

Feminino fragmentado

Constância Lima Duarte*

RESUMO:

A partir de textos representativos de algumas de nossas mais conhecidas escritoras – tais como Rachel de Queiroz (1910-2003), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1932), Nélide Piñon (1935), Marina Colasanti (1937) e Lya Luft (1938) –, proponho uma reflexão sobre a construção da identidade feminina e a representação da mulher-sujeito-fragmentado, surgida no século XX.

Palavras-chave: Autoria feminina. Literatura brasileira contemporânea. Identidade feminina.

Alguém joga xadrez com minha vida,
alguém me borda do avesso,
alguém maneja os cordéis.
Mordo devagar
o fruto desta inquietação.

(Alguém me inventa e desinventa
como quer:
talvez seja esta a minha condição).
(Lya Luft, *Mulher no palco*)

Ao refletir sobre a literatura feminina e, especialmente, sobre as implicações relativas a autoria e identidade, sempre penso na multiplicidade de abordagens que é possível realizar. Dentre tantas, proponho uma reflexão a respeito da identidade feminina, em alguns textos de nossas mais conhecidas escritoras. São elas: Rachel de Queiroz (1910-2003), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1932), Nélide Piñon (1935), Marina Colasanti (1937), e Lya Luft (1938). Interessa-me investigar como estas autoras representaram aquela mulher-sujeito-fragmentado surgida no século XX, enfim liberada da identidade única que por séculos lhe impingiram – a de mãe de família.

À guisa de introdução, lembro a antiga concepção de mulher marcada por uma essência feminina, ou, a outra, cuja identidade se formava em interação com o social. Se, como afirma Stuart Hall (HALL, 1999, p. 11), era a identidade que preenchia o espaço entre “mundo pessoal” e “mundo público”, pode-se deduzir a vital importância da educação ao preparar a jovem unicamente para o desempenho de funções junto à família. A especificidade da condição das meninas foi a responsável por seu alijamento social, pelo conteúdo programático adequado à “fragilidade”, e à ênfase, enfim, nas prendas domésticas. E muitos insistiram na incapacidade física e mental, na falta de interesse pela política, e na desarmonia do lar, se o voto e o trabalho remunerado fossem concedidos às mulheres (HAHNER, 1981).

A constituição da identidade feminina, assim considerada e formulada pelos homens, estava completamente eivada de preconceitos e ideologias. Daí ter sido necessário esperar que as mulheres tomassem da palavra, se impusessem no espaço público, e pudessem, por fim, construir as próprias representações. Hoje sabemos que existiram escritoras, desde o começo do século XIX, que romperam com a rigidez do comportamento passivo imposto às mulheres. Também é conhecida a história da

resistência dos homens a esta inédita movimentação, o *backlash*, na feliz expressão de Susan Faludi, aliás, sempre presente em todos os momentos da trajetória feminina.

Por isso, quando *O quinze* surgiu em pleno ano de 1930, causando furor nas letras nacionais, dentre as novidades que continha – cortes abruptos e narrativa enxuta – estava o ponto de vista para dar seu testemunho histórico. A narradora renova sim o ciclo da seca, mas renova principalmente a representação da mulher, pois, a partir de sua perspectiva, cria personagens que deixam de ser objeto para enfim tornar-se sujeito da narrativa. E o impacto nos meios literários foi tal que houve até quem duvidasse de sua identidade, como confessou o escritor Graciliano Ramos:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 137).

Não era para menos. Na narrativa de *O Quinze*, por exemplo, ao lado de homens fragilizados pela catástrofe da seca, a personagem feminina exibe traços de emancipação e prefere viver sozinha, “pensando por si”, do que aceitar um casamento tradicional. Conceição, a jovem professorinha, é independente e, ao optar por não se casar, revela outros destinos de mulheres. Rachel de Queiroz registra em seu romance – e não apenas neste – o momento em que a presença da mulher no espaço público despontava como realidade, principalmente no sertão nordestino. Suas personagens não temem o enfrentamento e rompem com os estereótipos de delicadeza, submissão e sentimentalismo, então impostos à mulher.

Mário de Andrade, na crítica que faz a um outro romance seu – *As três Marias* –, revela a surpresa pela novidade implícita na ótica feminina, e chega a deduzir uma “certa feição autobiográfica” na narrativa em primeira pessoa. Também considera uma “falta de imaginação” o número de mulheres que morrem de parto, e uma espécie de “vingança” a construção de personagens masculinas tão frágeis. Cito:

Livro triste, denunciando uma vida social bastante imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica, embora viva nestas páginas a generosidade sempre pronta da mulher. Se trata mesmo duma obra muito feminina, em que se confessa toda a delicadeza irritável, todo o drama de solidariedade, toda a fraqueza satisfeita de si, de uma alma de mulher (ANDRADE, 1972, p. 116).

O crítico percebe que a constituição diferente dos personagens se deve a uma nova perspectiva, mas ainda assim, não a compreende. Realmente, em *As três Marias*, o homem representado não é forte nem íntegro como soía acontecer, mas fraco e incompetente. E não se trata evidentemente de uma “vingança”, mas da nova perspectiva que vinha calcada em uma diferente experiência de vida e diferente visão de mundo. Os personagens estavam começando a deixar de corresponder ao horizonte de expectativas do *eterno masculino*, que os homens construíam para si mesmos: “Eles já estavam na ponte, magros, encolhidos, apertados uns contra os outros, num grupo miserável e cheio de medo.” (QUEIROZ, 1976, p. 82)

Em *Dôra, Doralina*, publicado em 1975, mas cuja narrativa se passa entre os anos de 40 e 45, também as mulheres estão no centro dos principais conflitos. O tema da mãe que se apaixona pelo marido da filha causa polêmica e forte estranhamento por parte da crítica, que custava aceitar o anúncio de uma mulher sexualmente livre, e o discurso amoroso rompendo limites patriarcais. Cito: “Como já contei, eu recebia propostas e até me apareciam namorados, mas nenhum era coisa que desse pra se cair pra trás de entusiasmo; um mais rico havia de ser como aquele da pulseira, sovina e aproveitador” (QUEIROZ, 1984, p. 90). Mas, apesar de tantas personagens roubando a cena ficcional e também de sua própria trajetória de vida, Rachel de Queiroz nunca admitiu a legitimidade do movimento feminista. E, ironicamente, coube a ela, em 1977, inaugurar a Academia Brasileira de Letras.

Também a obra de Clarice Lispector pode ser tomada como paradigma privilegiado quando se quer observar a construção de uma nova mulher, ou das marcas do feminino no discurso. A angústia exasperante de Ana, do conto “Amor”, o segredo que Cordélia, de “Feliz aniversário”, suportava sozinha, ou ainda a trágica Macabéa, de *A hora da estrela*, são suficientes para demonstrá-lo. Como Rachel, também Clarice causa espanto ao estreiar com *Perto do coração selvagem*, em 1944. A jovialidade da escritora, mais o ponto de vista nitidamente feminino do romance soaram como provocação geral. Dentre os leitores ilustres, destaco Álvaro Lins, que logo nomeia aquela escrita como “literatura feminina”, por conter traços que seriam, segundo ele, próprios do temperamento da mulher, como o narcisismo, o excesso de lirismo, e a presença “visível e ostensiva da personalidade da autora”. “Não tenho receio de afirmar”, diz ele, “que o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce, ou de uma Virgínia Woolf”. Para Lins, as páginas mais admiráveis de Clarice são as de monólogo interior, quando a personagem se “debruça solitária sobre a sua consciência, dando expressão verbal aos problemas, pensamentos e sensações”. E o maior defeito estaria na “excessiva exuberância verbal”, na “inflação de adjetivos na frente e nas costas dos substantivos”, no “gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo” (LINS, 1944).

Mas o que foi considerado defeito torna-se logo em traço diferenciador da escritora: nos momentos em que ela parece desatar o fluxo da consciência, em meio a um turbilhão de ideias, mais delineadas surgem as personagens, os conflitos e o despertar para a autoconsciência. Em “Feliz aniversário”, na irônica homenagem à velha mãe, temos na verdade a imagem melancólica da maternidade, da insatisfação feminina, do desmoronamento do afeto familiar.

Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspsse (LISPECTOR, 1977, p. 66).

Em “Amor”, o desespero de Ana é patético quando se dá conta de que havia renunciado aos próprios sonhos. E Macabéa parodia, com uma consciência inaudita, a feminilidade mais passiva, e a diáspora da mulher pobre e nordestina deslocada no sul maravilha. Cito: “Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se, passando o resto do dia representando com obediência o papel de ser” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Ao mesmo tempo que trata da problemática da migrante em uma cidade grande como

o Rio de Janeiro, o romance extrapola os limites da experiência pessoal da mulher e seu ambiente familiar, e traz reflexões existencialistas de forma estilisticamente original e sensível.

Em Lygia Fagundes Telles, que também usa e abusa do tom confessional e da primeira pessoa, temos mais uma voz a testemunhar a condição feminina em um mundo que se transforma. Autora de contos e romances especialmente densos e dramáticos, com personagens que ilustram em seus textos o cotidiano feminino, e tratam da angústia do envelhecimento, do desajuste familiar, da insegurança afetiva. Virgínia, de *Ciranda de pedra* (1954), Raíza, de *O verão no aquário* (1963), Lorena, Lia e Ana Clara, de *As meninas* (1973), por exemplo, refletem, em suas construções identitárias, o caos existencial que perseguia as mulheres em meados do século XX. Nos romances de Lygia tudo parece ser permanentemente questionado: desde o casamento e a instituição familiar, até a vocação e o sucesso profissional. E nada é mais trágico, mais feminino, mais sensual, que a imagem de Rosa Ambrósio, a artista decadente que vivia bêbada de *As horas nuas*, tingindo os pelos pubianos para esconder a idade... “Agora ela dorme esparramada no chão, a boca entreaberta puxando um ronco de bebedeira. A camisola com a alça rasgada. Embolado aos pés da cama está o robe de chambre azul-claro adamascado, o espelho e uma escova de cabelo”... (TELLES, 1989, p. 71). Esta citação me fez lembrar de uma frase da autora, colhida em uma entrevista ao jornal *Estado de Minas*, em que ela declara que “o escritor tem que apontar as feridas do seu tempo, mesmo que não tenha o poder de curá-las” (31/03/1996).

Lygia assume o preceito psicanalítico pelo qual invenção, imaginário e memória estão imbricados entre si. “Você não pode separar a memória da invenção, a fantasia da realidade. O imaginário entra”, diz ela em outra entrevista (*Folha S. Paulo*, 13/03/1998). Esta declaração, feita na época da publicação do livro justamente intitulado *Invenção e memória* (2000), redimensiona sua obra e, quiçá, a de outras escritoras também. Se não mais importa saber se o narrado foi verdadeiro ou inventado, uma vez que “vasos comunicantes” os unem, as personagens ficcionais, bem como as situações que enfrentam, adquirem mais que nunca uma relação direta com o tempo vivido pela autora, e com as mulheres com as quais contracenam.

O caso de Nélide Piñon é apenas ligeiramente diferente. Nélide viveu em Nova York no período mais conturbado do movimento feminista, e seus textos costumam trazer, ao lado de mitos galegos, inúmeras representações de mulheres inconformadas, rebeldes, irônicas. Também sua obra se deixa perpassar pelo memorialismo e, a partir de um lúcido propósito ideológico, quer abalar os alicerces morais e éticos contemporâneos. São suas as palavras: “O escritor trabalha com o mundo da sensibilidade e das emoções, além daqueles que observa e surpreende no olhar do outro”. E continua: “o escritor, no fundo, é alguém que de algo pequeno tira metáfora e vai revesti-la por uma história que depois volta a ser apenas a metáfora inicial” (*Jornal Estado de São Paulo*, 01/03/1991). A investigação em torno da paixão, do erotismo, da feminilidade, bem como a ênfase no experimentalismo e na fragmentação da narrativa, estão na base mesmo de sua escrita.

Mas Nélide tem se revelado uma mestra ao tratar a problemática das mulheres, que, em sua ficção, assumem sistematicamente a própria história e o eu narrador. Ela constrói – ou destrói – identidades como quem joga, e não esconde seu fascínio pela máscara. “A máscara nunca sai do rosto”, ela nos diz, “só é substituída por outra. Você tem várias máscaras superpostas. Às vezes, você a tira ou alguém te arranca. Porque quem arranca minha máscara, também tem uma. Não tenho uma máscara solitária” (*Lector*, nov. 94.). No questionamento do conceito de identidade, e na proposta de sua substituição pela ideia de *persona* – papéis representados socialmente, pode-se ainda inferir a ideia de “performance” e de “condição”, que, aliás, já havia sido levantada desde Simone de Beauvoir.

O pai escolheu o adversário. Lute agora com ele, peça-lhe as armas de volta, admitia Marta a vida oficial do pai, o homem também pressentindo que aquela estima se fazia de maçãs sinistras. Jamais a filha foi tão clara, dissolvia todas as dúvidas. E esta certeza quanto a transitarem através de objetos comuns, uma mesma pátria, o aliviava pelo nascimento de Marta. Ela teria nascido de qualquer ventre, qualquer pênis intrépido e distraído, quis jogar-lhe na cara sua origem duvidosa. Fazer-lhe ver: consciência tão perfeita nunca tive, graças a sua degradação (PIÑON, 1978, p. 74).

Marina Colasanti parece se destacar neste grupo ainda por uma maior coerência no que diz respeito às opções temáticas. Também predomina em sua obra a observação do comportamento humano, sobretudo o feminino, e a reiterada ênfase na tomada de consciência das mulheres. O tom extremamente poético, a simbologia das imagens e a recuperação cuidadosa de um imaginário feminino são marcas já por demais exaltadas de sua obra. Em “A moça tecelã”, por exemplo, quase um conto de fadas às avessas, temos o questionamento da submissão, do poder masculino, e a mulher capaz de tecer o próprio destino. “Destas vezes não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. (...) E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da família” (COLASANTI, 1982, p. 16).

Mas o que realmente diferencia esta autora das demais é que ela nunca foge à pergunta que ainda hoje é sistematicamente realizada, seja pela crítica, pelo jornalista ou pelo leitor – se existiria ou não uma especificidade na literatura de mulheres. De tanto respondê-la, Marina elaborou um texto primoroso – “Por que nos perguntam se existimos” – em que desmonta a questão e revela o preconceito que resiste, mesmo com o passar dos tempos. Cito um pequeno trecho:

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém – indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona – quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que a sociedade quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (COLASANTI, 1996, p. 36).

Por fim, trago Lya Luft, que vive um feliz momento de sucesso pautado pelas centenas de milhares de cópias vendidas, e as multidões que acorrem a cada novo lançamento. Também ela tem consciência do poder de sua palavra, que, com especial talento, aproxima o lado mais visível e banal do cotidiano e a verdade mais íntima do ser. Em *As parceiras* (1980), por exemplo, a vida se apresenta como um jogo de xadrez, e a narrativa expõe com crueza suas peças/personagens. Anelise recorda o mundo infantil, a avó doida, a tia anã, sua descendência de mulheres condenadas à reclusão. Por vezes ela se refere ao “jogo sujo” que fizeram com a avó Catarina, a peça mais importante em toda a história, dada em casamento mal havia menstruado. Ao tentar recompor a própria história e compreender os próprios medos, a personagem vale-se de fios das histórias das mulheres que a antecederam, todas perdedoras como ela.

A conhecida trilogia – composta de *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* –, objeto de dezenas de teses acadêmicas nos últimos anos, reúne romances densos que desmascaram o universo patriarcal e a vida de homens e mulheres, prisioneiros da dor e de paixões secretas. Analise (de *As parceiras*), Gisela (de *A asa esquerda de um anjo*) e Alice (de *Reunião de família*), por exemplo,

são personagens que carregam a dramaticidade de quem busca a própria verdade. Lya Luft também viveu a agitação do movimento feminista, os anos de ditadura, os debates sobre sexualidade, aborto e prazer. E seus romances abrangem os conflitos por que passaram as mulheres, expressando-os com vozes tão díspares quanto contraditórias. Em *As parceiras*, por exemplo, as denúncias são inúmeras e sempre contundentes. Como na citação que se segue:

Nosso convívio fora sempre frouxo, superficial: eu nem pudeira confirmar se os boatos a seu respeito tinham fundamento. Olhando de perto, me debruçando um pouco, via agora as rugas finas, a dobra de sofrimento entre as belas sobrancelhas, o sorriso fixo, o olhar ansioso com algo mexendo no fundo, um bicho em agonia.

Comentei minha preocupação com tia Dora:

— Mas sua irmã vive corneada pelos cantos; como queria que se sentisse? E está amarrada no marido pela maior paixão. Muito mais duro do que uma traiçozinha aqui e ali, minha filha, é isso: a solidão e a consciência de não ser mais amada. Vânia precisava era de um bom amante (LUFT, 1990, p. 96-97).

Assim, as figurações do feminino, tal como pode ser observado nos romances de nossas escritoras, remetem ao sujeito pós-moderno, fragmentado e incompleto. E as ações romanceadas podem revelar o processo muitas vezes doloroso e cruel de busca da identificação, num mundo em permanente crise de valores. Se as autoras aqui citadas foram capazes de dar voz às mulheres de seu tempo, e de revelar atitudes e aspectos da psicologia feminina ainda pouco explorados, isso se deve também ao momento histórico que viveram (e ainda vivem, no caso das quatro últimas): tempos de grandes mudanças, grandes crises, e de serem mulheres com renda e quarto próprios, capazes de finalmente romper os limites dos papéis tradicionais.

Fragmented Feminine

ABSTRACT:

From representative texts of some of our best known writers – such as Rachel de Queiroz (1910-2003), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1932), Nélide Piñon (1935), Marina Colasanti (1937) e Lya Luft (1938) – I propose a reflection about the construction of the female identity and the representation of the fragmented subject-woman, which arose in the twentieth century, in their pieces.

Keywords: Female authorship. Brazilian Contemporary Literature. Female identity.

Notas explicativas

- * Pós-Doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Federal Fluminense (UFF). Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Referências

- ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL., 1972.
COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 2, p. 31 - 37, jul./dez. 2009

- _____. Por que nos perguntam se existimos. In: *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Organização Elódia Xavier. Rio de Janeiro: NIELM, 1996.
- FALUDI, Susan. *Backlash*. O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. 3ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 8 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. 15 ed. São Paulo: Siciliano, 1990.
- PIÑON, Néida. *A casa da paixão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 20 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- _____. *Dora Doralina*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980, p. 137.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1989.

