde é permitido a essa mulher retirar a máscara de esposa.

A mesma relação de topofobia encontramos na casa de Catarina, a protagonista do conto de Lispector. É somente no espaço público, longe do ambiente sufocante da casa, onde passara as duas últimas semanas presenciando os desentendimentos do marido com sua mãe, que Catarina se encontra consigo mesma e por isso fica mais à vontade na rua do que na própria casa, o que fica confirmado na cena em que ela convida o filho para passear na praia, passeio que é realizado sem a presença do marido. Vale ressaltar que temos nessa relação conturbada entre sogra e genro uma disputa de poderes que talvez represente mais do que um conflito de hierarquia familiar, uma oposição entre homem e mulher.

Uma configuração diferente da casa temos no conto de Cíntia Moscovich. A casa de Ethel, a narradora, pode ser vista como um local de opressão, mas também funciona como um refúgio para a narradora, como vimos anteriormente. Em “O homem que voltou ao frio”, a casa representa, principalmente para a personagem principal, um espaço onde a liberdade de ser e de agir encontra diversas limitações. Em vários momentos, a narradora utiliza a metáfora do campo de concentração para descrever situações que ocorrem dentro de sua casa. O excerto a seguir se refere à reação de Edward, no momento após o jantar, quando o pai de Ethel questiona sobre a quantia em dinheiro da qual ele dispõe para viver no Brasil: “Era um olho que continha alguma súplica muda, que me atordoava, e me sentia má porque fizera com que ele caísse numa emboscada: saía gás do chuveiro” (MOSCOVICH, 2001, p.33).

Porém, nem sempre a relação da narradora com sua casa ocorre de maneira negativa. Em diversos momentos, a casa ganha configurações de refúgio para Ethel, e da mesma forma como as protagonistas de Bombal e de Lispector, a protagonista de Moscovich encontra liberdade apenas fora de casa. É somente do outro lado do atlântico que a personagem vivencia as paixões comuns aos adolescentes, na heterotopia representada pelo kibutz.

Clarice Lispector, falecida no ano em que a Lei do Divórcio foi aprovada, aponta para a problemática das uniões infelizes diversas vezes durante a sua obra. Se as

personagens de Bombal não conseguem entender por que se casaram, as personagens de Lispector não conseguem compreender por que permanecem casadas. No conto “Os laços de família”, em nenhum momento temos qualquer referência sobre os motivos que levaram a protagonista a se casar, porém, talvez o maior questionamento seja sobre o casamento esteja na pergunta não feita a sua mãe “Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai” (LISPECTOR, 1992, p.59). Todavia essa pergunta, ou melhor, o desejo de fazê-la, não seria um indicativo de que a personagem questiona a própria felicidade?

O excerto a seguir, que se refere ao momento que o marido observa pela janela a esposa passear com o filho: “Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la?” (LISPECTOR, 1992, p. 62). Podemos pensar, a partir desta cena, que há uma invasão do espaço da protagonista por parte de um marido que se alegrava por provocar insegurança na mulher. Em nenhum momento o narrador onisciente faz referência direta a uma possível crise no casamento sob o ponto de vista de Catarina, porém, ao se confrontar com o seu futuro, através da visão da mãe envelhecida, a jovem percebe a insatisfação com o próprio presente.

Na época em que foi publicado o conto, na década de 1960, o casamento não era mais a única alternativa de futuro possível para uma mulher e, por consequência, os casamentos realizados por conveniência já não eram maioria, como ocorria na época da publicação de “A última névoa”, porém, o questionamento sobre o papel da mulher na família seguia como um assunto urgente.

Questionamento semelhante encontramos na obra de Cíntia Moscovich. A autora, cuja atividade literária ainda é bastante produtiva, continua abordando em seus textos os conflitos oriundos de choques geracionais. Em diversos contos, as personagens femininas não encontram forças para romper com a tradição judaica ou para se oporem aos pais, mas ao mesmo tempo, não conseguem ignorar toda uma cultura diferente da sua que as rodeia, tão viva e contraditória diante de seus olhos.

Todavia, além dos conflitos pessoais e familiares, um outro aspecto que devemos levar em consideração é a influência dos traumas coletivos na escrita contemporânea. O Brasil, como alguns de seus vizinhos latino-americanos, viveu sob o domínio de uma ditadura (1964-1985) no século passado, e na atualidade se encontra em meio a uma crescente onda de conservadorismo, como acontece a diversos países, não só na América do Sul, mas também na América do Norte e na Europa. Estamos testemunhando uma

série de escritores cuja trajetória pessoal foi marcada por eventos traumáticos, às vezes relacionados a regimes autoritários. Entre alguns dos nomes mais proeminentes da literatura brasileira contemporânea, encontram-se autoras como Tatiana Salem Levy, cuja premiada obra *A chave de casa* (2007) conquistou o Prêmio São Paulo de Literatura 2008, na categoria “melhor livro de autor estreante” e foi finalista do Prêmio Jabuti no mesmo ano. O romance, uma narrativa fragmentária que mescla dados biográficos da autora com elementos ficcionais, é um relato sobre a busca da própria identidade, em meio a traumas familiares, como a prisão da mãe durante o período da Ditadura Militar, e traumas pessoais da narradora, como as agressões sofridas enquanto permanecia em um relacionamento abusivo.

Embora possamos encontrar ao longo das obras das autoras diversos pontos de intersecção entre alguns de seus dados biográficos e fatos narrados nos textos, o que pretendi neste estudo não foi a tentativa de enquadrar as obras analisadas na categoria de autoficção, mesmo que, de acordo com a professora da Universidade Federal Fluminense, Eunice Figueiredo, a autoficção seja “um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (FIGUEIREDO, 2010, p.91). Julia Kristeva destaca a capacidade dos afetos de interferirem diretamente na linguagem. Os afetos funcionariam como uma espécie de motor para a criação, pra ela, quando alguém escreve, transfere para o papel suas próprias emoções por meio da palavra.

Por um lado, os afetos redistribuem a ordem da linguagem dão origem a um estilo. Por outro, mostram o inconsciente em personagens e atos que representam as moções pulsionais mais proibidas e transgressivas. A literatura, como a histeria, que para Freud é uma "obra de arte deformada", é uma encenação dos afetos ao nível intersubjetivo (os personagens) e ao nível intralinguístico (o estilo) (KRISTEVA, 1989, p.164).

A escrita faz o *afeto* passar no *efeito*: "*actus purus*", diria São Tomás. Ela veicula os afetos e não os recalca, propõe uma saída sublimatória para eles, ela os transpõe para um outro num terceiro elo, imaginário e simbólico. Porque é um perdão, a escrita é transformação, transposição, tradução (KRISTEVA, 1989 p.196).

Podemos concluir, com base na teoria de Kristeva, que a tristeza não é determinante no fazer literário e artístico, pois, se ocorresse dessa forma, todas as pessoas que passam por um período de luto ou desenvolvem a depressão, seriam escritores, pintores, atores ou de dedicariam, obtendo êxito, em qualquer forma de arte. O que nos é revelado pela pensadora é que todos esses grandes artistas observados, assim como muitos outros artistas que não foram contemplados por seu estudo, souberam conciliar a dor com a sua

arte, inconscientemente tirando proveito de suas tragédias pessoais. Sendo assim, cada crise pessoal, cada derrota profissional ou cada perda material ou afetiva, servem como estímulo para a criação literária.

Porém, a autoficção tal qual como podemos observar em diversas obras de autores nacionais publicadas a partir dos anos 2000, não é encontrada na obra de Maria Luisa Bombal. Seus textos que em maioria abordam relacionamentos amorosos fracassados entre homem e mulher, através do ponto de vista feminino, possuem elementos autobiográficos, como a própria autora revelou em entrevista, mas nenhum de seus diversos contos ou novelas traz uma personagem que seja o *alter ego* da autora por si mesma, nem mesmo a sonhadora personagem anônima de *A última névoa*, tampouco a amargurada Ana Maria, que rememora sua vida do além-túmulo, em *A amortalhada*.

Na obra de Clarice Lispector, assim como nos textos de Bombal, é possível identificarmos alguns pontos de intersecção entre a autora e suas personagens, em grande parte donas de casa que questionam em algum momento sua existência vazia de sentido. São mulheres que dedicam ao lar, mas que têm consciência de que existe uma infinidade de possibilidades além dos limites das quatro paredes.

Das três autoras contempladas neste estudo, Cíntia Moscovich é a que mais se aproxima da autoficção praticada por alguns autores da ficção brasileira contemporânea em contos como “Bonita como a lua”, ela mistura ficção e realidade, criando uma narrativa que se aproxima mais do gênero crônica que do próprio conto. Porém, Moscovich não discorre sobre os traumas coletivos, como aqueles causados pela Ditadura Militar no Brasil, tampouco sobre quaisquer outras questões ditas sociais. Sua prosa, assim como a de Bombal e Lispector é intimista e os conflitos representados são de ordem pessoal. Porém, Cíntia, ao contrário de Clarice, que também era uma autora de origem judaica, dissecas as relações familiares permeadas por conflitos oriundos do choque entre culturas, marcados por lembranças de episódios em que os judeus foram perseguidos ao longo da história – episódios estes que são questões de ordem social. Podemos afirmar que as três escritoras, em algum momento foram acusadas tanto pelo público quanto pela crítica de serem autoras herméticas e voltadas somente para a sua interioridade, porém, estão dadas as contribuições que seus escritos legaram para além da ficção, documentando a voz de mulheres que viveram as alegrias e frustrações de sua época.

Quando compreendi que poderia dar forma àquelas histórias que moravam em mim – que eram filhas de histórias minhas e dos outros – talvez a minha primeira preocupação, antes mesmo de buscar a técnica, era se eu deveria escrever como uma mulher. Essa

preocupação era uma flecha que perpassava o tema e atingia em cheio o texto. E se eu escolher uma mulher como protagonista? E se eu acabar sempre escolhendo uma mulher como protagonista? Questões como essas me dividiram até o dia em que eu escrevi o meu primeiro conto com a preocupação formal adquirida na primeira oficina literária que cursei. O conto se chamava “O enigma.” Narrado em terceira pessoa, ele contava a história de uma adolescente que, após assistir a um filme de terror, sente uma estranha ligação com um dos personagens. Então eu percebi que podia deixar minhas influências me guiarem, mas eu não precisava tentar ser um Poe ou um Maupassant. Até então, eu pensava que tinha a obrigação de optar entre escrever como mulher, correndo o risco de que ninguém quisesse ler os meus textos, ou escrever como um homem, iludida ainda pela ideia da literatura dita universal.

Em 2017, quando o *Amarga neblina* foi anunciado como um dos finalistas do Prêmio Kindle de Literatura, li a resenha feita por uma brasileira que mora no exterior sobre as obras finalistas do prêmio. A moça dizia que de todos os cinco romances finalistas, o meu foi o que mais a incomodou, argumentando que não tinha paciência para “estórias de mulherzinhas”. Confesso que foi muito engraçado para mim reencontrar um preconceito que havia ficado no passado, bem no início da minha atividade literária. Porém, o que era para ser uma crítica, acabou soando como um elogio: eu quase sempre uso narradoras mulheres, assim como são mulheres as minhas personagens centrais, mas não por acreditar que seria impossível escrever como um homem ou escrever sobre os homens. Se depender da minha vontade, escreverei estórias de mulherezinhas por toda a minha vida.

REFERÊNCIAS:

ALONSO, Amado. *A última névoa*_ Prefácio. Tradução Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*. Campinas: Papyrus. 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMAN Z. *Vida em fragmentos. Sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOMBAL, Maria L. *A amortalhada*. Tradução Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

BOMBAL, Maria L. *A última névoa*. Tradução Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

BOMBAL, Maria L. “María Luisa Bombal: la escritora que busca el secreto del subconsciente”. In: __*María Luisa Bombal: obras completas*. Organização: Lucía Guerra. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2016.

BOMBAL, Maria L. “Testimonio autobiográfico.” In: __*María Luisa Bombal: obras completas*. Organização: Lucía Guerra. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.” In: __*Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

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

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Udo Becker. São Paulo: Paulus Editora, 1999.

CONRAD, Joseph. *Amy Foster*. Tradução Julieta Cupertino. Revan: Rio de Janeiro, 2007.

CUNNINGHAM, Lucía Guerra. *Maria Luisa Bombal, obras completas*. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag, e-book, 2016.

CUNNINGHAM, Lucía Guerra. “Vision de lo femenino em la obra de María Luisa Bombal: unia dualidade contradictoria del ser y deber-ser.” In: __*Revista Chilena de Literatura*, N.º 25, 1985. Disponível em: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41159> // Acesso em agosto de 2018.

ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

Figueiredo, E. (2010). Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, (4), 91-102. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>
FILHO, Oziris Borges. “Espaço e literatura: introdução à topoanálise.” In: __XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo,

2008. Disponível em:
http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf // Acesso em 08/07/2019.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Alai Garcia Diniz. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

GOTLIB, Nádia Batella Gotlib. Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector. Disponível em:
http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/ACL_A_Mulher_na_Literatura_17_Viajar_dissimular_pulsar_para_uma_biografia_de_Clarice_Lispector_NADIA_BATTELLA_GOTLIB.pdf Em 20/07/2019.

GOTLIB, Nádia Batella Gotlib. “Nádia Battella Gotlib fala sobre Clarice Lispector”. Entrevista disponível em:
<https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2017/12/09/NWS,51542,71,585,DIVERSAO,2330-ENTREVISTA-NADIA-BATTELLA-GOTLIB-FALA-SOBRE-CLARICE-LISPECTOR.aspx>

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOSIASSON, Laura. *Anseio e sonho na prosa de María Luisa Bombal*. São Paulo, 2013.
http://www.academia.edu/27373099/Anseio_e_sonho_na_prosa_de_Mar%C3%ADa_Luisa_Bombal [Acesso em 11 de abril de 2017]

HOSIASSON, Laura Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector: encontros e traduções de uma mesma sensibilidade. São Paulo, 2013.
<http://www.revistaaraticum.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/175> // Acesso em 01 de março de 2019.

JAPIASSÚ, H. e MARCONDES, D. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KAHMANN, Andrea C. *Traduções Haraganas: desafios éticos em face da obra literária de Maria Luisa Bombal*, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Barcelona: Fundamentos, 1978.

- KRISTEVA, J. *Sol Negro: depressão e melancolia*. São Paulo: Editora Rocco, 1997.
- LIMA DUARTE, C. “Feminismo e literatura” *Estud. av.* vol.17 no.49 São Paulo Sept./Dec. 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LOBO, Luiza. *A literatura feminina na América Latina*. *Revista Brasil de Literatura*. Ano 1. jul. /set.1997. Disponível em <http://filipe.tripod.com/LLobo.html> //Acesso em: 12 de abril de 2017.
- LOCKE, W. *Damas in lavanda*. Tradução Fernanda Mellvee. Porto Alegre: Bestiário, 2017.
- MANSFIELD, K. *A viagem*. Trad. Monique D´orazio. São Paulo: Balão Editorial, 2019.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
- MOREIRA, Carlos André. “Entrevista: conheça a vida e a obra de Cíntia Moscovich, patrona da Feira do Livro 2016.” Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2016/10/entrevista-conheca-a-vida-e-a-obra-de-cintia-moscovich-patrona-da-feira-do-livro-2016-cjpl8m56k008pndcn2sw5vhmr.html> // Acesso em 13 de julho de 2018.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- MOSCOVICH, Cíntia. “Biografia”. Disponível em: <http://www.cintiamoscovich.com/site/biografia.php> > // Acesso em 10 de julho de 2018.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Bonita como a lua*. Coleção Identidade – Kindle Direct Publishing, 2018.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OROZCO VERA, Maria J. La narrativa de Maria Luisa Bombal: principales claves temáticas in: *Revista de Filología y su Didáctica*, nº:12, 1989.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHMIDT, R. T. *DESCENTRAMENTOS/CONVERGÊNCIAS*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

TCHÉKHOV, A. *O beijo e outras histórias*. T. Bóris Schneidermann. São Paulo: Editora 34, 2014.

VEECK, F. “Ladies in lavender: um conto de fadas na Cornuália.” In: *__Damas em lavanda*. Porto Alegre: Bestiário, 2017.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de Autoria Feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.