

SPARKIANAS

TEXTO ADENTRO

NARRATIVA E RELAÇÕES DE
GÊNERO NOS CONTOS DE
MURIEL SPARK
(1918-2006)

CÉLIA CRISTINA DE AZEVEDO ASK

SPARKIANAS TEXTO ADENTRO

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Antonio Roberto Esteves
Cleide Antonia Rapucci
Benedito Antunes

CÉLIA CRISTINA DE AZEVEDO ASK

SPARKIANAS TEXTO ADENTRO

NARRATIVA E RELAÇÕES DE
GÊNERO NOS CONTOS DE
MURIEL SPARK (1918-2006)

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

© 2013 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

A858s

Ask, Celia Cristina Azevedo

Sparkianas texto adentro [recurso eletrônico]: narrativa e relações de gênero nos contos de Muriel Spark (1918-2006)/Celia Cristina Azevedo Ask. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

recurso digital

Formato: ePub

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-492-9 (recurso eletrônico)

1. Spark, Muriel, 1918-2006. – 2. Literatura - Estudo e ensino. 3. Literatura - História e crítica. 4. Teoria literária. 5. Livros eletrônicos.

I. Título.

14-08276

CDD: 809

CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Ao meu marido,
por seu companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para que minha jornada chegasse a este ponto:

À minha família e amigos, cujo apoio me foi imprescindível, sempre acreditando em meu potencial, incentivando, aconselhando: foram vocês que mais me motivaram a seguir em frente.

À Prof. Dra. Cleide Antonia Rapucci, mais que uma orientadora, uma amiga para todas as horas. Sua alegria contagiante e seu conhecimento ímpar me capacitaram, dando confiança e ânimo. Você foi e sempre será a deusa que me conduziu pela zona selvagem e me fez (re)conhecê-la.

Ao professor Márcio Roberto Pereira, cujas observações e indicações ajudaram meu trabalho a tomar o rumo certo.

À professora Ana Maria Domingues que, com questionamentos, causou-me a inquietação que resultou em muitas reflexões e mudanças de posicionamento.

Agradeço à Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, por haver concedido a mim a Bolsa Doutorado, que contribuiu para a realização deste trabalho.

*I would not have spoken had I not been inspired to it. Indeed it's one
of the things I can't do
Now - to speak out, unless inspired. And most extraordinary, on that
morning as I spoke, a degree of visibility set in.
"The Portobello Road"*

*Look, you're breathing fire. You must have some sort of electricity,
he said; and he stood up and took the check off the table. He looked
shaken. "I can see you could be a Dragon in your way."
"The Dragon"*

SUMÁRIO

Introdução 13

1 *A needlewoman with a difference*: a arte de narrar em Muriel Spark 21

2 *To scale the distant mountain peaks*: o lugar das sparkianas 95

3 *I know what I'm talking about*: a relação entre mulheres e homens 175

Considerações finais 239

Referências 245

INTRODUÇÃO

Na literatura, a exploração da diversidade de identidades e experiências tem sua importância apresentada por meio de textos em que se percebe o desejo de autoras e autores de torná-los verossímeis. É comum observarmos em algumas ficções uma estrutura narrativa e construções simbólicas que procuram despertar o interesse do leitor em buscar novas significações, da mesma forma que pretendem exigir a tomada de uma nova posição frente ao que se lê e à realidade. Assim, da estrutura narrativa depreende-se a primeira relação entre leitor e texto enquanto construtores da inteligibilidade: ambos têm que “falar a mesma língua”, ou seja, os significados e suas referências devem se revelar para o leitor durante a leitura, assim como o leitor deve buscar o estabelecimento das relações cabíveis e pertinentes que lhes foram solicitadas.

Quando se trabalha com textos de autoria feminina, nota-se uma frequente presença de personagens em situações conflituosas, as quais envolvem, geralmente, relações de poder, sejam elas entre mulheres e homens, ou apenas entre mulheres. Várias críticas feministas assinalaram que muitas autoras “buscam imprimir voluntariamente em seus textos impressões que elas gostariam indeléveis do Feminino” (Oliveira, 1999, p.130); ou seja, a escrita das mulheres ampara-se na cultura feminina que Oliveira afirma ser “expres-

são dos modos de fazer e de dizer que acompanham a experiência feminina tradicionalmente separada da experiência masculina” (ibidem, p.128). Tem-se, assim, uma escritura marcada pela realidade de um grupo específico, cujas experiências e vivências lhes são características e, por isso, aquela torna inegociável aos leitores o conhecimento dessas peculiaridades.

Encontrar nos textos de autoria feminina os indicadores dessa distinção das vivências femininas e masculinas constitui o primeiro passo para as teóricas feministas. Mais precisamente, o enfoque na mulher que escreve e em suas personagens revela uma atitude crítica ligada à chamada esfera feminina, cuja base é o conjunto de “aspectos do estilo de vida feminino [que] diferenciam-se daqueles dos homens” (Showalter, 1994, p. 48). Este posicionamento, que se fez necessário ao longo da trajetória das mulheres, revelou ser o mais adequado para o trabalho que nos propomos realizar; ou seja, elegemos um conjunto de textos de autoria feminina para, nele, observarmos a constituição das personagens femininas na relação com o mundo à sua volta.

Deste modo, elegemos a obra de Muriel Spark (1918-2006) para servir de esteio para este trabalho, com o intuito de focalizar a constituição das personagens femininas e a forma como estas veem a si mesmas e aos outros, em função de verificarmos alguns pontos de sua prática escrita nos quais se podem entrever elementos distintivos de sua narrativa. Ao focalizar um conjunto de textos originados da prática de uma única autora, podemos verificar neles não apenas seus traços distintivos, mas também a forma como nela se expressa o projeto social das mulheres; por isso, o olhar da autora sobre a realidade deste grupo abalizará nossas leituras.

Consideramos oportuno destacar que levamos em consideração os estudos de autores como Sproxton (1992), Bottum (2001) e McQuillan (2002) que, dentre outros, se ocuparam em afirmar que na obra de Spark a linguagem, a estrutura narrativa e a caracterização têm uma relação de proximidade singular. Segundo Sproxton, que analisa as figuras femininas nos romances da autora, “she has, in several of her novels, depicted women in a search for a in-

tegrity and possession of mind which, in its own way, vindicates a woman's spiritual integrity." (1992, p.18).¹ Para Bottum, linguagem e estrutura são essenciais na obra da autora, pois através da narração é que a personagem se revela para o leitor, dando-lhe a conhecer suas motivações, seus sentimentos e pensamentos. McQuillan, de forma semelhante, considera que "a narração de suas histórias está sempre ligada a questões de poder, autoridade, domínio e do conveniente" (McQuillan, 2002, p.4).²

Conquanto suas narrativas estejam permeadas de conflitos de naturezas diversas, é possível afirmarmos que nos textos de Spark a caracterização das personagens tem a função de mostrar como as mulheres atuaram socialmente para conquistar o destaque que lhes foi negado ao longo da história. Em decorrência deste aspecto e, com base nas leituras dos escritos da autora (em desenvolvimento desde 2002), notamos nos contos escritos por Spark, os quais foram produzidos ao longo da trajetória profissional da autora, um retrato do mundo das mulheres, que abrange desde a década de 1950, quando seu primeiro conto foi publicado, até o início dos anos 2000.

Assim, o *corpus* deste trabalho tem por base uma coletânea composta de 41 contos publicada em 2001 sob o título de *All the Stories of Muriel Spark*, cujas narrativas, em sua maioria, já haviam sido publicadas anteriormente em outras coletâneas ou em outros meios, como jornais e revistas. Em razão de tais contos não contarem com publicações no Brasil, nem traduções para o português, convenciamos inserir traduções de nossa autoria quando mencionarmos trechos dessas narrativas.

Em adição, devido à diversidade de temas abordados nesses contos, convenciamos impor limites a nosso estudo, optando por trabalhar com aqueles em que se destacasse a figura feminina, averiguando como se estabelece a convivência dessas personagens com indivíduos do sexo oposto e as de seu sexo; como fonte de conflitos

-
- 1 [...] ela, em vários de seus romances, retratou as mulheres em uma busca por dignidade e posse da mente que, a seu modo, reivindica a integridade espiritual da mulher.
 - 2 the telling of her stories are always bound up with questions of power, authority, domination, and the proper.

ou como ponto de equilíbrio entre as partes envolvidas. A escolha de tais textos está amparada na ideia de que, ainda que o conto caracterize-se por ser um gênero textual breve, o poder de condensação de ideias e significações possibilitadas por ele permite que a análise seja abrangente, pois oferece paradigmas de leitura entre vários textos que tratam de temas e personagens diversos. Por meio das análises dos contos será possível observar, então, como cada narrativa pode instigar seus leitores a procurar sentidos que dialoguem com a realidade e como essas construções deixam evidente uma posição, um questionamento, quanto ao papel social das mulheres.

Esse aspecto se apresenta de forma mais patente porque pretendemos, ao longo do trabalho, demonstrar a relação existente entre as práticas textuais observáveis nos contos sparkianos e as experiências das mulheres em seu mundo social. Ampara-se essa afirmação na constatação de que em alguns textos podemos entrever uma relação de proximidade entre essas práticas: primeiro, porque a autora declara em sua autobiografia, *Curriculum Vitae* (1993), ter empregado eventos que viveu ou ouviu como fonte para seus romances e contos; e, ainda, em razão de a própria realidade ser reconhecida por leitoras e leitores nos mundos ficcionais de Spark. Por distinguirem nesses mundos vivências compartilhadas por entidades textuais e extratextuais, os recursos empregados nessas narrativas contribuem para que se consiga acessar as referências necessárias para um bom entendimento do texto, como as referências à história das mulheres, mencionada direta ou indiretamente nos contos, responsável por elucidar o contexto a partir do qual os sentidos são compostos.

De forma análoga, a leitura dos escritos da escritora escocesa revelou que a estrutura narrativa comporta a variedade de recursos empregados por Spark (como a referência histórica e a ironia) com a finalidade de dar vida às suas personagens. Acreditamos que, por isso, o estudo desses contos torna-se relevante: pelo desejo explícito de observar o grupo feminino em suas diversas possibilidades, procurando identificar formas de atuação social desses indivíduos no espaço público, identificado como masculino, e no espaço privado, relegado ao grupo feminino. Assim sendo, identificamos ser impres-

cindível observar os mecanismos que agem em favor da construção de sentidos no texto literário, a fim de compreender os recursos linguísticos e estruturais empregados por Muriel Spark.

Ante ao exposto, destacamos que na obra da autora – em especial seus contos –, a concisão e a objetividade em muito contribuem para a percepção dos elementos empregados na constituição das personagens e, por conseguinte, para o exame das relações que entre elas se estabelece. É importante, neste contexto, averiguar também como os significados construídos nos textos evidenciam referências diretas ou indiretas ao movimento das mulheres. Consideramos, ainda, que a relevância desse ponto de vista reside no fato de possibilitar, à análise, o exame de como a construção textual pode incitar a leitura por apresentar significados que implicam formas de entendimento dos elementos textuais. Elementos estes fundamentais, como a ambientação que, a partir de itens presentes nos locais de atuação das personagens, fornecem informações valiosas relacionadas à história ou à condição desses indivíduos.

Para que seja possível uma leitura que busque evidenciar e pensar a respeito dos interesses das mulheres, temos a intenção de buscar na crítica feminista um apoio que possa ajudar a identificar nos contos de Spark a defesa dos direitos dessas personagens ou dos interesses do grupo por elas representado; hipóteses essas a serem confrontadas na análise dos escritos sparkianos. Esse procedimento se ampara na ideia de que, uma vez que o objetivo principal é verificar como as personagens femininas são apresentadas pela autora, justifica-se assim, que seja realizada uma “leitura interessada”, na qual as mulheres se pronunciem. Faz-se necessário, então, que toda etapa pressuponha uma posição crítica com relação aos textos analisados neste trabalho, de forma a garantir que a reflexão, o questionamento e o dimensionamento do trabalho sejam constantes.

Por este motivo, convencionamos organizar este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, “*A needlewoman with a difference: a arte de narrar em Muriel Spark*”, trataremos de alguns aspectos que consideramos relevantes quanto à produção da autora e, por isso, apontaremos, brevemente, questões que os críticos

geralmente destacaram em suas análises. Complementarmente, será analisado nos contos da escritora o modo como seus textos podem revelar sua visão peculiar do mundo e dos indivíduos. Para isso, estudaremos as narradoras sparkianas em narrativas que se distinguem pelo contexto histórico: o primeiro grupo tem como ambiente a África dos anos 1930 e 1940, enquanto o segundo grupo encontra-se no cenário da Europa pós-guerra. Desejamos, com isso, discutir acerca do engajamento político/ideológico da autora que se faz pronunciar em sua ficção.

No capítulo seguinte, “*To scale the distant mountain peaks*: o lugar das sparkianas”, optamos por refletir acerca do modo como as narrativas utilizam-se de símbolos que instauram sentidos a serem apreendidos pelo leitor. Esse posicionamento evidencia a necessidade do reconhecimento das práticas narrativas cujo objetivo é descobrir os sentidos presentes nesses contos. Desta forma, ao levar em consideração a importância dos espaços ocupados pelas mulheres, sejam eles de aspecto público ou privado, notamos sua relação com essas personagens e com seu projeto social. Como complemento, também nos interessam os objetos encontrados nos ambientes frequentados pelas mulheres, evidenciando-se aspectos subjetivos dessas personagens que ficam latentes, cabendo às leitoras e aos leitores conseguirem acessar essas informações e torná-las significativas para as personagens a que estão relacionados.

Reservamos, então, para o terceiro capítulo, “*I know what I’m talking about*: a relação entre mulheres e homens”, a abordagem de questões relacionadas à interação social e cultural das personagens, as quais servirão de base para a verificação de conflitos e/ou de pontos de equilíbrio na relação entre indivíduos do gênero feminino e destes com os indivíduos do gênero masculino apresentados nos contos sparkianos. Com especial atenção para as personagens femininas, o objetivo deste capítulo é observarmos a relação das mulheres com outras pessoas de seu grupo, a fim de verificar em que extensão o movimento feminista estabeleceu mudanças no padrão de comportamento delas, sendo tais padrões postos em prática ou não por este grupo. Também nos dispomos a averiguar como as relações

entre mulheres e homens podem ser, com frequência, configuradas como conflituosas, embora seja plenamente possível a ocorrência de relações balanceadas em razão do apoio de alguns homens ao projeto das mulheres.

1

A NEEDLEWOMAN WITH A DIFFERENCE: A ARTE DE NARRAR EM MURIEL SPARK

O trabalho de autoras e críticas feministas é sempre árduo porque ainda precisa enfrentar questionamentos, oposição e críticas depreciativas, justamente por estas feministas desejarem situar as vivências femininas sem os estereótipos sociais e culturais. Imaginemos Virginia Woolf em suas primeiras manifestações contra o silenciamento das mulheres no meio acadêmico: os primeiros passos de uma jornada que (ainda) parece interminável. Como voz distinta, estruturada a partir de uma realidade que parecia nova, porque marginalizada por séculos, a escrita das mulheres se fez ouvir em um meio dominado por homens, regulado por eles e fechado para elas, até então. Mas foi necessário um “ouvido” sensível a essa voz; mais precisamente, no início do movimento feminista, as representantes desse grupo assumiram a responsabilidade de ouvir o que as mulheres tinham a dizer sobre seu mundo, suas experiências, as quais eram responsáveis pela constituição de referências relegadas à margem da cultura dominante, mas centrais na escrita e na crítica das mulheres.

A marginalização é uma condição experimentada pelas mulheres em níveis diversos: enquanto indivíduos, escritoras e leitoras.

Foi com a rejeição da condição de indivíduos marginais, de sujeitos impelidos para a periferia social e cultural, que as mulheres conseguiram dar visibilidade ao seu mundo, realizando um desejo há muito tempo sufocado por uma sociedade que as considerava inferiores e incapazes. Matéria dos escritos das mulheres, essa organização sociocultural foi criticada, questionada, recusada; novamente, usaram-se os antigos rótulos de inferior e ilógica para depreciar tais produções. Essa situação desconfortável para as mulheres, em que ter espaço não significava serem aceitas enquanto agentes sociais e culturais, resultou em as mulheres se darem conta de que elas mesmas deveriam oferecer opções para a leitura das obras que produziam, para confirmar a reformulação e a reconfiguração das referências, dos conceitos e posicionamentos que marcavam a produção e a teoria literária.

Faz-se necessário, assim, mencionarmos que essa situação em pouco se difere da realidade das mulheres e da crítica que analisa obras de escritoras, assim como personagens femininas nessas produções. Por isso, ao tratarmos da apreciação crítica relativa à ficção de Muriel Spark, ficará evidente que a maioria dos trabalhos que se prestam a essa tarefa têm como base de estudo seus romances, sendo raros aqueles que se referem aos contos.

Por este motivo, dispomo-nos a observar como a crítica literária tem recebido a ficção sparkiana e quais elementos desses escritos têm sido postos em destaque. Como veremos, alguns rótulos impostos à autora resultaram em leituras restritas e, muitas vezes, equivocadas de suas narrativas: por ser amplamente taxada de “escritora católica”, as leituras restringem-se a este único e limitador enfoque. Também veremos que, como forma de reconhecimento de sua contribuição para o campo literário, alguns autores mencionam como elemento distintivo de sua ficção o aspecto experimental de algumas narrativas.

Como elemento complementar, daremos destaque a uma condição da autora que consideramos importante e que tem marcado as leituras de sua obra com frequência: o exílio. Por este motivo, consideramos necessário distinguir as narrativas ambientadas na África, lugar onde Spark morou no período entreguerras (final da década de 1930 e início dos anos 1940) e, em seguida, aquelas cujo meio

social são países europeus, como Inglaterra ou Escócia. Tal distinção torna-se indispensável pela referência a momentos distintos da vida da autora, posicionando-a em contextos históricos marcantes no exercício de sua profissão.

Assim, quando remetemos à figura da costureira (*needlewoman*) presente no conto “The Dragon”, cuja satisfação está em costurar roupas com perfeição, no corpo de seus modelos, pensamos em como a realização de um trabalho artístico exige o (re)conhecimento de seus modelos, ou seja, do mundo nele representado e dos indivíduos que o compõem. Interessa-nos, deste modo, pensar na escrita como algo análogo ao ato de costurar, em que a narração é vista à semelhança de uma colcha de retalhos costurada por uma agulha muito fina e aguda: os eventos narrativos são ligados uns aos outros por linhas finas, porém resistentes, sob os cuidados de uma costureira esmerada e persistente. Certamente o costurar pressupõe ferir o tecido para perfurá-lo, como acontece muitas vezes nas narrativas, em que a constituição do tecido narrativo ocorre somente após ferir, de formas variadas, os atores sociais dos universos ficcionais. Mas não podemos esquecer que as feridas ficcionais apenas representam as feridas reais impingidas às mulheres em sua luta por autonomia e que Spark recorrentemente nos faz recordar por meio da leitura de seus contos.

Ao tratarmos da recepção do conjunto de obras de qualquer escritor ou escritora pela crítica especializada, devemos lembrar que a relação existente entre estas duas categorias é muito próxima, pois uma crítica positiva gera uma recepção positiva, assim como crítica e recepção negativas estão constantemente associadas. Neste prisma, podemos afirmar que os trabalhos de crítica foram responsáveis por configurar a recepção dos escritos sparkianos, sendo que se destacam, por vezes, as qualidades de sua escrita; outras vezes, mencionam-se as limitações e “incongruências” de seus trabalhos.

Sendo assim, indicaremos dois aspectos da obra de Spark que recebem destaque nessas leituras: o teor religioso e o experimentalismo. Levando-os em consideração, traçaremos algumas considerações que entendemos serem necessárias para esclarecer até que ponto tais aspectos orientam as leituras baseadas nos escritos da autora.

Prosseguiremos, então, apontando uma das questões que a crítica considera mais importantes ao se trabalhar com os textos sparkianos: a constituição das personagens. Quanto a este elemento, pretendemos abordar aspectos vistos como negativos pela crítica e, como ponderação, temos o intuito de oferecer uma perspectiva distinta.

Trabalhar com as linhas críticas e teóricas que oferecem leituras relativas aos textos sparkianos não é uma tarefa que se realiza tranquilamente, uma vez que é preciso levar em consideração a diversidade de termos que foram usados para classificar as narrativas da autora. Neste âmbito, torna-se interessante pensar que as leitoras e os leitores de Spark compõem um grupo tão heterogêneo quanto o conjunto de sua obra e, por isso, algumas dificuldades são perceptíveis. Até mesmo a autora percebe ser uma atividade árdua identificar e classificar seu público, como se nota pela resposta dada por ela, quando questionada em entrevista, quanto a ter consciência de acadêmicos lendo seus textos ou ensinando-os; a escritora afirmou que é difícil identificá-los:

an audience, yes, but people like me, perhaps. I have an academic audience. I do know that what I write is not necessarily appreciated by the majority of fiction readers. They don't really get the subtleties and the ironies, but I can't help that. I don't know who I'm writing for [...] I don't have a precise idea in my head. It's got to satisfy me though. I talk to myself: it's a dialogue with myself largely¹ (McQuillan, 2002, p.213).

As palavras da escritora parecem evitar qualquer discussão acerca da recepção de sua obra, afirmando que ao escrever estabelece “um diálogo consigo mesma”; mas, vale mencionar que, tomando-se por base sua visibilidade no mercado editorial mundial, fica evi-

1 um público, sim, mas pessoas como eu, talvez. Eu tenho um público acadêmico. Eu sei que o que eu escrevo não é necessariamente apreciado pela maioria dos leitores de ficção. Eles realmente não entendem as sutilezas e as ironias, mas eu não posso evitar. Eu não sei para quem escrevo [...] Eu não tenho uma ideia precisa na minha cabeça. Tem que me satisfazer, apenas. Eu falo comigo mesma: é um diálogo comigo mesma, em grande parte.

dente que há um público leitor e crítico para seus escritos. Primeiro, porque se não houvesse uma recepção positiva para sua ficção, suas produções não seriam tão numerosas e variadas, com um montante de 22 romances, 41 contos publicados em diversas antologias, volumes de poesia, peças radiofônicas e uma autobiografia, além de biografias e antologias de grandes nomes da Literatura mundial. Em segundo lugar, consideramos indício da recepção da autora o fato de seus romances, em especial, terem sido traduzidos para diversos idiomas, como português, francês, italiano, espanhol, alemão, japonês e russo, além de contarem com inúmeros estudos críticos.

Convém mencionar que, entre críticas positivas e negativas, destacam-se nesses estudos certas características da escrita sparkiana, principalmente aquelas relacionadas aos sentidos em funcionamento nos textos, às construções frásicas inteligentes e à organização textual. Sproxton (1992) afirma, por exemplo, que Spark sempre se viu como poetisa e biógrafa, não se aventurando pela escrita de romances até a década de 1950, embora neles se destaquem: “[her] sensitivity to words and to their hidden wit [...] the very power of words and their hold on the mind”² (p.9). Jenkins (1997), por sua vez, em artigo escrito para o jornal *The New York Times* sobre uma das coletâneas de contos sparkianos, afirma que em poucas narrativas chega-se a um final “arredondado”, isto é, a uma conclusão satisfatória; e que o uso do sobrenatural, às vezes, leva a perguntar “e daí?”. É interessante pensar que duas características relacionadas estritamente à composição do texto sejam as questões postas como essenciais ao se tratar das narrativas da escritora. Por um lado, notamos uma crítica favorável que reconhece o valor de seu trabalho; por outro, fica evidente que os estudos críticos muitas vezes não conseguem lidar com algumas construções em funcionamento no texto.

Com o intuito de apresentar reflexões acerca dos elementos mais evidenciados pela crítica, consideramos interessante mencionar o texto de Galloway que, ao escrever a introdução para a mais

2 [sua] sensibilidade às palavras e à sua inteligência oculta [...] o próprio poder das palavras e seu poder sobre a mente.

recente coletânea de contos de Muriel Spark, em 2011, afirmou que este volume reflete a diversidade da obra da autora. Galloway também questionou se há necessidade de a crítica buscar recorrentemente classificar o trabalho da autora sob um “adjetivo desprezível precisamente por causa de sua diversidade”. Aos detratores da escritora, Galloway interroga: “Is that knowing, deeply womanly tone cheek by jowl with a resistance to conventional surrender what ‘bothers’ them most?” (Galloway, 2011).³ Em adição, a crítica afirma que uma leitura dos escritos sparkianos não pode restringir-se apenas aos significados imediatamente perceptíveis nessas narrativas, uma vez que

Reading Muriel Spark’s stories demands a little reading between the lines. Furthermore, though much has been made of her Catholic conversion (most of it useful as a herring in a box of fireworks), no ecclesiastical empathy or insight is required to love her keen eye for human frailty or her near-Calvinist skepticism (Galloway, 2011).⁴

Ler as entrelinhas, buscar os sentidos latentes do texto, requer que leitoras e leitores acessem referências que possam contribuir para que a leitura seja efetiva. Isto nem sempre ocorre, pois as narrativas de Spark muitas vezes encontram um público resistente às suas práticas e, por conseguinte, os sentidos que constituem esses textos e a partir deles não são acessados. Por vezes, as leituras restringem-se a procurar evidências de sua conversão ao catolicismo (tão útil “quanto um arenque em uma caixa de fogos de artifício”), o que resulta em equívocos, como afirma Galloway, porque as ficções da autora escocesa não apelam exclusivamente para o conhecimento de

3 Não seria aquele tom conhecido e profundamente feminino lado a lado com uma resistência à abnegação convencional o que mais os “incomoda”?

4 A leitura dos contos de Muriel Spark exige um pouco de leitura por entre as linhas. Além disso, embora muito tenha sido feito de sua conversão católica (a maior parte disso útil como um arenque em uma caixa de fogos de artifício), nenhuma empatia ou *insight* eclesialístico é solicitado para amar seu olhar aguçado para a fragilidade humana ou seu ceticismo quase calvinista.

base religiosa; o que realmente marca suas obras é “seu olhar aguçado para a fragilidade humana”.

Entretanto, é quase impossível para qualquer leitor de Spark dissociá-la de sua conversão, principalmente quando a maioria dos estudos que se ocupam de seus escritos emprega este elemento como base referencial. Assim, apesar de ser admirada por suas “inovações na narrativa”, a posição da autora no cenário literário e crítico, de acordo com Lassner (2004), apresenta-se “indefinido”, ou seja, fora dos cânones do modernismo e do pós-modernismo: “In part, this may be due to the identity politics surrounding her conversion to Catholicism in 1954, after which, as she has attested, she also converted from writing poetry to novels” (Lassner, 2004, p.41).⁵

Como resultado, essa interferência da crença religiosa da autora teve reflexos negativos nas leituras de suas obras, pois em várias ocasiões foi o único elemento considerado por críticos. No entanto, Spark com frequência contribuiu para que esse rótulo fosse afixado às suas narrativas, pois repetidas vezes afirmou que as mudanças advindas de sua conversão foram positivas:

it gives me a feeling of steadiness, of security, and once you don't care too much any more and don't have anxieties about yourself, you are much more free to create as an artist than if you are riddled with doubts and all sorts of feelings of guilt. Freedom is what I experience in the Catholic faith. (Higgins, 2004).⁶

É importante destacar que a autora também deixe claro que “não propaga a fé católica”, mesmo porque uma quantidade significativa de seus personagens católicos são indivíduos maus e cheios de falhas, não deixando margem para uma diferenciação de outros per-

5 Em parte, isto pode ser devido à política de identidade que cerca sua conversão ao catolicismo em 1954, depois do que, como ela afirmou, ela também converteu da escrita de poesia para a de romances.

6 ela me dá uma sensação de estabilidade, de segurança, e uma vez que você não mais se preocupa demais e não tem ansiedades quanto a si mesma, você está muito mais livre para criar como artista do que se estivesse cheio de dúvidas e todo tipo de sentimento de culpa. Liberdade é o que eu experimento na fé católica.

sonagens não católicos. Exemplo desse posicionamento encontra-se no conto “The Black Madonna”,⁷ no qual um casal de ingleses, desejosos de ter um filho, faz seu pedido à Madona Negra; porém, estão mais preocupados em ascender socialmente e conseguir uma casa maior do que com questões sentimentais. O pedido atendido, no entanto, deixa transparecer a hipocrisia do casal, que rejeita a filha por ser negra e para evitar situações incômodas. Negando seus princípios “cristãos”, abandonam a criança, como já haviam feito com a irmã de Lou, que deve contentar-se com ajuda financeira, mas não incomodá-la. No conto, a voz do padre lembra Lou de suas crenças: “if you’re a Catholic Christian you’ve got to expect to suffer” (p.49);⁸ mas a jovem mãe apenas pensa na reação das pessoas: “Imagine it for yourself, waking up to find you’ve had a baby that everyone thinks has a nigger for its father” (Spark, 2001, p.51).⁹

Mas aqui o falso cristianismo está associado a outra questão de suma importância no conto: a presença de indivíduos negros em uma comunidade de brancos. Tina, amiga de Lou, afirma que os jamaicanos são “gente boa”; mas, quando é lembrada pela amiga que a igualdade é regra básica do pensamento cristão e que “há bispos negros”, revida indignada: “I never said we were the equal of a Bishop” (p.38).¹⁰ Nota-se, ante o diálogo das amigas, que a ideia cristã de igualdade torna-se um argumento fraco quando confrontado com questões sociais e culturais. No conto, a miscigenação dos antigos colonos ingleses é uma realidade que não pode ser negada nem “enterrada no passado”, sendo que o nascimento da menina negra é uma comprovação. As palavras de Elizabeth, ao agradecer “ao todo-poderoso por não acertar [seus] filhos” com a herança familiar, assemelha-se à rejeição socialmente construída de Lou (“nothing can make it white”)¹¹ e de Raymond (“if it was anyone else’s child I

7 Publicado em 1958.

8 se você é uma cristã católica, tem que prever o sofrimento.

9 Imagine você, acordar e descobrir que você teve um bebê que todos pensam ter um preto como pai.

10 Nunca disse que somos iguais a um bispo.

11 nada pode torná-la branca.

would think it was all right”) (Spark, 2001, p. 50).¹² Em suma, a hipocrisia do grupo de católicos equipara-se à hipocrisia das demais personagens, mostrando que as relações sociais tornam mais agudas as diferenças, reforçando estereótipos e distanciando grupos distintos.

Essa perspectiva traz à baila os estudos de McQuillan, crítico que se dispôs a realizar uma teorização da obra sparkiana e que repudia a classificação simplista que o termo “católica” atribui à autora, afirmando que seria muito restritivo e deixaria de lado contribuições mais importantes da autora à Literatura: “The uncanny ‘experimental’, or postmodern effects of her writing are continually reduced by the power and authority of English canonical criticism to the safe domain of the properly ‘Catholic’” (McQuillan, 2002, p. 4).¹³ Segundo o teórico, colocar questões relacionadas à religião como centrais para um estudo crítico teria dois efeitos devastadores: primeiro, por escrever não ser “uma atividade teológica”, sentidos essenciais e estáveis de um texto podem ficar comprometidos; segundo, por ser o sentido “sempre plural”, a escrita sempre acaba por desvencilhar-se “de sua fonte e origem”.

McQuillan afirma ainda que, se a crítica insiste tanto em categorizar Spark como católica, deve levar em consideração que a história ocidental é marcada quase totalmente pela presença católica, em razão de uma cultura judaico-cristã ser o centro dessa história. Assim, o autor identifica a atual fobia islâmica como um evento cujas origens remontam às cruzadas, uma vez que a globalização como um processo de dominação e colonização retoma o imperialismo romano. Trata-se de uma “experiência política messiânica”, assim como a ideia de democracia fundamenta-se em valores católicos/abraâmicos. Portanto, afirmar que Spark “é” católica diz respeito à sua essência, mesmo ignorando-se toda sua história prévia (a herança judia, a criação “presbiteriana”), mas ao mesmo tempo, indica uma situação atual, que é mais conveniente para a autora:

12 Se fosse a filha de outra pessoa, eu pensaria que está tudo bem.

13 Os misteriosos efeitos “experimentais” ou pós-modernos de sua escrita são continuamente reduzidos pelo poder e autoridade da crítica canônica inglesa para o domínio seguro do propriamente “católico”.

Spark is a writer of the “is”, of the present. Her novels are a conductor for all the signs and meanings in circulation in the contemporary scene. Whether is the decolonization of the fifties in her short stories, the feminist concerns of the sixties in *Jean Brodie*, the Eichmann trial in *The Mandlebaum Gate*, the early-seventies geo-political crisis of capital in *The Takeover*, the revaluation of London in the eighties (*A Far Cry From Kensington*), or the question of redundancy in the nineties (*Reality and Dreams*) (McQuillan, 2002, p.5).¹⁴

Ao fornecer esse esboço das questões “teológico-políticas” do ocidente que, ao longo das últimas décadas, configuraram como referência para as narrativas de Spark, o autor reforça, ainda, sua concepção de que os romances sparkianos tratam especificamente de temas que interessam à humanidade. Esse pensamento é compartilhado por John Tusa, jornalista britânico para quem a religiosidade que se entrevê na ficção da autora escocesa deve ser pensada no sentido de que “tudo importa”, principalmente “nossa humanidade”: “she and her characters carry with them a strong sense of the fact that everything matters, but, as she puts it, nothing matters more than our humanity.” (Tusa, 2001).¹⁵

Devemos salientar, adicionalmente, que esta preocupação com a humanidade pode ser registrada nas narrativas de Spark através da subversão de alguns padrões os quais, segundo Waugh (1984), seria “a aceitação e a subversão de sua fé e do romance”, que passam a configurar como base metafísica de suas narrativas: “They facilitate her satirical treatment of the irrationalities of a world where everyone has forgotten God, through the stylized creation of fictio-

14 Spark é uma escritora do “é”, do presente. Seus romances são condutores de todos os signos e sentidos em circulação na cena contemporânea. Mesmo que seja a descolonização dos anos 50 em seus contos, os interesses feministas dos anos 60 em *Jean Brodie*, o julgamento de Eichmann em *The Mandlebaum Gate*, a crise geopolítica do capital no início dos anos 70 em *The Takeover*, a reavaliação de Londres nos anos 80 (*A Far Cry From Kensington*), ou a questão da redundância nos anos 90 (*Reality and Dreams*).

15 ela e seus personagens carregam consigo um forte senso do fato de que tudo importa, mas, como afirma ela, nada importa mais que nossa humanidade.

nal worlds where absolutely no one, and certainly not the reader, is allowed to” (Waugh, 1984, p.121).¹⁶ Ainda que este comentário re-tome a questão da influência religiosa sobre a composição ficcional, Waugh destaca que o tom satírico das produções sparkianas contribui para desbancar convenções: o mundo construído é incongruente, assim como as práticas religiosas perdem seu sentido quando o humor desvia a atenção do leitor para construções que não parecem ter relação com o que se considera real; mas, que, ao mesmo tempo revela a realidade de seus indivíduos de forma agressiva e cruel.

Tendo modificado as estruturas constituintes dos mundos ficcionais, a autora pode apresentar propostas para uma nova compreensão da realidade, na qual os personagens ficam presos ao “*script* da romancista”. Essa situação restringe a liberdade das personagens, pois quem escreve detém um poder superior que controla tudo:

This is achieved through the plot device of prematurely revealing the ends of the characters in “flashforwards” near the beginning of the book. Reading such a novel for the first time, with its exaggerated sense of an ending and technique of advanced significance, is like the second reading of a conventional novel (Waugh, 1984, p.120).¹⁷

Essa antecipação (*flashforward*) dos eventos que organizam a narrativa é empregada nos romances da autora, como em *The Driver's Seat*, no qual a morte da personagem Lise é anunciada no início do segundo capítulo. Sabendo desde então o destino da personagem, os leitores acompanham sua trajetória angustiante rumo à morte. Esse mecanismo narrativo, de início, gera a impressão que Waugh (1984, p.43) descreve como se fosse “a segunda leitura de um

16 Elas facilitam seu tratamento satírico das irracionalidades de um mundo onde todos esqueceram Deus, através da criação estilizada de mundos ficcionais onde absolutamente a ninguém e, certamente, nem ao leitor, é permitido esquecer.

17 Isto é obtido através do dispositivo de trama que revela prematuramente os finais das personagens em “*flashforwards*” perto do início do livro. Lendo um romance assim, pela primeira vez, com seu senso exagerado de um fim e técnica de importância avançada, é como a segunda leitura de um romance convencional.

romance convencional”, mas a crítica também afirma que ele reverte o “código hermenêutico” quando a ficção muda o foco da leitura, em que o interesse não está unicamente amparado no saber a sequência dos eventos (“What happens next?”), mas em saber quais foram as condições que levaram a este evento (“Why did it happen?”).

Em entrevista concedida a Stacey D’Erasmus em 1997, Muriel Spark afirmou estar consciente de ser uma “experimentalista” desde que começou a escrever seus romances, destacando seu conceito quanto ao que considerava ser uma narrativa bem construída: “with a beginning, a middle, and an end, but the beginning doesn’t necessarily begin at the beginning, the middle might occur at any moment and the end need not be at the end of the book” (D’Erasmus, 1997).¹⁸ A proposta da autora deixa evidente que a narrativa não deve ser uma simples apresentação de causa e efeito, o que levaria a um apelo “realista” do mundo e de seus atores, segundo a qual as ações de um indivíduo devem consecutir em recompensa ou castigo. Por isso, a antecipação dos eventos sugere que a mudança do foco da narrativa também resulte em uma mudança de atitude dos leitores da escritora, sendo necessário um olhar capaz de vislumbrar, nesses textos, a complexidade de relações que envolve, a um só tempo, indivíduos que interagem entre si, eventos por eles provocados e a sociedade onde se movimentam.

Em função deste aspecto, Lawson (2006) menciona que quando Spark começou a empregar esse recurso, os editores advertiram a autora de que ele poderia “reduzir a tensão”, mas ela insistiu em utilizá-lo, alegando que o interesse dos leitores poderia crescer “as a shadow falls across the character”.¹⁹ No romance sparkiano, a tensão narrativa equivale a uma nova questão que torna a leitura mais complexa: em *The Driver’s Seat* todas as ações de Lise contribuem para seu final trágico, principalmente quando há uma voz narradora afirmando insistentemente que os objetos adquiridos pela personagem

18 com um começo, um meio e um fim, mas o começo não inicia necessariamente no começo, o meio pode ocorrer a qualquer momento, e o fim não precisa estar no final do livro.

19 enquanto uma sombra recai sobre o personagem.

serão usados por seu assassino. A exposição dos eventos em nada ajuda para identificar a motivação, uma vez que a narração acompanha a vítima e, quando o assassino fala, apenas afirma que ela o “obrigou”, o que não pode ser considerado um argumento aceitável sabendo-se que ele estava em tratamento por violência contra mulheres e que somente ele pode falar sobre o momento quando Lise foi morta. Fica evidente que a antecipação do “final” da narrativa não pode ser vista como um recurso facilitador da leitura, pois muitas vezes Spark prefere torná-la mais intrincada.

É oportuno destacar que, com referência aos romances da escritora escocesa, é frequente os estudiosos associarem ao *flashforward* o recurso da concisão, por serem esses escritos considerados curtos e muitas vezes classificados como “novelas”. No entanto, a preferência de Spark pela economia de palavras resultou em uma recepção crítica que Turner (2006) considera pouco favorável e justa:

the economy of her novels – most of them are only around 100 pages long – have caused several “heavyweight” critics to mistake their author as a light and trivial lady authoress. That is, of course, only their loss, and, in any case, a view which, in recent years, went right out of fashion (Turner, 2006).²⁰

Essa “economia” característica de sua ficção foi regularmente exaltada pela escritora, afirmando ser ela resultado de sua preferência pela escrita “comercial” (sempre precisa, direta e clara), o que a motivou a fazer um curso de “escrita precisa” e aplicá-la em sua obra: “I love economical prose, and would always try to find the briefest way to express a meaning” (Spark, 1993, p.102).²¹ O emprego deste recurso despertou o interesse de críticos como Mullan (2004) que, ao estudar as narrativas sparkianas, busca na língua francesa o

20 a economia de seus romances – a maioria deles tem extensão média de 100 páginas – tem motivado vários críticos “de peso” a discriminarem sua autora como uma senhora autora leve e trivial. O que é, certamente, um prejuízo para eles, e, em todo caso, uma visão que recentemente ficou fora de moda.

21 Eu amo prosa econômica, e sempre poderia tentar encontrar o jeito mais sucinto de expressar um significado.

termo que considera mais adequado a elas: o *conte*. A expressão, usada até meados do século XIX, parece suscetível de aplicação à maioria da ficção sparkiana, assim como fora empregada para designar obras como *Cândido*, de Voltaire, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Segundo o autor:

The *conte* is fantastic, witty, often satirical. It is a tale whose moral or philosophical content might be pronounced, but which has little of the interest in psychological depth and circumstantial detail that we might expect from novels. For this reason, the *conte* is usually short. It might be profound, but it is not weighty. [...] the fiction stems not from a number of realistically conceived characters but from a notion, a premise, an intellectual experiment [...] The writer is letting loose an experiment rather than trying to fill a believable fictional world (Mullan, 2004a).²²

Os leitores da escritora escocesa estão acostumados a alguns dos predicados utilizados por Mullan, uma vez que são recorrentes quando seus romances tornam-se objeto de estudo. Por este motivo, mediante a apresentação do termo francês, o autor não apenas introduz um conceito passível de ser aplicado aos escritos da autora, mas, em adição, deixa evidente alguns de seus aspectos, como o caráter experimental, o tom satírico, a “profundidade” não “pesada”, o não comprometimento com o realismo dessas ficções.

O aspecto experimental pode ser considerado uma das características atribuídas com maior frequência por críticos mais receptivos às narrativas de Spark. Desse grupo de estudiosos, McQuillan é um representante importante, pois suas leituras o levaram a considerar

22 O *conte* é fantástico, genial, muitas vezes satírico. É uma história cujo conteúdo moral ou filosófico pode ser pronunciado, mas que tem pouco interesse em profundidade psicológica e detalhes circunstanciais que poderíamos esperar nos romances. Por essa razão, o *conte* geralmente é curto. Pode ser profundo, mas não é pesado. [...] a ficção advém não de uma série de personagens concebidos de forma realista, mas a partir de uma noção, uma premissa, uma experiência intelectual [...] O escritor está deixando à solta um experimento em vez de tentar encher um mundo ficcional crível.

tais textos “prematurados”; ou seja, segundo o crítico, eles surgem em um tempo anterior ao que seria próprio ou natural. Deste modo, esse aspecto também contribui para que a autora seja colocada em condição de marginalidade relativamente à tradição literária de sua época:

Experimentation is a complex term that is often used to imply that writers who predicate the progress of the novel are extraneous rather than central to their tradition. [...] Spark’s novels are untimely because they represent the political value of the contretemps. They are unseasonable, inopportune, ill-timed, always unorthodox, constantly misread (McQuillan, 2002, p.11).²³

A experimentação presente em algumas narrativas da escritora, da qual a concisão e a antecipação são exemplares, causa estranhamento na crítica tradicional porque questiona os sentidos construídos na contemporaneidade, com suas influências tecnomidiáticas. Esse fato se nota pelo uso da sátira, usada para zombar das personagens e torná-las caricatas e ridículas ao olhar dos leitores. Enquanto registro de uma realidade falsa, essas personagens mostram como a contemporaneidade esmagou as individualidades. Uma possível explicação para a construção dessa pseudorealidade seria possibilitada pela observação do processo de globalização, evento por meio do qual os indivíduos passaram a aceitar um padrão de comportamento e um conceito de realidade “ideal” que a mídia lhes impôs e ainda impõe.

Deste modo, de acordo com McQuillan, os romances de Spark produzem sua própria forma de conhecimento, “emergindo da conjunção histórica em que estão enraizados”; ou seja, estão ligados ao que ele define como as “condições da pós-modernidade”, que esses romances registram e definem (McQuillan, 2002, p.6). Como resultado, tornou-se necessário abandonar o realismo porque existe apenas uma

23 Experimentação é um termo complexo que muitas vezes é usado para indicar que os escritores que predizem o progresso do romance são mais estranhos que centrais para sua tradição. [...] Os romances de Spark são prematuros porque representam o valor político do contratempo. Eles são intempestivos, inoportunos, fora de tempo, sempre não ortodoxos, constantemente mal interpretados.

pseudorrealidade criada pelo novo espaço midiático, no qual se constroem as identidades e, por isso, é necessário uma “redistribuição das possibilidades narrativas”, o que corresponderia à “possibilidade de um modo diferente de entendimento” (McQuillan, 2002, p.9-10).

Em outros termos, a manutenção e o emprego de técnicas narrativas capazes de estabelecer relações de verossimilhança não seriam adequados para a ficção da autora. Isto porque parece ao autor que as referências desses mundos ficcionais, que poderiam ser consideradas mais comprometidas com o realismo, não passam de ilusão. Somos levados a refletir a respeito da persistência, na sociedade, das diferenças sociais e de indivíduos que ainda enfrentam algum tipo de hierarquização, seja com relação a questões de gênero, de classes sociais, de grupos culturais ou étnicos, que estão presentes nas ficções da escritora. Podemos afirmar, também, a prevalência de uma visão de que essas divisões indicam a necessidade de pôr à mostra e ridicularizar o ideal de igualdade e justiça social que o discurso contemporâneo afirma construir sob o amparo da globalização e dos avanços tecnológicos.

Por essa razão, é digno de nota o fato de vários estudiosos apontarem nessa obra inovações textuais que a crítica tradicional habitualmente não considera importantes ou mesmo coerentes, pois as particularidades identificadas nesses romances extrapolam os limites do texto. É necessário, para que elas sejam apreendidas de forma mais abrangente possível, que se estabeleça uma relação entre o texto e a realidade a partir da qual seus sentidos são construídos. McQuillan sugere que somente por meio dessa aproximação entre práticas textuais e sociais a ficção de Muriel Spark poderá ser compreendida para além dos estereótipos.

Como veremos, especialmente quando se busca determinar como os fatores extratextuais podem influenciar ou mesmo organizar a construção de sentidos do texto, podemos nos deparar com obstáculos passíveis de embaraçar a leitura e, mais ainda, comprometer a compreensão dessas narrativas. Aos elementos que a crítica indica como distintivos da escrita sparkiana, apresentados até o momento, pretendemos agregar outros que possam contribuir para

que o diálogo entre a realidade textual e social resulte em uma percepção de questões profundas que interessam à sociedade contemporânea e que a ficção sparkiana pode intermediar.

Para Muriel Spark, a base de sua ficção ampara-se no desejo de “to write about life, which first [she] had to see” (Spark, 2001, p.4),²⁴ expresso em um de seus contos e regularmente reafirmado pela autora. Em termos práticos, esse desejo se tornou possível devido a dois eventos: seu casamento e, posteriormente, seu divórcio; o casamento deu-lhe condições de “ver o mundo”, enquanto o divórcio deu-lhe liberdade para seguir seu caminho e, assim, escrever. O que Spark conseguiu ver do mundo certamente não se traduz em termos geográficos, mas em seus aspectos socioculturais, de forma que esse conhecimento marcou também o modo como passou a ver a realidade desde então e como a escritora passou a representá-la em sua obra.

Ainda que em *Curriculum Vitae* (1993), sua autobiografia, Spark faça questão de registrar sua produção e consequente reconhecimento quando ainda era criança, o fato de ter conseguido viver de sua escrita somente após divorciar-se possibilita a seus leitores pensarem em como podem classificar essa produção como a marca de uma fase mais madura, regada e amparada pelas vivências e experiências da autora em sua condição de mulher. Essa perspectiva torna-se importante para o entendimento da obra sparkiana porque os mundos ficcionais nela presentes estabelecem uma relação em que a base social e cultural pode ser reconhecida e compartilhada por leitoras e leitores de sua ficção.

Para estabelecer essa relação na ficção sparkiana, muitas vezes é preciso que se questione a insistência da crítica literária em classificá-la como católica; o que se torna relevante porque, como já mencionamos, tal classificação resulta em leituras que restringem a observação de aspectos adicionais de sua escrita. Apresentar indícios da influência da crença da autora nos textos não parece ser uma atividade complicada para a crítica; pelo contrário, é até facilitadora, pois elimina a possibilidade de suplantar o enfoque exclusivo na oposição entre

24 escrever sobre a vida, a qual [ela] primeiro tinha que ver.

bem e mal, vida e morte, sem esquecer a força divina manipuladora, como predomina nos comentários daqueles que se ocupam de analisar as narrativas da autora. Adotando uma visão maniqueísta dessas ficções, baseando-se na comparação entre a escritora e Deus para propor a pré-determinação do destino das personagens, as leituras tornam-se unifocais, ou seja, restritas.

Fica evidente, ao observarmos essa orientação crítica, que se corre o risco de tal limitação comprometer a identificação das verdadeiras forças em conflito nessas narrativas. Por um lado, é certo que as personagens sparkianas estão continuamente em busca de realização e, por esta razão, enfrentam forças que se opõem a tal empreendimento, sempre exigindo tomadas de decisão e o emprego de recursos não tradicionais de atuação social para chegarem ao seu destino. Por outro lado, podemos considerar que a busca apreendida pelas personagens caracteriza um projeto individual e, ao mesmo tempo coletivo, em que cada indivíduo precisa encontrar forças para atingir seus objetivos e enfrentar os obstáculos que a elas se impõem por serem representantes de um grupo considerado minoritário.

Observamos nessas mulheres o desejo de encontrarem seu lugar social, de valorizarem suas experiências e atuarem livremente no meio em que se encontram. O problema, contudo, fica expresso na dificuldade encontrada por elas para realizarem esse projeto, especialmente porque lhes é necessário efetuar mudanças em uma sociedade organizada de forma a não lhes dar espaço, calando sua voz e limitando espaços para sua atuação. Este fator pode explicar o porquê de as leituras da ficção sparkiana nem sempre identificarem essas forças opressoras, pois estão elas em funcionamento há tanto tempo que são vistas como legítimas. A busca dessas mulheres, nas narrativas da autora, distingue-se por criar possibilidades que lhes deem o poder de intervir socialmente, de tomar decisões e realizar seus desejos, sem que isso as obrigue a pensar apenas no outro, esquecendo-se de si mesmas. Este é o motivo de alguns estudiosos identificarem a existência de uma força que pré-determina o destino das personagens e desempenha papel importante nesses escritos: ela

é vista como um fator determinante para que se cumpra um esquema impossível de ser evitado.

Críticos como Bottum afirmam que na ficção sparkiana a trajetória da personagem ganha aspecto positivo apenas quando ela finalmente “se torna uma personalidade única”. Para que isto ocorra, no entanto, é preciso que ela lute contra seus anseios individualistas e atinja uma percepção mais universal, abandonando a percepção de si em favor do outro. Personagens cujo “uso do *self* como medida da verdade” impõe-se sobre as demais, afirma o crítico, não têm sucesso e são punidas por seu egoísmo; poucas podem ser recompensadas ao final das narrativas: “[it] is usually reserved for the few characters who accept the necessity for self-sacrifice, stumble across a chance for self-denying love, or find a small measure of selfless grace” (Bottum, 2000).²⁵

É interessante considerarmos que o crítico fala de um lugar bem definido: ele contribui para revistas como *Weekly Standard*, classificada como neoconservadora, e *First Things*, revista da qual é editor e em que são publicadas matérias relacionadas a temas religiosos. Tal informação tem-nos utilidade na medida em que permite identificarmos uma relação próxima entre uma forma de estar no mundo e as leituras feitas por ele das narrativas de Spark. Amparados por essa perspectiva, podemos refletir quanto aos limites impostos às leituras dos textos da autora, principalmente pela associação entre a figura da autora com um Deus cruel que massacra suas “criaturas”. Esse ponto de vista, que causaria uma leitura truncada dos textos sparkianos, não deve ser completamente desprezado por suas leitoras e seus leitores, uma vez que, segundo afirma Lassner (2004, p.42), a autora “nega qualquer relação ideológica com suas personagens ou voz narrativa” e, por isso, seria uma justificativa para que a analogia mencionada seja vista como coerente.

É inquestionável a presença de uma força que permeia as narrativas sparkianas; opressora e, até, mortal para suas personagens.

²⁵ geralmente é reservado às poucas personagens que acolhem a necessidade de autossacrifício, deparam-se com uma chance de amor abnegado, ou encontram uma pequena medida de graça altruísta.

Contudo, devemos considerar que esta força não se trata do resultado do embate entre bem e mal, em especial se observarmos que as personagens que protagonizam esses textos, quando “castigadas”, não podem ser classificadas como indivíduos merecedores desse destino; de modo análogo, seus oponentes não são considerados al-truístas, ingênuos ou justos. Em contos como “The curtain blown by the breeze”, por exemplo, a morte da protagonista não condiz com um desfecho justo porque podemos identificar a força predominante como a lógica de um mundo social dominado por práticas que afastam as mulheres do poder e pune aquelas que tentar resistir aos seus regulamentos.

A protagonista, Sonia, em sua busca por realização na condição de mulher branca na sociedade africana, torna-se ativa e influente nesse meio mediante a ajuda das enfermeiras europeias. No entanto, se inicialmente podemos vê-la como uma personagem egoísta que se aproveita da prisão do marido para livrar-se dos filhos e obter sucesso e influência social, em um momento posterior é possível percebermos que a personagem estabelece relações mais complexas com as demais personagens que a apoiam. Essa afirmação é possível se pensarmos no fato de a ascensão social de Sonia simbolizar, na realidade, a luta das mulheres por espaço social. Por este motivo, ela deve sofrer as sanções da sociedade sexista quando do retorno de seu marido: com a morte da personagem, põe-se um fim nos planos das mulheres.

É interessante pensar em quão elementar seria afirmar que as forças que tanto interferem nas ações e, principalmente, no destino dessas personagens, geram vida e morte nesses textos, resultando em ser a morte a força mais potente nessas narrativas e mais presente que a vida. Entretanto, podemos ver a morte não apenas como uma punição para as personagens, pois a presença do sobrenatural, que é constante em Spark, muitas vezes tem a função de tirar da sombra essas personagens, tornando-as visíveis e dando a elas uma voz capaz de denunciar sua situação de opressão e marginalização.

No conto “The girl I left behind me” (Spark, 2002, p.326-329), torna-se exemplar o fato de a rotina estressante e esmagadora em

um escritório tornar-se mortal para a mulher que trabalha e sofre as pressões sociais por sua atuação profissional.²⁶ Com o intuito de elucidar como isto ocorre, somos conduzidos por uma narradora que, por ser vista como mero objeto sexual, não percebe a mensagem implícita das canções que o patrão assovia durante o expediente: *The girl I left behind me* e *Softly, softly*. A primeira, uma canção tradicional irlandesa cantada pelos soldados americanos durante a Revolução e a Segunda Guerra, narra as peripécias de homens solitários que se envolvem facilmente com as mulheres nos lugares onde combatem. Por dar nome ao conto, a canção simboliza o jogo de sedução em que a personagem se envolve, complementada pela promessa de amor eterno e “suave” a que remete a segunda canção, composta por Foster & Allen e interpretada por Ruby Murray na década de 1950.

Nota-se no conto que o tom positivo sugerido pelas músicas e a possibilidade de uma relação amorosa são anulados ao longo da narrativa pela ânsia declarada pela personagem em afastar-se do ambiente de trabalho enquanto sente a necessidade de descobrir o que ficou para trás. Enquanto volta para casa de ônibus, a narradora menciona que, não somente as músicas, mas também o hábito cultivado pelo patrão de manipular o nó da gravata incomoda-a muito, sem perceber que tal gesto antecipa a forma de agressão que sofrerá. A descoberta do corpo estrangulado no chão indica a nova condição da personagem, que deixa de ser “garota” por meio de um ato violento e tem que lidar com o sentimento de abandono, ao sentir-se “particularmente anônima” na multidão. Socialmente invisível e silenciada, ela precisa reencontrar-se para se livrar do “sentimento de incompletude”, o que ocorre no momento em que “reconhece” seu corpo, ambigualmente identificando-o e conhecendo-o novamente.

Vale mencionar que, de forma semelhante, encontramos em outras narrativas a morte como fator que oportuniza a denúncia das desigualdades entre mulheres e homens, como em “The Portobello

26 Publicado em uma coletânea de 1958.

Road,²⁷ na qual a narradora evidencia problemas da colônia africana que afetam as mulheres brancas e, de forma mais impactante, as mulheres negras, subjugadas pelo poder masculino dominante. A visibilidade adquirida pela narradora após sua morte lhe dá condições para revelar a identidade de seu assassino e, em decorrência, garantir sua punição, mesmo que seja sob a forma de fragilização de seu estado mental.

É importante que consideremos, em adição, que os termos invisível e silenciada são bem conhecidos pelas mulheres e, de certa forma, compartilham com o estado de morte a falta de espaço público e, por isso, de representatividade social, cultural e política. O fato de a morte ter, na narrativa sparkiana, a função de tornar as mulheres presentes no espaço que lhes foi negado é importante, por definir uma visão que se dispõe a revelar uma realidade que muitas vezes destoa do que é considerado normal, aceitável e, mais ainda, verossímil. A premissa apresentada por McQuillan (2002), de que a ficção de Spark emprega recursos que contribuem para uma apreensão diferenciada do mundo real seria, então, a perspectiva mais funcional para as leituras que nos dispomos a realizar.

Por isso, consideramos oportuno mencionar que vários estudiosos destacam que a dificuldade de encontrar sentido na busca das personagens de Spark baseia-se na alta probabilidade de fracassarem, manifesta pela presença de um “poder superior” que as esmaga. Lodge (1985), ao tentar explicar os problemas que envolvem a leitura das narrativas sparkianas, principalmente em busca de uma justificativa para o insucesso das personagens, identificou uma força à qual denominou “vingança autoral”:

there is a streak of that authorial vindictiveness toward her own characters which some readers cite as a reason for not succumbing to Mrs. Spark's literary skill. It is perfectly true that her imagination is fascinated by revenge, humiliation and ironic reversals, and that she looks upon pain and death with a dry, glittering eye.

27 Publicado em 1958.

Nevertheless, in the novels, if not always in the short stories, this cruel streak in her work is restrained and tempered by the comic spirit (Lodge, 1985).²⁸

O tom cômico das narrativas de Spark, segundo o autor, seria responsável por escamotear a violência que assola suas personagens, gerando o estranhamento e, até mesmo, a rejeição por parte de alguns leitores. Mas o fato de, por diversas vezes, as personagens serem expostas ao ridículo, sendo caricatas, faz remissão à proposta semelhante de McQuillan (2002) de que a técnica posta em prática pela escritora ampara-se no emprego da zombaria como elemento construtor de uma forma diferenciada de mostrar a realidade.

Em uma palestra proferida em 1971, a própria autora destacou alguns aspectos que podem ser associados à comicidade de seus escritos e, por isso, explica sua opção por uma representação não realista da sociedade humana. Mediante uma apresentação de situações cômicas, as personagens percebem-se destituídas de poder e, por isso, as narrativas evidenciam uma posição crítica que revela “uma arte socialmente consciente” (Spark, 1971, 23 apud Lassner, 2004, p.48). Para Spark, esse “olhar cruel e brilhante” de contentamento a que se refere Lodge é resultado do emprego de uma ferramenta muito mais eficiente do que a exploração do “sofrimento descrito”, que é uma forma de tratamento das mazelas humanas muitas vezes consecutindo em “culto da vítima” causado pelo compadecimento dos leitores pelo sofrimento do indivíduo. Em contrapartida, a zombaria contribui para que a tragédia responsável por levar a personagem até aquela situação fique evidente. De forma complementar, a autora afirma ser problemática a tomada de atitudes como simpatia e indignação:

28 há um vestígio daquela vingança autoral dirigida às suas próprias personagens que alguns leitores citam como razão para não sucumbirem à habilidade literária da Sra. Spark. É perfeitamente verdadeiro que sua imaginação é fascinada por vingança, humilhação e inversões irônicas, e que ela olha para a dor e a morte com um olhar seco e brilhante. No entanto, nos romances, se não sempre nos contos, este vestígio cruel em seu trabalho é contido e temperado pelo espírito cômico.

The problem is that “sympathies and indignation” could lead audiences to “feel that their moral responsibilities are sufficiently fulfilled by the emotions they have been induced to feel” and so to feel “absolved”. “Crude invective,” on the other hand, is likely to end in violent action (Spark, 1971, p.23-25 apud Lassner, 2004, p.48).²⁹

Fica claro que Spark descarta qualquer ligação emocional com seus personagens e, dada a visão socialmente abalizada, esse recurso tem o intuito de despertar em seus leitores uma percepção das crueldades, das violências e da incongruência de nossas sociedades. Ao servir-se do distanciamento como elemento central para a constituição das personagens, o efeito pretendido é fazer com que as personagens sejam definidas por suas imperfeições e, conseqüentemente, por sua proximidade com os indivíduos reais. Por causa dessa contigüidade, é preciso notar que poucas vezes tais personagens mantêm relações harmoniosas com os demais integrantes de seu grupo social, pois cada indivíduo se encarregará de apontar os defeitos dos outros e, ao fazerem isso, apelam para sua humanidade.

Mullan (2004b) afirma que as personagens sparkianas são tratadas desta forma pela autora porque a distância que se estabelece entre as instâncias textuais, personagem e autor, permite que seus leitores reconheçam nas relações mais próximas o comportamento de predadores que disputam alimento ou espaço. Marcadas pela ausência ou pela subversão das emoções, as ficções sparkianas refletem o princípio de controle e distanciamento defendido pela autora como forma de evitar o envolvimento emocional dos leitores.

Para melhor elucidar a questão da zombaria sparkiana, remetemos ao trabalho de Little (1983, p.1), de acordo com o qual as “imagens cômicas” têm uma dupla função que pode ser reconhecida pelos leitores sem grandes dificuldades. Essas imagens oportunizam a

29 O problema é que “simpatia e indignação” podem levar o público a “sentir que suas responsabilidades morais estão suficientemente resolvidas pelas emoções que foi induzido a sentir” e também a se sentir “absolvido”. A “investida cruel”, por outro lado, é provável que acabe em ação violenta.

apresentação de “retratos dos desiludidos e dos oprimidos enquanto zombam do hipócrita ou do tirano” e, por ser “alguém de fora”, um *outsider*, tem a chance de subverter a ordem social e ideológica até mesmo por meio de “afirmações cômicas conservadoras”, que adquirem o sentido contrário ao direcionar o riso para este *outsider* que não se enquadra nas normas de belo ou de “comportamento apropriado”. Segundo a estudiosa, essas funções são importantes porque

Both of these comic attitudes or approaches have been variously explained and defined as rooted in celebrations of human vitality, or linked to a satiric purpose, or released as wit from the psychological censor responsible for the civil utterance of sexual and aggressive impulses (Little, 1983, p.1).

Little, ao relacionar o emprego das imagens cômicas na ficção e as “celebrações da vitalidade humana”, esclarece que há a possibilidade de os indivíduos se libertarem das formas de censura socialmente construídas, deixando à mostra seus “impulsos sexuais e agressivos”. A autora destaca que a comicidade também compartilha similaridades com as transições da vida (nascimento, iniciação, casamentos e morte) marcadas por três fases: de separação, de liminaridade e reintegração (Little, 1983, p.2). É na fase de liminaridade que as pessoas encontram-se “desprovidas de identidade, função e mesmo de identidade sexual”, em um momento ao qual a autora nomeia “período de licença”, livre de comportamentos normatizados. Ao estudar o emprego da comicidade nos trabalhos de Woolf e Spark, Little apresenta esses aspectos como elementares nas produções de ambas as escritoras e, posteriormente, esclarecerá que o riso, para elas, exige um “novo enredo” (p.178).

Este “novo enredo” a que se refere Little é semelhante às “novas possibilidades” a que se refere McQuillan e, por isso, permite-nos que consideremos a comicidade nas narrativas em sua função social relativa às pretensões da autora; ou seja, ela denuncia a violência da vida moderna, a falsa realidade construída por aqueles que detêm poder e as dificuldades que os indivíduos enfrentam para se

relacionarem e conquistarem sua liberdade e autonomia. Todos os problemas individuais, de caráter social ou psicológico, são expressos por meio da zombaria sparkiana, a qual recorrentemente é mal interpretada por seus leitores.

O posicionamento observável no público leitor de Spark encontra explicação na afirmação de Turner (2006), de que os críticos “de peso” reduziram o valor dos trabalhos da autora considerando-a uma “autora leve e trivial”. Ao fazerem isso, esses críticos apenas isentam-se de abordar os temas explorados pela escritora e, de forma mais específica, de esclarecer a origem dos conflitos presentes em sua ficção e expressos através da comicidade. Em sua opinião, questionamentos relacionados à natureza desses conflitos são comuns, mas é frequente destacarem algumas limitações, principalmente relacionadas à constituição das personagens.

De modo semelhante, Lassner (2004, p.42) identifica uma “in-determinação ideológica” causada pela indefinição da ênfase a ser dada nos textos de Spark, pois não se pode identificar uma “moral humana fixa” nem uma “recusa da moral”. Neste âmbito, afirma o autor que a ideologia identificada nas narrativas sparkianas resulta mais em complicações que em explicações, uma vez que seu humor dissimulado tem como alvo “as convenções sociais e políticas representadas por seus narradores e suas personagens”. O ponto de vista do autor estabelece, assim, um diálogo com críticos literários como Clark (2006), que coliga o “sério debate moral, ético e espiritual” presente na ficção da autora escocesa ao emprego evidentemente contraditório desse debate em suas comédias, situando-o em “contextos aparentemente incongruentes” cujo resultado são seus romances leves.

Levando-se em consideração as reflexões acerca da obra de Spark, podemos pensar que a composição do texto literário exige uma capacidade que extrapola o conhecimento simples e superficial. Para Silva (2004), tal conhecimento corresponderia a uma forma de ver o mundo e seus atores suscetíveis de capacitar escritoras e escritores a “mobilizar[em] os princípios de elaboração e validação e as propostas interpretativas” da realidade. O resultado seria, então, a

capacidade de falar “sobre, para e com a sociedade, intervindo na esfera pública, no espaço da cidadania, a partir, *também*, das posições e dos interesses culturais” (Silva, 2004, p. 51). Sendo assim, torna-se provável que a proposição de “novas possibilidades” ficcionais avalizadas pela zombaria sparkiana seja responsável pela classificação negativa dada pela crítica tradicional, incapacitada que está de reconhecer o teor contestador e denunciador das pressões, opressões e violências sociais, culturais e políticas.

Tais considerações servem de esteio para pensarmos a respeito do tratamento dado pela crítica às narrativas que se dispuseram a desaprovar as práticas sociais e políticas em vigência. Para refletir acerca da forma como o conteúdo ideológico das obras da autora toma forma em seus estudos críticos, consideramos conveniente mencionar o trabalho de Turner (2007), ao comentar a respeito da importância de Spark para o romance. Segundo esta autora, há críticos que consideram seus romances “menores” por concebê-los como “performances de contenção”, ou seja, não obstante destaquem nesses escritos a linguagem simples e concisa, não reconhecem seu mérito porque estão apegados a valores que separam o que é periférico, central e de “plena inclusão” em polos distantes. Em suma, os críticos não sabem onde podem situar a ficção sparkiana, o que se torna um grande problema e, por isso, uma tarefa mais facilmente resignada.

Para Turner, a explicação para a “desqualificação” das narrativas sparkianas reside na falta de interesse da escritora pela apresentação de famílias. De acordo com a estudiosa, há uma “deliciosa perversidade” nas personagens, a qual desvia a atenção da necessidade de inserção de grupos familiares, do cuidado com as crianças e do amor romântico: há uma consciência do eu muito pronunciada. Também explica ela que outros estudiosos, no entanto, poderiam identificar nessa ficção que a falta de famílias “certinhas” reflete um alto teor de influência do conteúdo autobiográfico sobre a ficção.

Essa interferência, embora possa prestar esclarecimentos quanto à questão ideológica presente nessas obras, com frequência representou em fator adicional para a limitação das leituras feitas pela crítica. Em primeiro lugar, a identificação dos dados biográficos tem

suporte na realidade sensível, historicamente construída, que serve de base para toda e qualquer criação literária. Em segundo lugar, tal identificação remete às declarações da autora, continuamente afirmando que toda experiência que viveu, ouviu ou testemunhou tornou-se matéria para sua ficção: “Most of the memorable experiences of my life I have celebrated, or used for a background in a short story or novel” (Spark, 1993, p.120).³⁰ Durante entrevista concedida a Galloway, em 2000, Spark afirmou: “I don’t see what else you can draw on for fiction but your life, [...] not only your own life but what you’ve learned or read from other people’s lives. It’s one’s own experience after all, don’t you think?” (Galloway, 2000).³¹

A entrevistadora complementa que, ainda que os ambientes e as personagens façam remissão a “detalhes sólidos” da vida da autora, o reconhecimento de tal relação com recorrência resulta em um “sentimento de surrealidade”. Esse sentimento pode ser evidenciado se pensarmos na proximidade existente entre a mais famosa personagem sparkiana, Jean Brodie, e Miss Kay, que foi professora de Spark e marcou sua formação enquanto escritora e mulher. Sobre a professora, a autora afirma que seria ela “uma personagem em busca de um autor” (“[a] character in search of an author”). Ainda que sirva de inspiração para a constituição de Jean Brodie, as diferenças entre elas são marcantes, pois a autora teve a intenção de mostrar o quanto os professores podem ser influentes na formação humana de seus alunos, como foi para ela.

Mas não podemos limitar os sentidos e as referências da autora a apenas suas experiências ou ao contato com pessoas mais próximas. É importante destacarmos uma consciência mais abrangente da realidade humana, em que as sociedades são expressas em seus aspectos basicamente negativos, evidenciando as forças que muitas vezes agem contra os indivíduos, sejam em contextos específicos, como a

30 A maioria das experiências memoráveis de minha vida eu exaltei ou usei como pano de fundo em um conto ou romance.

31 Eu não vejo o que mais você pode aproveitar para a ficção que não seja sua vida, [...] não só a sua própria vida, mas o que você aprendeu ou leu a partir da vida de outras pessoas. É a experiência própria de alguém, afinal, não acha?

África colonial ou o contexto mundial pós-guerra, ou em quaisquer outros. Por esta razão, Galloway (2011) insiste em afirmar que a ficção de Spark não pode ser vista como “reportagem autobiográfica” ou como “relatório policial”; antes, deve ser levada em consideração a intervenção da autora sobre os fatos, como um fio condutor que “atende às transformações da Arte”. Quanto a este aspecto, ao ser questionada por Galloway, durante a entrevista, se o rótulo “autobiográfica” seria uma forma muito simplista de classificar sua obra, a escritora rebate que seu objetivo é dar “prazer e experiência”: “All artists should *give* experience and should show people how to *get* experience – to open windows and doors. If you don’t do that you’ve failed. I’m sure of that” (Galloway, 2000, grifo da autora).³²

Pensando-se na experiência em sua implicação concomitante de prática/vivência e modificação/experimentação, é possível compreender pelas palavras da autora que os artistas têm a função de mostrar a realidade e incentivar uma atitude crítica que deve ser posta em prática. Por isso, torna-se válida a afirmação de Galloway de que o hábito cultivado pela escritora de inserir narradoras e narradores sob a forma de um “eu” em suas narrativas serve como indicador de sua presença “no coração da multidão, enquanto observadora e observada”, como uma forma de autoimplicação na composição ficcional (Galloway, 2011). Esse recurso pode ser notado no conto “The Dragon”, no qual a narradora em primeira pessoa afirma dominar dois ofícios cujos princípios de execução são semelhantes: ela escreve e costura à mão, mostrando que a manipulação do texto é semelhante à manipulação do tecido, apesar de através do texto construir-se um mundo ficcional e, com o tecido, construir-se uma vestimenta.

Neste sentido, é interessante mencionar que, para Spark, a ficção é uma mentira, é a “arte da desilusão”, da qual emerge uma “verdade relativa” (Galloway, 2000) e, com relação à analogia presente em seus contos, não se pode dizer que sua função imediata seja a de

32 Todos os artistas deveriam oferecer experiência e deveriam mostrar às pessoas como conseguir experiência – abrir janelas e portas. Se você não faz isso, você falhou. Estou certa disto.

situar a autora no texto, mas de “desiludir” leitoras e leitores, deixando claro que se trata de uma construção. No conto “The Portobello Road”,³³ a narradora, Needle, é uma professora que se junta a um grupo de historiadores rumo à África “para ver a vida” e escrever sobre ela; o que ocorre é bem diferente quando volta para a Europa:

It took me very small effort to make a living; book reviews, odd jobs for Kathleen, a few months with the publicity man again, still getting up speeches about literature, art and life for industrial tycoons. I was waiting to write about life and it seemed to me that the good fortune lay in this, whenever it should be (Spark, 2001, p.12).³⁴

A vida profissional da narradora assemelha-se à vida de Spark antes de começar a escrever ficção: resenhas de livros, palestras sobre literatura e arte e, principalmente, “a espera por escrever sobre a vida”. Por lançar mão da autorreferência, a autora não apenas aproveita-se de suas vivências como base para a ficção, como transforma tais vivências em uma “mentira”, que é a vida da personagem, para falar de algo real, que é a condição de muitos artistas que precisam realizar trabalhos eventuais até conseguirem manter-se mediante a atividade artística pela qual optaram. Por meio desse movimento de aproximação e distanciamento observado na prática de autorreferenciação, pressupomos residir nesse elemento a confusão que muitos críticos fazem ao identificar as personagens sparkianas com a autora, principalmente as narradoras.

Neste âmbito, a afirmação de Waugh passa a configurar como um esclarecimento quanto ao emprego do conteúdo autobiográfico pela autora: “a fictional world is created by a real author through a series of choices about the deployment of linguistic units, but nevertheless in some sense constitutes a version of the everyday world. The sign

33 Publicado em 1958.

34 Custou-me muito pouco esforço para me sustentar: resenhas de livros, trabalhos chatos para a Kathleen, uns poucos meses com o publicitário de novo, ainda escrevendo palestras sobre literatura, arte e vida para magnatas da indústria. Eu esperava escrever sobre a vida e me parecia que a boa sorte estava nisso, o que quer que fosse.

as sign is still, to a large extent, self-effacing in such fiction” (Waugh, 1984, p.58).³⁵ A estudiosa reafirma a necessidade de reconhecer a ficção “como construção”, pois o uso que Spark faz da autorreferência mantém, ainda assim, um forte traço narrativo, posicionando a autora entre escritores metaficcionais. Waugh acrescenta que a constituição das personagens e dos mundos ficcionais, por fazer referência evidente à realidade, torna-se uma questão relevante, pois a proximidade entre realidade e ficção, possibilitada pelas metaficções, desbanca “relações causais e sistemas de ordem perfeitos” (Waugh, 1984, p.120-121).

Novamente, as práticas textuais da autora delimitam a interferência da realidade, já que, seja pelo emprego do tom de zombaria, pela apresentação de situações que causam estranhamento ou, ainda, pela presença de personagens caricatas, o reconhecimento da condição humana no mundo contemporâneo não ocorre imediatamente. O motivo seria, assim, um distanciamento que é necessário para a não identificação entre leitores e personagens, restringindo-se o contato entre as duas entidades no nível ficcional. Essa relação pode ser apreendida quando se lê contos como “Miss Pinkerton’s Apocalypse” (Spark, 2001, p.115-120),³⁶ no qual a inserção de um objeto insólito (um disco voador) gera uma série de situações estranhas que, afinal, têm muito a revelar sobre as dificuldades de comunicação entre mulheres e homens, em função das vivências peculiares a cada grupo. Dotada de um conhecimento não compartilhado pelos homens, Laura Pinkerton é ridicularizada e sua história “ilógica” não é aceita pelos canais oficiais; somente pessoas próximas aceitam e validam sua versão, pois vivenciam situações parecidas.

Ao atentarmos para a técnica da autoimplicação e autorreferenciação, é-nos possível refletir acerca da contribuição que a obra de Spark pode dar à literatura e à sociedade contemporânea. O que identificamos na autora é uma atitude que remete àquela descrita

35 Um mundo ficcional é criado por um autor real através de uma série de escolhas sobre a utilização de unidades linguísticas; mas, ainda, de alguma forma, constitui uma versão do mundo cotidiano. O signo enquanto signo ainda é, em grande medida, restrito em tal ficção.

36 Publicado em 1958.

por Graciliano Ramos, em carta à sua irmã, em 1949, em que deixava evidente sua atitude com relação às experiências das personagens: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (Moraes, 2004, p.207).

As palavras do escritor brasileiro ajudam-nos a entender, em adição, por que se torna imprescindível, para a compreensão dos sentidos dos textos, a mudança do foco da leitura, voltando nosso olhar para a história das mulheres, centrando-nos em suas atividades para entendermos seu projeto. Esse posicionamento nos permite reconhecer os dissabores e as vitórias do percurso desse grupo, marcantes no trabalho de Spark, que se ocupam de ampliar ou reduzir o foco das lentes usadas para identificar as vivências das mulheres em seus contos. Talvez toda a dificuldade de classificar ou mesmo de entender os escritos da autora esteja amparada na insistência da manutenção de parâmetros de leitura que não se deem conta de que o olhar da mulher sobre a realidade pode, com recorrência, deixar à mostra uma “diferença” que torna essa obra interessante e valiosa para o seu grupo.

Como veremos, além da realidade das mulheres da colônia, as vivências das europeias ganham relevância nesses contos porque ambas são, ao mesmo tempo, valiosas por marcarem a história pessoal da autora e necessitadas de mudanças por marcarem a história de seu grupo de pertencimento. Ambos os aspectos têm particularidades positivas e negativas; contudo, é possível que cheguemos à apreensão de um processo em que o conjunto de atividades desse grupo resultou em conquistas.

Spark abordou em seus contos, com recorrência, a questão do exílio e, a respeito desta condição e de sua presença na escrita sparkiana, Mars-Jones (2001) afirma: “Exile is always a drastic step for a writer, even when voluntary (Spark moved to Italy in the early Sixties, mainly to retain her privacy). Unrootedness seems to spread

from author to creation”.³⁷ Ainda que a crítica mencione o exílio da autora na Itália, que ocorreu no início da década de 1960, torna-se oportuno esclarecer que tal condição já lhe era bastante familiar, pois em 1937 Spark iniciou sua jornada pela África, a qual Byrne (2002) descreveu como um “chamado da aventura”.

O exílio no continente africano contribuiu para situá-la, em relação às demais mulheres brancas da colônia, em patamar privilegiado, uma vez que não lhe era necessário trabalhar para sustentar-se porque, estando casada, esta era uma “obrigação” do marido. Além disso, também não lhe era necessário realizar atividades domésticas, o que lhe agradava muito, por dar-lhe a oportunidade de dedicar-se a observar a sociedade africana. Seus contos, por esta razão, expõem a realidade daquele lugar, naquele momento peculiar:

Another common thread running through many of the stories in this collection is an African setting – usually an unnamed British colony just before or just after World War II, where the white man’s burden is more often than not shrugged off in favor of booze and adultery, with violent consequences. Mrs. Spark herself spent some years as a young woman in Rhodesia, and it is slightly surprising that she has written so many stories evidently drawing on this experience, but no novel (Lodge, 1985).³⁸

Podemos notar que a vida na colônia britânica “[...] provided her with valuable experience that she was to make use of in the stories she wrote about Africa and the colonial era there” (Aly, 2001, p.94).³⁹

37 O exílio é sempre um passo drástico para um escritor, mesmo quando voluntário (Spark mudou-se para a Itália no início dos anos 1960, principalmente para manter sua privacidade). A ausência de raízes parece propagar-se da autora para sua criação.

38 Outra linha comum que percorre muitos de seus contos nesta coletânea é o cenário africano – geralmente uma colônia britânica sem nome de antes ou depois da Segunda Guerra Mundial, onde o fardo do homem branco é, frequentemente, minimizado em favor de bebida e adultério, com consequências violentas. A própria Sra. Spark passou alguns anos de sua juventude na Rodésia, e é ligeiramente surpreendente que ela tenha escrito tantos contos contando esta experiência, mas nenhum romance.

39 Concedeu-lhe experiência valiosa, da qual ela faria uso nas histórias que escreveu sobre a África e a era colonial

Branças ou negras, as personagens femininas dessas histórias têm em comum a sujeição à dominação masculina, em graus diversos, certamente, mas que as coloca em um mesmo patamar de inferioridade e submissão, pois a classe social marca a diferenciação entre os indivíduos do grupo feminino, cujo poder social não pode ser comparado ao do grupo masculino.

Os contos marcados pela ambientação europeia, por sua vez, registram experiências do momento em que as mulheres começam a impor mudanças sociais ao conquistarem direitos que lhes foram negados. Tendo-se por foco tratar das questões sociais que permeiam a realidade das mulheres a partir das mudanças observadas no período pós-guerra, poderemos identificar situações que possibilitaram uma atuação gradativamente mais intensa desses indivíduos na sociedade. Por conseguinte, serão abordadas questões mais evidentes nesses cenários e que assinalam aspectos históricos característicos.

Ao estudar os contos sparkianos ambientados na África, Aly (2001) afirma que a autora viveu como exilada no território africano entre os anos de 1937 e 1944, embora essa condição tenha sido experimentada por Spark durante toda sua vida: “Her whole life was shaped by her sense of alienation and lack of roots and she chose to travel to Africa to escape feeling a ‘foreigner’ in her own country of birth. This feeling pushed her to live as an ‘exile’ almost all her life”⁴⁰ (Aly, 2001, p.94). Em parte, esse sentimento de exílio pode ser explicado pela remissão à sua “origem mista”, enquanto filha de um judeu e de uma inglesa, que resultava nesse sentimento de “viver entre estranhos” que marcou sua produção como um todo. Rodrigues (2008, p.24), no entanto, enfatiza que o sentimento de solidão é um “aspecto negativo do exílio [que] tende a se sobrepor ao positivo” (a interação).

Devemos admitir que a herança judia em pleno cenário de guerra resultou em dificuldades, mas o fato de Spark sentir-se

40 Toda sua vida foi moldada por seu senso de alienação e falta de raízes e ela escolheu viajar para a África para escapar ao sentimento de “estrangeira” em seu próprio país de origem. Este sentimento a impeliu a viver algo como um “exílio” por quase toda sua vida.

uma estranha e exilada, mesmo em sua terra natal, soma-se a outro fator importante: sua condição de mulher. Podemos estabelecer essa aproximação entre realidades distintas porque a história do feminismo delinea-se por meio de trabalhos de feministas como Showalter (1994), que têm afirmado que as mulheres ocupam um espaço social e cultural peculiar. Identificado como um território selvagem caracterizado pela presença das experiências e práticas femininas, ele se encontra às margens da sociedade orientada pela cultura falocêntrica responsável por essa marginalização.

Por este motivo, acreditamos que os contos que descrevem eventos na colônia africana dos anos 30 e 40 realmente reforçam a condição de exilada, visto que ela não conseguiu ajustar-se à comunidade de brancos expatriados, como comprovam suas próprias palavras: “I didn’t and couldn’t pretend to belong” (Spark, 1993, p.123).⁴¹ Entretanto, ser mulher em um lugar onde os homens eram dotados de poderes irrestritos, podendo empregar violência contra os nativos, mas também contra as pessoas brancas que estivessem sob suas ordens e cuidados, era mais difícil. De acordo com a autora, esse período define-se através de sua maturidade e fortalecimento, como fica expresso no primeiro parágrafo do capítulo de sua autobiografia dedicado às experiências na África:

It was in Africa that I learned to cope with life. It was there that I learned to keep in mind – in the front of my mind – the essentials of our human destiny, our responsibilities, and to put in a peripheral place the personal sorrows, frights and horrors that came my way. I knew my troubles to be temporary if I decided so. There was an element of primitive truth and wisdom, in that existence in a great tropical zone of the earth, that gave me strength (Spark, 1993, p.119).⁴²

41 Eu não pertencia e não podia fingir pertencer.

42 Foi na África que aprendi a lidar com a vida. Foi lá que aprendi a ter em mente – bem na frente da minha mente – a essência do nosso destino humano, nossas responsabilidades e a pôr, em um lugar periférico, as dores pessoais, medos e horrores que se colocavam em meu caminho. Eu sabia que meus problemas seriam temporários se assim eu decidisse. Havia um elemento de verdade e sabedoria primitivas, naquela existência em uma grande zona tropical da terra, que me deu forças.

Como veremos, a “força” adquirida como resultado desse conhecimento a que ela chama “verdade e sabedoria primitivas” será observada em contos como “The Portobello Road”, no qual Needle, a narradora, se recusa a esconder de sua amiga que o noivo já é casado na África e, por isso, é assassinada por ele. Nos demais contos, veremos mulheres que põem “em um lugar periférico suas dores, medos e horrores pessoais” em favor de uma causa, que é a “responsabilidade” de que fala Spark neste parágrafo, uma responsabilidade que tem a ver com o “destino humano”, mas, antes de tudo, com as experiências por ela vividas e testemunhadas na colônia.

Ao ler os contos, veremos, ainda, que a responsabilidade maior que se faz notar nestes textos é com as experiências das mulheres, as quais se encontram numa condição extrema por estarem em um local hostil a elas. Hostil por ser uma colônia e, por isso, os donos das terras têm poder sobre tudo que se encontra dentro de seus domínios. Em segundo, porque as mulheres brancas constituem minoria absoluta e só vão para esse lugar para realizar trabalhos “de mulher”: como enfermeiras, professoras, ou apenas como potenciais esposas para os latifundiários. Finalmente, por ser um ambiente duplamente hostil para as mulheres negras encarregadas de realizar os trabalhos “de mulher” aos quais as mulheres brancas não se sujeitavam: o cuidado com a casa, inclusive tomando conta das crianças brancas, além de ficarem à disposição de seus senhores (em todos os sentidos) quando eles “precisavam”.

Essa relação entre os colonos e demais habitantes da colônia evidencia o que Oyewùmí (2006, p.257) denominou de “dupla colonização”: primeiramente, por parte dos europeus, homens e mulheres, cuja etnia era fator primordial de dominação e, ainda, por sua sujeição aos africanos imposta pela tradição nativa. Os estudos dessa feminista preocupam-se com as condições de vida das mulheres africanas, de valor indiscutível para a implantação de mudanças, através de seus questionamentos, para a situação dessas mulheres, que ela assim descreve:

The histories of both the colonized and the colonizer have been written from the male point of view – women are peripheral if they appear at all. While studies from this angle are not necessarily irrelevant to understanding what happened to native females, we must recognize that colonization impacted males and females in similar and dissimilar ways. [...] race and gender categories obviously emanate from the preoccupation in Western culture with the visual and hence physical aspects of human reality. Both categories are a consequence of the bio-logic of Western culture. Thus, in the colonial situation, there was a hierarchy of four, not two, categories. Beginning at the top, these were: men (European), women (European), native (African men), and Other (African women). African women occupied the residual and unspecified category of the Other (Oyewùmí, 2006, p.256).⁴³

Essa realidade das mulheres encontra-se presente nas narrativas da autora escocesa por concordarmos com Aly que nos contos sparkianos “vemos coisas pelos olhos das narradoras que, embora não vivam a vida de Spark, representam seus pensamentos” (Aly, 2001, p.95, tradução minha). Tal perspectiva atrela-se à ideia de que a ficção pode ocupar-se de apresentar uma visão característica da realidade, com a possibilidade de também ocorrerem algumas distorções em razão de a memória ser influenciada pelas interpretações que os indivíduos fazem de suas experiências ao vivê-las. Assim, fundem-se memória e imaginação na construção de um texto de cunho (auto)biográfico, cujo resultado – o texto ficcional – pode deixar evidentes algumas limitações dessa interferência:

43 As histórias, tanto de colonizados quanto de colonizadores, têm sido escritas sob um ponto de vista masculino – mulheres são periféricas, ao menos se aparecem. Enquanto os estudos desse ângulo não são necessariamente irrelevantes para entender o que aconteceu às mulheres nativas, devemos reconhecer que a colonização impactou homens e mulheres de formas semelhantes e diferentes. [...] as categorias raça e gênero obviamente emanam da preocupação da cultura ocidental com os aspectos visuais e, portanto, físicos da realidade humana. Ambas as categorias são consequência da cultura ocidental bio-lógica. Assim, na situação colonial, havia uma hierarquia de quatro, não duas categorias. Começando do topo, eram: homens (europeus), mulheres (europeias), nativos (africanos) e Outros (africanas). As africanas ocupavam uma categoria residual e não especificada de Outros.

A maior parte dos autobiógrafos expressa o propósito de dizer a verdade no relato que tecem sobre a própria vida. Contudo, podem eles manter essa relação? Se conhecermos melhor os mecanismos que regem os espaços labirínticos da memória, veremos que esse desejo de veracidade nunca pode ser alcançado em seu grau absoluto (Hervot e Savietto, 2009, p.32).

É relevante mencionar que a imaginação é responsável por dar liberdade aos textos amparados nas experiências de sua autora; mas, é imprescindível que ocorra um afastamento dessa entidade extra-textual, em um corte entre realidade e ficção que evidencia sua natureza meramente representativa. Ao expressarem o que pensam ou sentem, sob a máscara do universo ficcional, escritoras e escritores podem expressar de forma mais aberta e explícita seu posicionamento ante a realidade de sua época ou de seu grupo. Por conseguinte, padrões de práticas sociais podem ser expostos, questionados e contestados no mundo fictício de tal forma que o mundo real muitas vezes não permite ou condena.

As palavras de Sartre (1982) colaboram com esse ponto de vista ao afirmar que “compreender, lembrar, inventar; é sempre formar primeiro um esquema, depois descer do esquema para a imagem, preencher o esquema com imagens, o que pode, aliás, conduzir à modificação do esquema no curso de sua realização” (p.49). Tais palavras permitem-nos afirmar que a formulação de imagens a serem empregadas em um texto ficcional passa por essa reestruturação e adequação dos esquemas para que transmitam uma determinada mensagem, a qual deve chegar ao destinatário de forma o mais eficiente possível.

Daí a importância de artistas que em seu modo de expressão característico deram espaço e visibilidade a grupos que sofreram dominação e marginalização por parte de um grupo detentor de poder social, econômico e intelectual. A esse respeito, torna-se relevante mencionamos o trabalho de Todorov, *Poética da prosa* (1979), ao observar alguns elementos textuais considerados fundamentais para que o leitor compreenda as relações de sentido estabelecidas dentro do texto literário. Segundo o autor, o universo literário deve ser

reconhecido pelo leitor como uma representação muito próxima do universo real. A fim de que isto ocorra, é necessário que a obra estabeleça certa correspondência entre o mundo que apresenta e aquele outro que o representa.

Desta forma, deve-se atentar para algumas questões e problemas que se pronunciam no texto para que o contato entre leitor e ficção não fique comprometido e as percepções enunciadas na ficção possam constituir um paralelo aceitável e inteligível ao leitor e, por conseguinte, possam levá-lo ao entendimento do texto. Assim, quando nos referimos aos contos africanos de Spark podemos pensar na relação que estabelecem não apenas com a experiência pessoal da autora, mas com as experiências de outras mulheres, as quais tiveram que enfrentar desafios e travar lutas custosas, em busca de melhores condições de vida.

A questão não se reduz a identificar, unicamente, as personagens com a autora, mas de modo específico e mais significativo, identificá-las com a política feminista, enquanto indivíduos que destacam uma sociedade que constrange sua atuação social, impedindo-as de falarem por si e de tomarem suas próprias decisões e em favor de seu grupo. Os contos que analisamos sob esse aspecto contêm personagens femininas que sofrem pressões, lutam e buscam melhores resultados para suas ações, ou seja, agem em defesa de seu direito à liberdade e à autonomia, não aceitando serem meros títeres sociais. O que se vê, nessa escrita do exílio é uma realidade absurda, quase inaceitável:

Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão – que ele torna mais aceitável porque, na verdade, não está disposto a vê-la aceita. É a visão dele, afinal de contas. Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados. Os artistas no exílio são decididamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas (Said, 2003, p. 55).

O que demarca a visão da autora sob a condição de exilada é o sentimento de não pertencimento àquele lugar onde a violência e a

falta de liberdade são perceptíveis, bem como a pungente necessidade de denunciar as condições de vida dos habitantes locais. Além disso, as observações projetadas nessas narrativas permitem a identificação das experiências dessas personagens com as de indivíduos “reais”, uma vez que a exposição de suas vivências torna evidente a realidade humana e os contratempos que a ela se impõem. As experiências individuais que compõem os contos afro-ambientados coligam-se para introduzir uma voz interessada pela causa das mulheres no cenário colonial, o qual manifesta sua hostilidade através de papéis sociais definidos e impostos por uma tradição sufocante que elas rejeitam.

Essa voz ressoa em contos como “The Portobello Road”, no qual a personagem Needle vai para a África “como uma espécie de secretária” para o grupo de historiadores liderado por seu noivo, Skinny, e percebe as injustiças recorrentes contra os nativos e colonos menos favorecidos. Já a narradora de “The curtain blown by the breeze” afirma que as mulheres de sua profissão (as enfermeiras) “tinham que ficar” para desenvolver seu trabalho, embora ela mesma nunca se acostumassem às “cores de filmes de viagens” (Spark, 2001, p.22) que lhe davam a sensação de uma existência incompreensível. No entanto, é a narradora de “The pawnbroker’s wife”⁴⁴ que mostra sua condição provisória enquanto moradora da Cidade do Cabo e à espera de “um barco que [a] levasse para a Inglaterra” (Spark, 2001, p.104, tradução minha). Nota-se, então, que para elas a África é apenas um lar temporário que se manifesta como lugar de aprendizado e fortalecimento e que o desejo de regresso à pátria é compartilhado por elas.

Os sentimentos identificados nas falas das personagens remetem à afirmação de Said, de que os “exilados olham para os não exilados com ressentimento. Sentem que *eles* pertencem ao seu meio, ao passo que um exilado está sempre deslocado.” (Said, 2003, p.54, grifo do autor). Na ânsia de voltar para seu local original, essas personagens buscam por lugares onde o acesso a meios de transporte é facilitado ou, ao menos, possível, como os locais mencionados nos

44 Publicado em 1953.

textos: Forte Vitória (atual província de Masvingo), Forte Beit e Cidade do Cabo, nos contos “The Portobello Road”, “The Curtain blown by the breeze” e “The Pawnbroker’s wife”, respectivamente. Centros bélicos, comerciais e pontos de acesso para os britânicos, esses lugares contavam com uma concentração maior de brancos (nas demais províncias era bem menor) e, por isso, com um nível de desenvolvimento um pouco maior que as demais localidades, com influência mais evidente dos gostos e modos europeus, esses locais propiciavam condições de vida aceitáveis para as mulheres. Por outro lado, o ambiente natural, é inóspito, como descreve a narradora de “The Curtain”:

This was a territory where you could not bathe in the gentlest stream but a germ from the water entered your kidneys and blighted your body for life; where you could not go for a walk before six in the evening without returning crazed by the sun; and in this remote part of the territory, largely occupied by poor whites amidst the over-whelming natural growth of natives, a young spinster could not keep a cat for a pet but it would be one day captured and pitifully shaved by the local white bachelors for fun; it was a place where the tall grass was dangerous from snakes and the floors dangerous from scorpions (Spark, 2001, p.21-22).⁴⁵

Contudo, nem o calor, nem o clima seco constituíam elementos que descrevessem o “clima” real que caracterizava a África dos contos. Na verdade, as narradoras denotam que o elemento mais marcante do continente africano no período colonial eram as diferenças observáveis entre os homens brancos e os demais moradores daquele território. Em termos de sociedade, as diferenças entre as

45 Este era um território onde não se podia tomar banho no mais gentil córrego sem que um germe da água entrasse em seus rins e destruísse seu corpo pelo resto da vida, onde você não poderia sair para uma caminhada antes das seis da tarde sem retornar enlouquecido pelo sol, e nesta parte remota do território, em grande parte ocupada por brancos pobres em meio ao oprimido crescimento natural de nativos, uma jovem solteira não conseguiria ter um gato pra puxar pelo rabo, mas seria um dia capturada e lamentavelmente depilada pelos brancos solteiros do local por diversão; era um lugar onde a grama alta era perigosa por causa das cobras e os pisos perigosos por causa de escorpiões.

classes sociais delimitavam o índice de atenção e de segurança conferido aos membros de cada um dos grupos que compunham o todo social. Deste modo, observamos as distinções sociais responsáveis por colocar cada grupo “no seu lugar”.

O conto “The Portobello Road” mostra relações conflituosas originadas pelos interesses dos homens brancos em detrimento dos interesses dos demais grupos, fossem eles formados por negros, mulheres brancas ou negras. A história “oficial” costuma ressaltar o quanto deve ser admirada a capacidade que os povos colonizadores tiveram de dominar os povos conquistados, impondo sua vontade e força sobre os mais “fracos”. Contudo, o conto recorrentemente menciona as diferenças como uma forma de enfatizar essa realidade, que deve ser criticada e combatida. No início do conto, por exemplo, Needdle indica o tipo de reação dos colonizadores mais antigos ao saber da relação de um homem branco (seu amigo, George) com a mestiça Matilda:

The older settlers were the most tolerant about the half-caste woman he was living with, as we found, but they were furious about his methods of raising tobacco [...] The newer immigrants thought he was unsociable and, of course, his living with that nig made visiting impossible (Spark, 2001, p.6).⁴⁶

Um homem branco e uma “nega” vivendo maritalmente era algo inaceitável para os colonos mais novos, mas aos olhos dos mais antigos esse tipo de relação era tolerável, sabendo-se que não havia mulheres “à altura” disponíveis na colônia. Porém, enfatiza-se que Matilda diferenciava-se das outras mestiças por ser filha de um magistrado e, por isso, educada “diferente das outras pessoas de cor”. Esse fato, sob a visão dos colonizadores traduzia-se, naquele contexto, na supressão do trabalho imposto à maioria das mestiças, que

46 Os colonos mais velhos eram mais tolerantes com relação à mestiça com quem ele vivia, assim percebemos, mas estavam furiosos com relação aos seus métodos de cultivar tabaco [...] Os novos imigrantes pensavam que ele fosse antissocial e, é claro, o fato de ele morar com aquela “nega” tornava as visitas impossíveis.

as obrigava a mudarem de um lugar para outro a serviço das famílias de colonos. No entanto, George tratava a companheira “como uma empregada”, o que se nota pela menção de que mesmo grávida era obrigada a levantar cedo e cumprir com os afazeres domésticos, principalmente para fazer sabão, fato do qual George se orgulhava ao contar para seus visitantes.

De forma semelhante ao que ocorria com os demais homens da colônia, o relacionamento inter-racial não era algo de que George se orgulhasse, por isso, é notável o fato de o colono não ver Matilda como um par correspondente, principalmente por não ser ela uma europeia do seu nível social. Needle, a narradora, encarrega-se de exteriorizar a justificativa do amigo para tal comportamento, apresentada por ela em um bar em Bulawayo, quando George explica os motivos que o levaram a se casar no Congo, às escondidas: “‘There are three white men to one white woman in this country,’ said George. ‘An isolated planter doesn’t see a white woman and if he sees one she doesn’t see him. What could I do? I needed the woman.’”⁴⁷ (Spark, 2001, p.10). Em termos estatísticos (uma mulher para cada três homens), apresenta-se o primeiro argumento, de que não há mulheres brancas disponíveis em número suficiente para os homens brancos. No entanto, o verdadeiro motivo está na alegação de que “precisava da mulher” e que havia “perdido a cabeça”, reduzindo a companheira nativa a um mero objeto de prazer, como qualquer outro que, depois de usado, é descartado.

Outro comportamento tipicamente masculino exposto no conto é o do tio de George, grande produtor de tabaco na África, a quem cabe a responsabilidade de resolver os problemas do sobrinho. Ao que tudo indica, o sobrinho não sabe conduzir os negócios da família e age de forma desleal ao cultivar e comercializar o produto, assim como não consegue administrar a própria vida, pois precisa da intervenção do tio, que compreende perfeitamente a necessidade

47 “Há três homens brancos para cada mulher branca neste país”, disse George. “Um fazendeiro isolado não vê uma mulher branca e, se ele vê uma, ela não o vê. O que eu poderia fazer? Eu precisava da mulher.”

de “calar a boca” de Matilda com dinheiro. Também podemos pensar que o método do dinheiro em troca de silêncio era amplamente praticado na colônia britânica, principalmente se pensarmos que as nativas mestiças não poderiam casar com homens brancos por não serem da mesma etnia e do mesmo nível social.

De forma similar, era mais difícil casarem com um nativo, pois eles não aceitariam viver da renda dos brancos recebida pelas nativas, além de elas considerarem uma forma de “baixar o nível” depois de se envolverem com os colonos. O envolvimento das nativas com os colonos, que poderia terminar em um acordo “amigável”, pode ser visto por elas como uma forma de obter vantagens em situações que normalmente beneficiavam apenas aos homens brancos. É o que ocorre com Matilda, cuja vida muda drasticamente ao aceitar o dinheiro em troca de silêncio:

She had apparently made a good thing out of George, they said, for she minced around all tarted up, never did a stroke of work and was always unsettling the respectable coloured girls in their neighbourhood. According to accounts, she was a living example of the folly of behaving as George did (Spark, 2001, p.16).⁴⁸

As palavras da narradora revelam a crítica direcionada a ambas as personagens, mostrando desaprovação aos homens que colocam o poder e o prazer acima dos direitos das demais pessoas e às mulheres que se aproveitam dos benefícios para aumentar os contrastes entre os membros de seu grupo ao imitarem o comportamento dos homens. Talvez se possa dizer que a atitude dessas mulheres seja compreendida pela narradora porque ficará a cargo dela a exigência de que o direito de Matilda seja respeitado ao tentar impedir que George se case com sua amiga Kathleen. Ao confrontar o amigo, mostrando-lhe os impedimentos do segundo casamento, Needle é

48 Aparentemente, ela ficou muito bem com George, disseram, pois ela desfilava por aí toda arrumada, nunca fazia um pingão de trabalho e sempre perturbava as respeitáveis meninas de cor da sua vizinhança. Segundo relatos, ela foi um exemplo vivo de comportamento tolo, assim como George.

assassinada por ele, mas não silenciada. Na condição de fantasma, ela atormenta o ex-amigo para que perceba as consequências da violência e da injustiça que praticara.

I would not have spoken had I not been inspired to it. Indeed it's one of the things I can't do now – to speak out, unless inspired. And most extraordinary, on that morning as I spoke, a degree of visibility set in. I suppose from poor George's point of view it was like seeing a ghost when he saw me standing by the fruit barrow repeating in so friendly a manner, "Hallo, George!" (Spark, 2001, p.4).⁴⁹

Na contramão da necessidade e da possibilidade dadas a elas de denunciar as injustiças sociais, identifica-se o poder sobre a vida das mulheres que parece ter sido atribuído à maioria dos fazendeiros que se aventurou pelo árido território africano. À voz de Needle somam-se outras vozes femininas em contos que exploram o poder masculino sobre a vida e a morte, como em "The curtain blown by the breeze", em que o marido mata uma criança nativa e, após cumprir a sentença pelo assassinato, mata a esposa e seu amante. Os fatos narrados nesse conto, segundo Spark, originaram-se de relatos de pessoas com as quais convivera na colônia africana, como revela em sua autobiografia:

My story "The Curtain Blown by the Breeze" contains such an incident: a farmer, I was told, on returning home found a piccanin (as we called a small black boy) standing outside the window of his wife's room, peeping at her through the curtains while she breast-fed the baby. For this crime, he shot the piccanin dead (Spark, 1993, p.126).⁵⁰

49 Eu não teria falado se não estivesse inspirada a fazê-lo. Na verdade, é uma das coisas que não posso fazer agora – falar, a não ser inspirada. E mais extraordinário, naquela manhã assim que falei, um grau de visibilidade se instaurou. Suponho que do ponto de vista do pobre George era como ver um fantasma quando ele me viu ao lado da banca de fruta, repetindo de maneira tão amigável: "Olá, George!".

50 Meu conto "The Curtain Blown by the Breeze" contém um incidente assim: um fazendeiro, me disseram, ao voltar pra casa encontra um *piccanin* (como nós chamamos um menino negro pequeno) do lado de fora da janela do quarto de sua esposa, espionando-a pelas cortinas enquanto ela amamenta o bebê. Por esse crime,

A autora ainda afirma que atos violentos como o descrito acima eram muito comuns naquele período nos países africanos, pois os homens brancos latifundiários ainda viam os nativos como selvagens desprovidos de direitos e de inteligência, o que lhes dava poder ilimitado para resolver os problemas e “dar um jeito” nos negros desobedientes. Um marido desconfiado de traição também poderia resolver o “problema” empregando o mesmo método, uma vez que a esposa configurava como propriedade sua e, estando sob seus cuidados, somente poderia fazer o que ele lhe autorizasse.

Ao falar de seu grupo, a narradora ilustra como a realidade das enfermeiras era profundamente determinada pelas condições da colônia, principalmente quando relacionada à vida social e ao convívio com os trabalhadores locais:

The English nurses discovered that they could not sit next a man at dinner and be agreeable – perhaps asking him, so as to slice up the boredom, to tell them all the story of his life – without his taking it for a great flirtation and turning up next day after breakfast for the love affair (Spark, 2001, p.22).⁵¹

A dificuldade de se manter uma proximidade “amigável” com os homens da colônia pode ser explicada pela inquietante estatística apresentada por George (três mulheres brancas para cada homem branco), com o acréscimo de que as mulheres solteiras que estivessem na colônia a trabalho seriam prontamente consideradas acessíveis aos homens após um breve e superficial contato. Aconselhadas a se mudarem “para outro distrito”, ao norte ou ao leste, as mulheres que “tinham que ficar” por causa de seus trabalhos se viam ante a expectativa de terem que se isolar do grupo masculino.

ele matou o menino.

51 As enfermeiras inglesas descobriram que elas não podiam sentar perto de um homem no jantar e ser agradáveis – talvez pedindo-lhes, para acabar com o tédio, para contar a história de sua vida – sem que ele considerasse isso um grande cantada e tornasse, até a manhã seguinte, em um caso de amor.

A relevância das enfermeiras do Forte Beit está em serem elas os elementos que vão oportunizar as mudanças na personagem principal do conto, Sonji Van der Merwe, que passa a se chamar Sonia após a prisão de seu marido e, aos poucos, vai mudando “seu caráter” (p.21). O grupo de enfermeiras, liderado pela narradora, dão condições para que a fazendeira se europeíze aos poucos, um processo relativamente longo e custoso. Na condição de uma fazendeira livre das amarras conjugais, Sonia tenta entrar no seletivo grupo dos “demais membros da sociedade de Forte Beit” (p.23) ao aceitar a ajuda e os conselhos das enfermeiras. Com o intuito de mostrar o contraste existente entre a vida de Sonia antes e depois do trabalho com as enfermeiras, a narradora descreve em detalhes a vida de dona de casa:

I do not think it had ever before occurred to Sonia that her days could be spent otherwise than in rising and washing her face at the tub outside, baking bread, scrappily feeding her children, yelling at the natives, and retiring at night to her feather bed with Jannie. Her only outings had been to the Dutch Reformed gathering at Easter when the Afrikaners came in along the main street in their covered wagons and settled there for a week (Spark, 2001, p.23).⁵²

Certamente, a rotina de Sonia assemelha-se à de uma empregada doméstica, que inclui fazer pão, cuidar das crianças, dar ordens aos empregados e deitar-se à noite, ao lado do marido, além de somente poder participar de um evento social na Páscoa, indo à igreja. Essa rotina é combatida pelas enfermeiras, que ocupam seu dia no trabalho no centro de pesquisas e não precisam trabalhar em suas casas nem cuidar de filhos e maridos. Entretanto, envolvidas pelos acontecimentos, “sujeitas à influência do lugar”, as enfermeiras não percebem, inicialmente, a dimensão do “cultivo bizarro de Sonia e

52 Eu não acho que alguma vez tenha ocorrido para Sonia que seus dias poderiam ser gastos com algo além de levantar-se e lavar o rosto na pia lá fora, a assar pães, alimentar as crianças distraidamente, gritar com os nativos, e retirar-se à noite em seu colchão de penas com Jannie. Suas únicas saídas tinham sido até a reunião da Igreja Reformada Holandesa na Páscoa, quando os africânderes chegavam ao longo da rua principal em suas carroças cobertas e lá se estabeleciam por uma semana.

de vesti-la para matar” e, ao se darem conta de que as mudanças vão além da aparência e da decoração da casa e de que a fazendeira cria uma personalidade própria, a relação de amizade entre as mulheres começa a se deteriorar.

Para as enfermeiras, que a construíram “despejando toda [sua] imaginação sobre a mente sedenta” de Sonia, era surpreendente “perceber toda a força das habilidades” sociais e políticas que a colocavam “acima do senso comum” (p.28-29). O conto deixa evidente a distinção dos dois grupos femininos: as enfermeiras inglesas que iam trabalhar na colônia e a mulher branca casada com um fazendeiro da colônia. Vale mencionar que é possível diferenciá-las por meio das condições de vida, revelando que mesmo entre as mulheres havia uma hierarquia socialmente delineada e que deveria ser mantida.

A inversão das posições sociais ocorrida como resultado do “congresso de enfermeiras” é digna de nota porque o contraste entre o grupo de assalariadas e a fazendeira no início parecia ter menor intensidade; com o passar do tempo e com a europeização de Sonia, esse contraste passa a ser mais veemente. Esse fato explica-se pelo confronto do momento inicial e final da empreitada das enfermeiras: ao conhecerem a fazendeira, as mulheres do congresso gozavam de maior liberdade financeira, pois trabalhavam para si mesmas e administravam seus salários. Sonia, por sua vez, até conhecer esse grupo achava que o dinheiro depositado por seu pai no banco era como um “dinheiro de tributos aos bancários que fazendeiros patriarcais como seu pai eram obrigados a pagar sob a ética rígida da Igreja Reformada Holandesa”. Somente quando seu advogado lhe informa sobre o montante da fortuna herdada de seu pai é que passa a entender “seu valor em dinheiro”, fazendo com que se “ressentisse ferozmente contra o marido” por não lhe falar sobre isso (p.24). A partir desse momento, as diferenças se acentuam.

A gradual mudança de dona de casa tímida, dominada pelo marido e sem vida social para uma fazendeira extrovertida, social e politicamente influente resulta em liberação cada vez mais notável e surpreendente. Contudo, “a força de suas habilidades” não a livra de seu destino de mulher, quando o marido termina de cumprir sua

pena. A saída de Jannie da prisão é determinante para “pôr as coisas no lugar”, como se nota pela inspeção que faz na casa ao chegar, testando o nível de poeira nos móveis “com o dedo do meio da mão direita e erguendo o dedo pra ver se mostrava alguma poeira” (p.33). A inspeção torna-se símbolo de seu poder masculino, que chega ao seu extremo quando o fazendeiro encontra sua esposa com o amante às margens do rio e os mata.

Ao final do conto, a narradora afirma que ao deixar a África sua preocupação reside em partir para uma “vida valorosa”, antes que “todas as coisas [tornassem] previsíveis” (p.33). Assim, o conto “The curtain blown by the breeze” pode ser considerado representativo da história das mulheres da colônia britânica que viram seus direitos restringidos pelos direitos dos homens, aspecto que resulta na elucidação de que no território africano o poder do homem branco era ilimitado. Quanto às mulheres, nota-se que mesmo aquelas que desfrutavam de liberdade financeira estavam sujeitas à vontade dos homens: as enfermeiras não podiam conversar com homens em público, pois para eles seria um sinal de interesse por parte delas; as mulheres brancas e ricas ligavam-se aos fazendeiros e eram por eles dominadas. Como se observa, as mulheres ou pagavam por sua liberdade financeira, ficando sozinhas, ou se sujeitavam às regras sociais e se casavam, transferindo para o marido o direito de administrar seus bens e suas rendas.

Ao estudar os contos ambientados na África, Byrne (2002) afirma que a emigração das britânicas para o continente africano sempre foi considerada uma “missão civilizatória”, com frequência marcada por questões raciais. Segundo ela, os contos de Spark preocupam-se, primordialmente, com a situação das mulheres brancas, que eram encorajadas a emigrarem para aquele continente para difundir “ideais ingleses” e “proteger os pioneiros da perda da herança nacional em um ambiente estranho”, a fim de manter a saúde física e “moral” dos britânicos na colônia (p.113). A estudiosa ainda complementa:

Emigration propaganda was also often explicitly anti-feminist, attempting to ensure single women in Britain were encouraged to marry

and put their energy in the colonial mission and not into the women's liberation movement. Adherence to strict gender roles in the discourse of Empire – male adventure and risk, female civilizing and home-making – point to the strong challenges that gender divisions were undergoing in the early twentieth century (Byrne, 2002, p.114).⁵³

Neste contexto, as mulheres que estavam realmente dispostas a pagar por sua autonomia, vivendo de sua própria renda e não dependendo de homens para administrar seus bens, a margem da sociedade configurava uma opção em aberto. As personagens sparianas indicam que muitas mulheres aceitaram essa condição, como no conto “The pawnbroker's wife”, no qual a família formada pelas quatro mulheres (a mãe e suas três filhas) vivencia a zona selvagem por administrar a loja de penhores deixada aos cuidados da “esposa do dono da loja de penhores” quando o marido desaparece para viver com uma nativa. É importante ressaltar que a loja de penhores era o negócio que funcionava durante o dia, pois à noite tornava-se o espaço para os “jantares dançantes” oferecidos aos marinheiros “em todo tipo de uniforme” de passagem pela costa do Cabo da Boa Esperança.

A narradora, que mora no setor da casa destinado à hospedagem de pessoas temporariamente instaladas no litoral africano, espera um navio comercial que a leve de volta à Europa e, nesse ínterim, registra a realidade de um grupo de mulheres que, por não contar com o chefe da família legalmente autorizado, aprende a gerir a situação conforme ela se apresenta. Sob esse ponto de vista, o aspecto socialmente mais aceito da vida dessas mulheres é o negócio de penhores, que atende principalmente aos marinheiros e aos soldados de passagem pelo litoral, gerenciado pela Sra. Jan Cloote com destreza, segundo a narradora, a qual parece admirar o trabalho da mulher da loja de penhores:

53 A propaganda de emigração frequentemente também era antifeminista, tentando assegurar que as mulheres da Grã-Bretanha fossem encorajadas a se casarem e pôr sua energia na missão colonial e não no movimento de libertação das mulheres. A adesão aos rígidos papéis de gênero no discurso do Império – aventura e risco masculinos, construção de civilidade e lares feminina – aponta para os grandes desafios a que as divisões de gênero foram submetidas no início do século XX.

She dealt expertly with the customers who, as usual, waited on the doorstep. Once the first rush was over, business generally became easier as the day progressed. But for the first half-hour the bell tinkled incessantly as sailors and other troops arrived, anxious to deposit cameras, cigarette cases, watches, suits of clothes and other things [...] Though I could not see her, it was easy to visualise what actions accompanied the words I could hear so well; Mrs. Jan Cloote would, I supposed, examine the proffered article for about three minutes (this would account for a silence which followed her opening “Well?”). The examination would be conducted with utter intensity, seeming to have its sensitive point, its assessing faculty, in her long nose. (I had already seen her perform this feat with Isa’s treasures.) She would not smell the thing, actually; but it would appear to be her nose which calculated and finally judged. Then she would sharply name her figure. If this evoked a protest, she would become really eloquent; though never unreasonable, at this stage. A list of the object’s defects would proceed like ticker tape from the mouth of Mrs. Jan Cloote; its depreciating market value was known to her; this suit of clothes would never fit another man; that ring was not worth the melting. Usually, the pawniers accepted her offer, after she ceased. If not, the pawnbroker’s wife turned to the next customer without further comment. [...] The effect of this shock treatment was either the swift disappearance of the customer, or his swift clinching of the bargain (Spark, 2001, p.108).⁵⁴

54 Ela lidava habilmente com os clientes que, como de costume, esperavam na porta. Uma vez que a primeira onda se acabava, os negócios geralmente tornavam-se mais fáceis ao longo do dia. Mas por volta da primeira meia hora o sino batia incessantemente enquanto os marinheiros e outras tropas chegavam, ansiosos por depositarem câmeras, cigarreiras, relógios, roupas e outras coisas [...] Embora eu não pudesse vê-la, era fácil de visualizar quais ações acompanhavam as palavras que eu podia ouvir tão bem; a Sra. Jan Cloote, suponho eu, deveria examinar o artigo oferecido por cerca de três minutos (isso contaria para um silêncio ao qual se seguia a introdução “Bem?”). O exame seria realizado com intensidade total, parecendo estar seu ponto sensível, sua capacidade de julgamento, em seu longo nariz. (Eu já tinha visto ela executar este feito com os tesouros de Isa.) Ela não iria cheirar a coisa, na verdade, mas parecia ser o seu nariz que calculava e finalmente julgava. Então ela daria seu preço firmemente. Se evocasse um protesto, ela se tornaria realmente eloquente, embora nunca irracional, nesta fase. A lista de defeitos do objeto continuaria aos borbotões da boca da Sra. Jan Cloote; seu depreciado valor de mercado era conhecido por ela, este conjunto nunca caberia num outro homem; aquele anel não pagava o derretimento. Normalmente,

A capacidade de negociar com os marinheiros é interessante, pois parece conjugar, em primeiro lugar, o poder masculino de decidir, poder esse transferido para a Sra. Jan Cloote devido à necessidade dos marinheiros “ansiosos” para penhorar seus objetos e, por isso, fica a cargo da penhorista aceitar ou não a oferta desses homens. Em segundo lugar, outro aspecto da comercialização refere-se ao fato de sua decisão basear-se em seu “ponto sensível, sua capacidade de julgamento”; ou seja, seu nariz longo. Essa afirmação poderia equivaler a atestar que a qualificação para o ofício que exerce está apenas em suposições amparadas em seu instinto; característica esta historicamente conferida às mulheres, pois o cálculo dos valores não parece ocorrer de forma prática e racional. No entanto, a narradora prontamente se ocupa de dizer que o valor do objeto não é imputado irracionalmente, mas com base no conhecimento do “valor de mercado” de cada coisa penhorada na loja.

Se formos pensar no nível de percepção da narradora, seria possível afirmarmos que ao apontar suas observações quanto à loja de penhores essa entidade textual está marcando o aspecto socialmente aceito, segundo o qual a atuação pública das mulheres somente é oportunizada por serem herdeiras e administradoras de um bem anteriormente possuído por um homem. Esse fator acarreta em uma visão capaz de indicar a manutenção da condição das mulheres imputada tradicionalmente: a Sra. Jan Cloote, destituída do seu próprio nome, é apenas a esposa do dono da loja, um indicativo de que ela realiza uma prática que destoa das funções que lhe foram historicamente atribuídas. Somente com a ausência do chefe da família elas são autorizadas a trabalhar nesse ramo.

Não obstante essa anulação do valor socioeconômico das mulheres, conforme se acrescentam informações sobre as atividades desempenhadas por elas, descobrimos que, se a loja de penhores progrediu, “as três filhas progrediram igualmente” (p.105). O em-

os que vinham penhorar aceitavam sua oferta, depois que ela encerrava. Se não, a esposa do penhorista se voltava para o próximo cliente, sem mais comentários. [...] O efeito deste tratamento de choque era ou o desaparecimento rápido do cliente ou o fechamento do negócio.

prego do vocábulo “*flourished*” nesse contexto tem uma dupla função curiosa, pois, ao apontar o desenvolvimento econômico da empresa, refere-se complementarmente às filhas. Assim, o fato de o termo ser mencionado separadamente, a referir-se à loja e às filhas, permite associarmos o termo empregado ao “ato de florescer, desabrochar” pelo qual passam as meninas; ou seja, elas também aprimoram suas técnicas de negociação.

Neste escopo, é preciso observar que seria desnecessário mencionar o mesmo fato (florescer) duas vezes, já que o aumento do capital resultaria em melhores condições de vida para as meninas, as quais “iam descalças para a escola no tempo em que seu pai morava em casa”. Por outro lado, essa necessidade se pronuncia por indicar que as filhas passaram por mudanças significativas, em especial se atentarmos para a ênfase dada regularmente à aparência delas, principalmente à de Isa, a filha mais nova, que era “bem voluptuosa em suas maneiras” (p.105). Logo se descobre que o desabrochar das filhas é visto como algo capaz de trazer algum proveito para a família, pois as meninas, como deve ter ocorrido a muitas jovens da costa africana no período entreguerras, esperavam “pelas tropas ao desembarcar dos navios que conseguiam entrar na baía com segurança” (p.104).

Em segundo lugar, a percepção de que o negócio da família é a prostituição somente é permitido àqueles que conseguem ver pela “porta estreita”, que elas abrem para poucas pessoas, embora regularmente afirmem que “não há nada de que se envergonhar” e de que “elas não tinham nada a esconder” (p.104-105). Neste ponto, o olhar da narradora também parece se estreitar e adquirir uma apreensão maior da realidade dessa família, pois consegue chegar perto o suficiente para se conscientizar das vivências peculiares àquelas mulheres. Provavelmente, a narradora compartilha a experiência dessas e de outras mulheres que, presas pela guerra no continente africano, abandonadas pelos maridos, ou simplesmente desligadas deles, sofreram sanções sociais e se viram obrigadas a exercer quaisquer funções que lhes garantissem condições de sobrevivência na colônia.

É relevante salientar, ainda, que a família liderada pela Sra. Jan Cloote pode ser vista como exemplar do quanto as condições extre-

mas de vida podem levar as pessoas aos seus limites, como se pode notar pelo modo como as mulheres da loja de penhores constroem a realidade à sua volta. Destaca-se, desta forma, o hábito cultivado pelas penhoristas de reunir seus hóspedes para uma “pequena xícara de chá” e conversar sobre amenidades; contudo, o tema das conversas sempre é Isa, quando são apontadas suas qualificações (“Isa é a melhor!”) e as vantagens que suas atividades rendem para a família. A narradora rapidamente percebe que elas vivem “em um mundo todo delas”, ou seja, interpretam o “baile dançante” como uma atividade plenamente aceita pela sociedade: como uma atividade de lazer para que os marinheiros e soldados se divirtam em sua passagem pelo litoral da colônia. Quanto a Isa, é vista como uma “artista”, uma ótima dançarina e atriz que chama a atenção de diversos outros artistas, que se dirigem para o litoral à sua procura, o que fica claro pela conversa entre as penhoristas e um dos hóspedes:

“We had a nice time with the artist, though, when he was painting Isa,” said Mrs. Jan Cloote.

“I’ll say, man,” said Maida, “and the crew as well.”

“We often have famous artists here,” said the mother, “don’t we?”

“We do, man,” said Greta. “They come after Isa.”

“And the crew,” said Maida. “They was nice. But the pilot did a real man’s trick on Isa.”

“Yes, the swine,” said the mother. “But never mind, Isa’s got other boys. Isa could go on the films.”

“Isa would be great on the films,” said Greta.

“All the famous actors come here,” said Mrs. Jan Cloote. “We get all the actors. They want Isa for the films. But we wouldn’t let her go on the films.”

“She’d be a star, man,” said Greta.

“But we wouldn’t let her go on the films,” Maida said (Spark, 2001, p.112).⁵⁵

55 “Passamos um bom tempo com o artista, porém, quando ele estava pintando Isa”, disse a Sra. Jan Cloote.

“Eu vou dizer, homem”, disse Maida, “e a tripulação também.”

“Muitas vezes temos artistas famosos aqui”, disse a mãe, “não é?”

“Temos, homem”, disse Greta. “Eles vêm atrás da Isa.”

Quando denotam que toda ambição da família foi depositada sobre Isa, a mãe e as irmãs deixam claro sua crença em que há grandes chances de a caçula seguir carreira como atriz, até mesmo em Hollywood. Porém, de forma semelhante, fica claro que esse “mundo só delas” constitui uma forma de mascarar o real significado dessa atividade para elas, da qual se orgulham. Em um primeiro momento, podemos interpretar essa fantasia como algo elaborado pelas mulheres para fugirem de sua realidade, ao imaginarem a prostituição como um trabalho artístico valorizado (de dançarina ou de atriz). No entanto, por afirmarem “não terem de que se envergonhar”, leva-nos a acreditar que esta atividade, realizada à noite, quando as “pessoas decentes” estão dormindo, é, antes de tudo, uma transação comercial (pois é realizada na loja de penhores) e, por isso, é considerada uma atividade comum. Além disso, a liberdade financeira garantida por essa atividade atrela-se à libertação das demais amarras sociais, as quais são responsáveis por estabelecer comportamentos socialmente aceitáveis, “dignos”.

Em recente trabalho relacionado à condição das mulheres em áreas de conflito, Sherwood e Liebling-Kalifani entrevistaram africanas que experimentaram condições extremas de violência, isolamento e silenciamento. As pesquisadoras concluem: “Women valued their identity as a ‘mother’ and ‘provider’ reporting that it helped them to be strong and many reported staying resilient for the sake of their children” (Sherwood e Liebling-Kalifani, 2012, p.87).⁵⁶ Ao ouvirem tais relatos, também concluíram que essas mulheres

“E a tripulação”, disse Maida. “Eles eram bons. Mas o piloto aplicou um verdadeiro truque de homem sobre a Isa.”

“Sim, os porcos”, disse a mãe. “Mas não importa, Isa conseguiu outros rapazes. Isa poderia fazer filmes.”

“Isa seria ótima nos filmes”, disse Greta.

“Todos os atores famosos vêm aqui”, disse a Sra. Jan Cloote. “Recebemos todos os atores. Eles querem Isa para os filmes. Mas nós não a deixaríamos fazer cinema.”

“Ela seria uma estrela, homem”, disse Greta.

“Mas nós não a deixaríamos fazer filmes”, disse Maida.

56 As mulheres valorizaram sua identidade enquanto “mãe” e “provedora” relatando que isso as ajudou a serem fortes e muitas relataram ter ficado resistentes pela segurança de suas crianças.

empregam várias estratégias para conseguir lidar com os traumas e sofrimentos, como redes de amparo social, ajuda das famílias ou amigos ou de entidades defensoras dos direitos humanos. Complementam indicando o fator considerado por elas o mais importante: “women displayed remarkable inner strength such as cognitive appraisals e.g. positive self talk and positive thinking, as well as hopes for the future and religion/faith” (idem, p.88).⁵⁷

É notável que a afirmação das pesquisadoras contribui para esclarecer a condição das penhoristas que, abandonadas pelo chefe da família, veem-se obrigadas a encontrar formas de se manterem financeiramente naquele lugar onde as mulheres brancas, em geral, viviam sob as ordens dos maridos ou pais. O trabalho como comerciantes tornou-se a forma primeira de marginalização e de estereotipação das mulheres, por ser considerada masculina, mas era evidente que lhes seria necessário resistir a esses rótulos. O trabalho como prostitutas, definitivamente marginal, apenas acrescenta mais uma forma de marginalização e de estereotipação delas como objetos sexuais, a qual, por sua vez, precisava ser disfarçada pela configuração de uma outra realidade, distorcida, para que fosse socialmente tolerada, embora dificilmente aceita. A exemplo das mulheres entrevistadas por Sherwood e Liebling-Kalifani, as penhoristas conseguiram lidar com suas dificuldades e limitações, mantendo um pensamento positivo e aceitando as probabilidades que a elas se apresentaram.

Recorremos novamente às palavras de Rodrigues para ressaltarmos que a visão da narradora desse conto desvincula-se do olhar das mulheres brancas e ricas da colônia. Isto porque, encontrando-se exilada no continente africano, há a possibilidade de um afastamento “imprescindível à liberdade de pensamento e à lucidez crítica” (Rodrigues, 2008, p.26): ela não pertence àquele contexto e, por isso, não se envolve diretamente com os problemas locais; no entanto, tem plena consciência do quanto as mulheres sofrem e sacrificam a si

57 as mulheres mostraram extraordinária força interior como as apreciações cognitivas, por exemplo, conversas positivas consigo mesmas e pensamento positivo, assim como esperanças de futuro e religião/fé.

mesmas para sobreviver. Neste sentido, a atitude mantida pela observadora não representa uma recusa das práticas da família Cloote, pois se manifesta consciente da situação delas, não interferindo em suas práticas, nem em seu modo peculiar de constituir sua realidade.

Spark menciona em sua autobiografia que durante seu exílio na África as mulheres brancas e ricas da colônia demonstravam ter plena consciência de serem superiores às demais mulheres do território africano: eram “muito seguras de si enquanto mulheres”, sempre dispostas a apoiar os colonizadores e a lamentar porque “as coisas estavam mudando ou tinham mudado” (Spark, 1992, p.126-127). Esse grupo, curiosamente, não encontra representantes de destaque nas narrativas sparkianas e, por isso, associamos tal fato ao desejo da autora em dar ênfase somente aos grupos por ela considerados merecedores de atenção e, de certa forma, de representatividade social e cultural.

Em suma, as reflexões aqui apresentadas, relacionadas ao período de exílio da autora no território africano, permite-nos afirmar que a dominação masculina é reforçada pelas condições extremas de guerra e de isolamento geográfico do país, patentemente demarcada por uma relação polarizada entre os grupos de colonizadores e colonizados a que devem se enquadrar os indivíduos do local. Existe, ainda, a possibilidade de grupos de brancos pobres serem deixados à margem, com escasso amparo das autoridades locais, a exemplo das famílias abandonadas pelos maridos, em que os membros deixados à sua própria sorte se veem obrigados a exercer funções que normalmente não lhes seriam atribuídas no continente europeu. No conto “The curtain blown by the breeze” a narradora afirma que:

The poor whites of Fort Beit and its area had a reception room of their own inside the building, and here they ate the food they had brought, and lolled about in long silences, sometimes working up to a fight in a corner. The remainder of the society of Fort Beit did not visit the clinic (Spark, 2001, p.23).⁵⁸

58 Os brancos pobres de Fort Beit e região tinham uma sala de recepção só para eles dentro do edifício, e aqui eles comiam a comida que haviam trazido, e ficavam à toa em longos silêncios, às vezes travando uma briga em um canto. O restante

Esse estado de quase abandono ilustra uma situação que devia predominar na colônia, pois as autoridades certamente dispunham-se mais a ajudar os grandes proprietários de terras que os pobres que nenhum tipo de retorno, financeiro ou político, poderia garantir a elas. As mulheres, em geral, são tratadas como os pobres; compartilham com os miseráveis as condições humilhantes de vida, os abusos de poder aos quais se sujeitam em nome de uma tradição construída sem consultar sua opinião, às vezes até ignorando sua existência. O poder nas mãos de homens brancos e ricos, como se vê nos contos, demarcou as relações hierarquizantes que mantiveram esse grupo no poder (e ainda mantêm) e as mulheres, principalmente, sob seu domínio.

Quanto às mulheres presentes nos contos, os graus diversos de dominação, cuja base é a divisão de nossas sociedades em classes, somente podem ser distinguidos uns dos outros em função do papel social que mulheres de diferentes classes desempenham. As mulheres mais pobres da colônia britânica ficavam relegadas a papéis insignificantes, pois tinham que trabalhar, enfrentar as condições de trabalho que as reafirmavam como inferiores aos homens, mais fracas e dependentes. As ricas, por sua vez, ou se casavam com homens de sua classe social, ou administravam os bens herdados da família, o que era mais raro.

Em síntese, a condição das mulheres da colônia pouco se diferenciava das representantes de seu grupo em outras situações, outros lugares: das mulheres negras de outros países, das mulheres que viviam em países de terceiro mundo (os emergentes), de tantas outras mulheres que sofriam abusos por parte dos homens de seu nível social ou de nível diferente. Ainda que na Europa houvesse um espaço mais acessível para as mulheres e sua atuação social, principalmente profissional, pouco ou quase nada mudou; muitas vezes, foi até mesmo motivo de maior discriminação e marginalização.

No segmento a seguir, observaremos a presença de mulheres europeias nos contos sparkianos e como o mercado de trabalho marcou

da sociedade de Fort Beit não visitava a clínica.

a atuação delas e sua relação com os homens, não deixando de destacar que as personagens sparkianas instituem nos contos uma relação interessante entre os escritos de Spark e suas experiências. As narrativas ambientadas no continente africano baseiam-se em eventos que a autora vivenciou, presenciou ou, até mesmo, ouviu de colonos, fator este de aproximação entre textos e relatos autobiográficos. Os contos que serão estudados nesta seção do trabalho, por sua vez, terão como ambientação o continente europeu, sendo historicamente localizados no período pós-guerra, o que pode ser considerado significativo para as personagens femininas desses textos.

A relevância desses contos ampara-se em dois fatores: primeiro, por sua ambientação em países do hemisfério norte, onde as condições de vida e trabalho das mulheres começavam a se modificar a partir daquele contexto. Desta forma, observamos que tanto a sociedade quanto o mercado de trabalho, com suas nuances de acordo com cada momento, exprimiam alguma abertura para a atuação mais evidente do grupo feminino. Nota-se, nesses escritos, a presença constante de forças que agem contrariamente aos direitos desse grupo, assim como o desejo veemente expresso por elas de resistir e lutar contra a oposição e marginalização. Em segundo lugar, é importante destacar que essas narrativas têm a incumbência de tratar da realidade das mulheres, falando também por elas. Esse aspecto tem sua relevância amparada no registro não com o escopo único de representar a visão da autora, mas de identificar através das personagens uma gama maior de mulheres e de possibilitar a abrangência de uma realidade mais ampla, marcada por vivências diversas e enriquecedoras.

É interessante mencionarmos que a vida profissional da escritora foi marcada pelos desafios e dificuldades que a maioria das integrantes de seu grupo enfrentou. No período logo após seu retorno à Europa, Spark exerceu diversas atividades até estabelecer-se como escritora de romances. Ainda no cenário bélico dos anos 1940, as opções de trabalho para mulheres eram muito restritas, pois a situação de guerra não permitia que as atividades consideradas normais (industriais, comerciais e de serviços) fossem efetivamente realizadas devido à extrema falta de segurança. Naquela época, as atividades

a serem efetuadas pelas mulheres eram definidas pelo momento histórico: “All women who were under forty-five and who were free of family ties (such as young children or ailing relatives) were under obligation to register for work in wartime England. All types of work were considered to be war service” (Spark, 1993, p.143).⁵⁹

Com o final da Segunda Guerra, o campo profissional ampliou-se para as mulheres e as oportunidades de atuação em atividades relacionadas à Literatura tornou-se provável para a autora. Nos anos 1950, quando começou a escrever romances, a recepção dos leitores e da crítica colocou-a em evidência no cenário literário e o assédio de fãs e profissionais da mídia tornou-se constante. No início, cidades como Londres e Nova York, com vida artística mais intensa, foram consideradas interessantes para se tornarem residência da autora; no entanto, esse mesmo elemento tornou-se influente na decisão da sua reclusão na Itália. Essa mudança tem recebido destaque nas leituras das obras de Spark porque ela mesma afirmou sentir-se exilada “no coração e na mente” e, como possível explicação, Lassner afirma que o autoexílio da escritora concedeu-lhe a chance de distanciar-se de “cenários homogêneos e monoculturais” que “não poderiam acomodá-la” (Lassner, 2004, p.49).

Esse distanciamento torna-se importante para as narrativas da autora escocesa porque o isolamento autoimposto na Itália concedeu-lhe a possibilidade de observar o cenário social e cultural de um local que ela considerava neutro: “I’ve been in Italy over 30 years. It really is a good place for a writer because I’m away from the literary ambience. I like literary life and I like... I’ve got a lot of friends who are authors and good ones, but I’d rather be an unknown person here” (Tusa, 2001).⁶⁰ Contudo, ainda que lhe agradassem o clima, as

59 Todas as mulheres com menos de 44 anos e que eram livres de laços familiares (como crianças pequenas e parentes em dificuldades) estavam sob a obrigação de se registrar para trabalhar na Inglaterra dos tempos de guerra. Todos os tipos de trabalho eram considerados serviços de guerra.

60 Estou na Itália há mais de 30 anos. É realmente um bom lugar para uma escritora porque fico longe do ambiente literário. Eu gosto da vida literária e gosto... [...] Tenho muitos amigos que são escritores, e dos bons, mas prefiro ser uma pessoa desconhecida aqui.

pessoas e o cenário italiano, a escritora sempre manifestou a saudade que sentia da terra natal e o desejo, não realizado, de voltar para a Escócia. Esses sentimentos ficaram claros na afirmação de Jardine, amiga e companheira da autora: “Muriel had travelled so much, but she did miss Scotland. She often talked about Edinburgh and growing up there. In fact at one point we even seriously considered moving back to Edinburgh, but it never happened” (Pisa, 2006).⁶¹

Ainda que as raízes nacionais a que se ligava a autora estivessem localizadas na Escócia, elas simultaneamente situam seu trabalho também no conjunto literário britânico e inglês, fator que sucinta questões importantes e que estão presentes em suas narrativas. Por este motivo, não se pode pensar que o retorno para a Europa tenha resolvido o problema da sua identidade, atrelado que está ao conceito de pertencimento a uma pátria. Mantendo-se questão a ser discutida mesmo após a morte de Spark, o sentimento de pertencimento a um grupo nacional, porém, muitas vezes refletiu na imposição de uma condição marginal à sua obra, situação compartilhada por um grande número de escoceses, em função de o país ser visto como periférico na ilha, dominada pela Inglaterra. Por outro lado, MacDougall (2004b) apresenta dados sobre a emigração escocesa que corroboram com sua afirmação de que a necessidade, sentida por alguns de seus conterrâneos, de deixar o país por “razões econômicas” ou em razão do “espírito de aventura” teve repercussões positivas na literatura nacional:

Something like 30 million people across the world claim Scottish descent, making humanity one of our biggest exports. Like many others, writers have often left for economic reasons, though many were driven by a spirit of adventure. Their journeys have enriched our literature, allowing several writers to claim a place on the world stage (MacDougall, 2004b).⁶²

61 Muriel viajou bastante, mas ela sentia falta da Escócia. Ela falava com frequência sobre Edimburgo e de crescer lá. Na verdade, em um momento até consideramos seriamente de voltar pra Edimburgo, mas isso nunca aconteceu.

62 Cerca de 30 milhões de pessoas no mundo todo reivindicam ascendência escocesa, fazendo da humanidade uma das nossas maiores exportações. Como muitos outros, escritores muitas vezes saíram por razões econômicas, embora muitos fossem levados pelo espírito de aventura. Suas jornadas enriqueceram nossa literatura,

Certamente, o “espírito de aventura” que impeliu Spark para a África também contribuiu para suas mudanças e viagens para diversos países e, conseqüentemente, provocou a adoção de uma perspectiva mais aguçada das condições de vida das pessoas à sua volta. Deste modo, é oportuno observar que o olhar crítico da autora sobre a cultura ocidental também se tornou marcante em seus escritos, pois consideramos indício desse ponto de vista a apresentação recorrente de situações conflituosas entre grupos minoritários (de gênero, classe ou etnia). A frequência desses tipos de conflito nas ficções sparkianas pode ser justificada pela inserção de personagens que são consideradas comuns e até mesmo sem importância pela classe dominante que, no entanto, compõem o grupo majoritário das sociedades ocidentais: a classe trabalhadora, donas de casa, desempregados, pessoas abandonadas pelo poder público, dentre outras.

Podemos afirmar, sob esse enfoque, que o movimento das mulheres abriu precedentes para que outros grupos minoritários denunciasses sua condição e exigissem melhor tratamento e maior visibilidade social. Esses grupos ganham espaço nas narrativas de Spark como reflexo das construções sociais que se encontram em reorganização devido às mudanças promovidas pela globalização. As palavras de Hanciau podem complementar essa afirmação ao esclarecer que, no mundo globalizado, “as fronteiras se apagam, dissolvem os localismos e/ou acirram as questões identitárias.” (Hanciau, 2005, p.134). Sendo publicadas em um espaço temporal de praticamente meio século (dos anos 1950 até meados da primeira década dos anos 2000), as narrativas sparkianas expressam as mudanças ocorridas nesse período, principalmente aquelas que marcaram a trajetória das mulheres.

Nas ficções, fica evidente a condição de marginalização das mulheres na sociedade contemporânea e, consciente dessa situação marginal, Spark menciona que o sofrimento das mulheres lhe interessa, especialmente quando elas se envolvem em conflitos armados, momento em que a situação desse grupo se agrava, pois são elas, juntamente com as crianças, que mais sofrem as agruras da guerra e da violência:

permitindo que vários autores reivindicassem um lugar no cenário mundial.

Then I've been so fascinated by the war in Kosovo that I've been neglecting everything else. I just goggle [...] It's like a cheap, violent, pornographic novel. A whole colony of ethnic Albanian women can't go back because they have no where to go. Their houses burned down, they've got children, the men have either disappeared or been killed [...] they've got nothing, nothing at all, not even an education [...] It makes you think that woman have been victims in this war more than any other people (Galloway, 2000).⁶³

Excetuando-se períodos de conflito armado, em que a violência é um problema evidente e sempre presente, a vitimização das mulheres corresponde a uma condição que tem sido rechaçada por elas. Notamos esse posicionamento nas personagens sparkianas que se encontram inseridas em um meio social hostil e, por isso, enfrentam formas diversificadas de violência que, em sua maioria, são ações postas em prática por tanto tempo a ponto de serem consideradas normais. O fato de serem vistas e tratadas como seres inferiores despertou o desejo das mulheres de enfrentarem as divisões, sendo que as personagens de Spark representam esses indivíduos que “reputaram a herança cultural feminina, os papéis sociais estereotipados e saíram à rua gritando por igualdade” (Oliveira, 1999, p.54).

Essas considerações terão sua relevância demarcada nos contos sparkianos ambientados na Europa ao se levar em consideração a forma como agem as personagens pressionadas pela sociedade tradicional, numa tentativa de superar as marcas da violência velada. Sob esse ponto de vista, devemos nos atentar para o fato de que em “Miss Pinkerton's apocalypse” o tipo de violência a que Laura Pinkerton é submetida toma a forma de questionamento e recusa da narração de sua versão quanto a um fato ocorrido dentro de sua casa. Con-

63 Então eu tenho estado tão fascinada pela guerra em Kosovo que tenho negligenciado todo o resto. Eu só vasculho [...] É como um romance barato, violento, pornográfico. Toda uma colônia de mulheres albanesas não pode voltar para casa porque não têm para onde ir. Suas casas foram queimadas, elas têm filhos, os homens desapareceram ou foram mortos [...] elas não têm nada, nada mesmo, nem mesmo educação [...] Isto te faz pensar que a mulher tem sido vítima nessa guerra mais do que as outras pessoas.

traditoriamente, os repórteres que a entrevistam desejam que ela negue sua experiência, apenas por não corresponder à experiência e ao conhecimento deles. O impedimento de sua história ser levada a público corresponde à negação de sua própria vivência e deve ser visto como uma violação inaceitável do seu direito, em especial por ser ridicularizada e humilhada durante a entrevista: “‘I must say,’ said the reporter, ‘that I favour Mr. Lake’s long-range theory. The lady may have been subject to some hallucination, after the shock of the saucer’” (Spark, 2001, p.119).⁶⁴ A mulher que os repórteres veem é irracional, ilógica e fraca, como se nota pela conclusão a que chegam (de que ela teve alucinações após o choque), enquanto o homem é racional e lógico, pois sua versão é uma “teoria de longo alcance”.

O que os repórteres não levam em consideração, mas é de suma importância para a personagem feminina, é o apoio recebido do marido, que confirma sua história e ajuda na sua divulgação. Neste sentido, o conto evidencia a necessidade de as mulheres organizarem-se em torno de um projeto comum ou de contarem com o apoio daqueles que são sensíveis às suas experiências e formas de ver a realidade.

Já “Daisy Overend” retrata uma personagem em conflito com o grupo masculino, traduzido por seus amantes, e o feminino, representado pela organizadora de eventos contratada para ajudá-la. Na tentativa de conquistar um espaço para si, Daisy sujeita-se à exploração dos amantes e, por isso, como punição, é submetida a constrangimentos pelas auxiliares. Destituída de poder, a personagem vê seu projeto pessoal fadado ao insucesso, evidenciando que as mulheres não conseguem realizar-se quando isoladas de seu grupo ou não integradas ao projeto desenvolvido por ele.

The garters were making (the guests) to think. If only for this reason, it was perhaps inhospitable to leave them so prominently on the table. [...] Miss Rilke had suddenly become very excited. She flew to open the

64 “Devo dizer”, disse o repórter, “que estou a favor da teoria de longo alcance do Sr. Lake. A senhora deve ter sido sujeita a alguma alucinação depois do choque do disco”.

door to each guest [...] But there was none more delighted than Lotti (Spark, 2001, p.139).⁶⁵

Contudo, devemos atentar para o fato de que personagens em situações semelhantes à de Daisy, ao enfrentarem a violência não física a que são submetidas, denunciam a condição de muitas mulheres que, no mundo contemporâneo, apesar de todas as conquistas do movimento feminista, sofrem sanções de uma sociedade que não permite uma efetiva atuação de seu grupo. Ao serem privadas de seu direito de falar ou de agir, as personagens sparkianas destacam as características de um mundo que ainda não superou o imperialismo, mas se vê às voltas com propostas novas e diferenciadas, capazes de situarem o discurso das mulheres não mais nas margens da sociedade, mas em um local fronteiro que indica possibilidade de visibilidade, embora paradoxalmente associada ao isolamento.

A fronteira engloba, então, algumas formas de pensar as relações entre os sujeitos sociais nos termos que exprime Hanciau (2005, p.125) ao discorrer sobre como a atuação desses sujeitos passa a contribuir para o surgimento de “novos discursos, diferentes sujeitos [e] dinâmica de fronteiras” na realidade contemporânea. Ao tratar desse espaço discursivo que identificamos como o local a partir do qual também as mulheres falam de sua realidade, consideramos oportuno esclarecer que, de acordo com a autora, o termo é grafado de formas diferentes por autoras e autores distintos:

Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the third space* (revista *Chora*), *in-between* (Walter Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu* (Hanciau, 2005, p.127).

65 As ligas estavam fazendo-os pensar. Só por essa razão, talvez fosse inospitaleiro deixá-las de forma tão visível na mesa. [...] Miss Rilke de repente ficou muito empolgada. Ela corria para abrir a porta para cada convidado [...] Mas não havia ninguém mais feliz que Lotti.

A teórica explica que as variantes denominam um mesmo tipo de espaço discursivo, que seriam “zonas” descentralizadas resultantes “da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade” (Hanciau, 2005, p.127). Tal descentralização teria por consequência a mudança dos paradigmas da cultura ocidental que procurou reduzir ou anular os direitos dos grupos culturais dominados, fossem esses grupos minoritários baseados em questões de gênero, classe social ou etnia. Segundo a estudiosa, é preciso refletir acerca da atual configuração das relações entre culturas dominantes e dominadas, uma vez que as culturas consideradas inferiores pelo imperialismo têm hoje a oportunidade de “afirmar sua contra-história, resgatar seus costumes e consolidar as lutas por território e autonomia”.

Vale lembrar que esse mesmo discurso tem sido proferido pelas mulheres há muito tempo e, por isso, devemos pensar no nível de identificação entre o grupo feminino e os demais grupos minoritários. Por reconhecerem que se encontram situadas nesse espaço denominado entrelugar ou fronteira, devem encontrar soluções que possibilitem a seu grupo contar sua história, proveniente de um lugar cultural peculiar, onde ela se origina e seu valor é reconhecido. Neste escopo, Lassner afirma que Cheyette (2000), ao estudar as narrativas sparkianas, notou que elas demonstram a preocupação com as questões de identidade que o exílio fronteiriço impõe:

Cheyette has argued convincingly that Spark’s own multifaceted identities have “enabled her to become as essentially diasporic writer with a fluid sense of self,” encouraging a reading of her fictional identity crises and conversions as rejecting a single, unified view of “the world” (Cheyette, 2000, apud Lassner, 2004, p.59).⁶⁶

As “identidades multifacetadas” a que se refere Cheyette podem remeter às personagens sparkianas que têm consciência de que

66 Cheyette argumentou convincentemente que as próprias identidades multifacetadas de Spark “permitiram a ela a torna-se uma escritora essencialmente diaspórica com um fluido senso do eu”, encorajando uma leitura de suas crises e conversões de identidade ficcionais como rejeição a uma visão singular e unificada “do mundo”.

as mudanças em processo dependem de suas próprias atitudes para se instituírem, afirma Lassner. Neste caso, as mulheres presentes nas narrativas da autora escocesa acabam por desempenhar uma diversidade de papéis com o intuito de conquistar espaço e autonomia. Em “The Ormolu Clock” encontramos uma personagem que se enquadra nesse padrão, Frau Lublonitsch, proprietária de uma pousada e responsável pela administração dos bens da família que também se encarrega da execução das atividades mais “baixas” em sua empresa. Apesar de serem destacadas suas habilidades administrativas, por haver aumentado suas propriedades significativamente, são consideradas igualmente importantes as atividades que essa personagem realiza juntamente com as funcionárias, especialmente o cuidado com a horta e os animais.

Merece maior destaque, porém, a consciência que se nota nessa personagem da forma como se organiza o mundo ao seu redor e como as relações econômicas e pessoais podem ser orientadas por pessoas dispostas a enfrentar as dificuldades e assumir o controle das diversas situações que se apresentam a elas. Tal afirmação ampara-se na percepção de que Frau Lublonitsch representa um grupo de mulheres conscientes de seu valor e de sua capacidade, que passam facilmente pelos obstáculos por acreditarem em seu potencial e valor.

Essa personagem sparkiana tem o diferencial de que, para conhecê-la, é necessário esperar pela revelação de suas ações e atitudes, em um processo gradual, como um enigma que se desvenda por partes, lentamente. A narração desse conto tem o cuidado de apresentá-la em seus diversos aspectos, em suas diversas funções no seu espaço e, assim, descobre-se a individualidade singular de uma mulher que é, ao mesmo tempo, negociadora e agricultora, aquela que detém o poder sobre a família (o marido e os quatro filhos) e a amizade e admiração das funcionárias.

As peculiaridades da personalidade de “Frau Chef” parecem pôr em evidência que as mulheres comuns, pertencentes à classe trabalhadora, podem alcançar a realização pessoal e, mais que isso, serem valorizadas por suas atividades, quaisquer que sejam: “She

worked the hired girls fourteen hours a day, and they did the work cheerfully. She was never heard to complain or to give an order; it was enough that she was there” (Spark, 2001, p.159).⁶⁷ Adicionalmente, a capacidade de comandar e negociar, que a tradição recusou inserir no rol de habilidades femininas, torna-se notável nessa mulher pelo domínio sobre todos os que estão à sua volta e pelo poder de impor sua vontade: “It’s only Stroh’s place that’s standing in her way. She’ll pull it down” (Spark, 2001, p.164).⁶⁸

Dotada de uma energia extraordinária, Frau Lublonitsch é o protótipo das mulheres contemporâneas, pois consegue conciliar o trabalho remunerado às práticas “femininas” que ela valoriza e que igualmente lhe dão prazer e realização. Se, de um lado, a prestação de serviços na pousada exige tomadas de decisão, negociações diversas, organização do espaço e das atividades, além do comando da equipe de conservação, de outro, o cuidado com as plantas e animais torna-se fonte de prazer no momento em que se torna uma opção, uma escolha da personagem. Podemos afirmar, assim, que a dona da pousada vive no espaço fronteiro sem se deixar abater pelas limitações que poderiam se impor a ela, como questões relacionadas à identidade, que engloba a angústia sentida por muitas mulheres ao trabalharem.

Ao levarmos em consideração a afirmação de Hanciau (2005, p.133), de que “as fronteiras muitas vezes são porosas, permeáveis, flexíveis”, é possível que compreendamos a atuação de Frau Lublonitsch como uma nova proposta para as mulheres que têm um “sentimento de inacabamento”. Para essa personagem, o autoconhecimento e o desejo de empoderamento podem resultar em deslocamento dessas fronteiras, permitindo uma livre movimentação das mulheres nas esferas culturais distintas (feminina e masculina), sem que isto resulte em falhas ou fracasso. Estar no entrelugar, na fronteira, nesse espaço que não se caracteriza como espaço cultural rigidamente construído parece ser, afinal, não apenas possível, mas possibilitador de autonomia e

67 Ela trabalhava com as empregadas 14 horas por dia, e elas realizavam o trabalho com alegria. Nunca se ouviu ela reclamando ou dando uma ordem; bastava que ela estivesse lá.

68 É só o hotel Stroh que está no seu caminho. Ela vai levá-lo abaixo.

realização para as mulheres que ousam impor suas vontades e desafiar padrões que lhes restringem a atuação social e cultural.

A impressão que fica às leitoras e aos leitores dos contos, quando percebem as personagens culturalmente marginalizadas, exiladas ou tentando viver na fronteira, movendo-se a cada ocasião em lados diferentes, resume-se à verificação de que Spark busca, continuamente, desvencilhar-se de uma visão de mundo limitada e, talvez por isso, de vivências femininas estereotipadas. Adicionalmente, podemos refletir sobre as dificuldades da autora em colocar em evidência a realidade das mulheres em um mundo em plena mudança, em um momento em que grupos dominantes são questionados e sofrem forte oposição dos dominados. Galloway afirma que Spark teve que suportar as pressões de um meio literário hostil às mulheres, impregnado de preconceitos sexistas que embargavam seu trabalho:

The literary London in which Mrs Spark earned a pittance as a poetry magazine editor was not wildly supportive, made up as it was of a rather self-regarding and heavily male in-crowd (she had unhappy affairs with more than one member of it) quick to classify female aspirants to their number as neurotics, bluestockings (unfeminine, unprepossessing and sex-starved in one) or scribblers of something inconsequential called “women’s books” (Galloway, 2011).⁶⁹

Como mencionamos, o cenário social e cultural em que a obra sparkiana está inserida foi marcado por padrões que limitaram sua aceitação. Por este motivo, escrever a contra-história feminina é uma necessidade porque ela não corresponde exatamente à história “oficial”, principalmente quando lembramos que muitas estudiosas contemporâneas se prestam à tarefa de resgatar histórias e escritos

69 A Londres literária na qual a Sra. Spark ganhou uma ninharia como editora de revista de poesia não era loucamente solidária, composta que era de um grupo masculino que preferia centrar-se em si mesmo e era extremamente seletivo (ela teve relacionamentos infelizes com mais de um membro dele), rápido para classificar as candidatas femininas para seu grupo como neuróticas, sabichonas (não femininas, poucos atraentes e sedentas por sexo como um todo) ou escribas de algo inconsequente chamado “livros de mulheres”.

femininos que ficaram relegados ao esquecimento ou, simplesmente, foram ignorados. Em termos práticos, quanto aos escritos sparbianos, é possível que identifiquemos esse território, a que Showalter (1994) chamou de selvagem, e que as teorias pós-coloniais denominam entrelugar ou fronteira, em suas entrelinhas.

Nesses textos, pode-se observar a presença de personagens femininas em situação de marginalidade, lutando por um espaço social e consequente direito à liberdade, seja para si mesmas ou para as representantes de seu grupo. Essa perspectiva nos é possível por identificarmos nas narrativas da autora um posicionamento que revela que sua escrita não toma por referência o mundo social tradicionalmente organizado, mas fala de um território que nós, mulheres, conhecemos e compreendemos muito bem, que é o território selvagem. Ao tomar o mundo das mulheres como base referencial, é possível às leitoras reconhecerem uma voz que rompe o silêncio de séculos de marginalização.

As ficções de autoria feminina têm muito a contribuir para delinear e difundir o movimento das mulheres e, segundo Palmer (1989), “os romances e contos assumem uma nova importância cultural e social” para o “estado fragmentado e amorfo” do movimento; pois, segundo a teórica: “They provide a valuable channel of communication, and create a forum for both airing and debating ideas” (Palmer, 1989, p.59-60).⁷⁰ MacDougall integra o grupo de teóricos que destacam a contribuição das mulheres para a Literatura; neste caso, em especial, para o grupo duplamente marginalizado de escritoras escocesas, sobre as quais o autor afirma que:

Scottish women writers now offered hope rather than identification. Change became a persistent theme and ambition replaced confinement. The certainties and duties of the previous century were openly questioned. Women were encouraged to develop in ways a previous generation would have found unthinkable, despite what has been called the

70 Fornecem um valioso canal de comunicação e criam um fórum tanto para refrescar quanto debater ideias.

double knot on the pinny. The first knot is the one all Scottish writers face in being perceived as part of a minority culture within Britain. The double knot comes when women writers are seen as second best within that context (MacDougall, 2004a).⁷¹

Ao que parece, Spark não é a única mulher da tradição escocesa a viver exilada de sua pátria (geográfica ou artisticamente), nem a viver à margem da sociedade sexista que restringia sua participação e, menos ainda, a emitir um discurso originado na fronteira, no limiar do ser invisível e ser vista. Lassner (2004) afirma que, principalmente nas comédias, a autora buscou distanciar-se da colonização “da consciência e da identidade”, mas não do colonizado, levando em consideração a história desses indivíduos que sofreram opressões do poder dominante. Segundo o autor, a sátira empregada nos romances e contos tem a função de lembrar aos colonizadores as marcas de sua participação na colonização africana:

For Godden, Huxley, Manning, and Spark, satire, the genre which allows British culture to accept its own injustices as genial eccentricity, is the critical means through which they confront their own participation in British colonial consciousness and imaginatively effect its grand finale (Lassner, 2004, p.192).⁷²

Em suma, a escrita de Spark experimenta a margem sob diversas formas: seja pela difícil e problemática inserção de seus textos em um

71 As escritoras escocesas agora ofereciam esperança ao invés de identificação. A mudança tornou-se um tema persistente e a ambição substituiu o confinamento. As certezas e deveres do século anterior eram abertamente questionados. As mulheres eram encorajadas a se desenvolverem de maneiras as quais a geração anterior consideraria impensável, apesar do que tem sido chamado o nó duplo avental. O primeiro nó é um que todos os escritores escoceses enfrentam por serem percebidos como parte de uma cultura minoritária britânica. O nó duplo vem quando as escritoras são vistas como as segundas melhores neste contexto.

72 Para Godden, Huxley, Manning e Spark, a sátira, o gênero que permite à cultura britânica aceitar suas próprias injustiças como excentricidade genial, é o meio crítico por meio do qual enfrentam sua própria participação na consciência britânica colonial e imaginativamente efetuam seu *grand finale*.

conjunto de obras que compartilhe com eles um único “adjetivo” com a finalidade de classificá-los; seja em função da polêmica que envolve a constituição de suas personagens não típicas esmagadas em enredos nada amigáveis. Para complementar os “problemas” que a crítica literária com recorrência apontou nas narrativas sparkianas, procuramos estabelecer uma base referencial para sua escrita e, consequentemente, para as leituras realizadas por seus leitores e estudiosos.

Ao tratar das práticas de escrita da autora, identificando o local de origem de seu discurso como sendo o “exílio do coração e da mente”, tecemos comentários referentes ao seu exílio geográfico no continente africano, onde as diferenças sociais e culturais entre mulheres e homens, europeus e nativos originaram níveis diferentes de opressão que se resumem em idêntica condição de subalternidade dos grupos dominados. Finalmente, ao tratarmos do autoexílio no continente europeu, observamos uma atuação mais marcante das mulheres, ao tratarmos de personagens que ajudam a compreender o processo de emancipação e empoderamento das mulheres, assim como as dificuldades que não superaram por completo.

Conquanto o objetivo deste trabalho não seja centrar-se na autora e em suas vivências, consideramos importante mencionarmos a relação que a crítica estabeleceu entre seu trabalho e sua vida. Além disso, estabelecemos um vínculo entre as práticas textuais da autora e suas experiências ao tratar da questão do exílio, com a finalidade única de situar Spark no cenário sociocultural contemporâneo, como forma de estabelecimento das bases referenciais de seus contos.

Na sequência, pretendemos contribuir para uma leitura mais centrada nas figuras femininas da autora, dando ênfase especial à movimentação das mulheres em espaços tradicionalmente atribuídos ao grupo masculino, assim como o retorno (re)valorativo ao espaço designado como feminino, como forma de refletir acerca do espaço sociocultural delas. Adicionalmente, abordaremos como a simbologia dos objetos de decoração e pessoais pode ser um indício das dificuldades que a elas se apresentaram, bem como dos aspectos positivos da presença delas nos espaços público e privado.

2

TO SCALE THE DISTANT MOUNTAIN PEAKS: O LUGAR DAS SPARKIANAS

Para desenvolver o tema proposto neste tópico, cujo objetivo é acompanhar as leitoras e os leitores dos contos sparkianos em uma incursão pelo universo das personagens femininas, é indispensável que elas se tornem o foco principal da leitura que nos dispomos a realizar. Trazemos para esse contexto as palavras de Brandão (2006, p.14), quando afirma que “Sabemos que o texto literário é fascinante e deseja mesmo seduzir fazendo passar por verdadeiro e natural o que está na ordem do fingido e do maquinado”. Tal afirmação resume o trabalho que se mostra como desejado e necessário com relação aos contos de Muriel Spark, pois a leitura que nos propomos realizar tem em vista averiguar como as personagens inseridas nesses mundos ficcionais podem nos ajudar a compreender e conhecer as mulheres reais. Para isso, é necessário que pensemos que as vivências dessas mulheres configuram-se como base para a apreensão da realidade daquelas mulheres que povoam essas narrativas.

Por este motivo, torna-se mandatória a elucidação quanto ao título dado a este segmento de nosso trabalho, pois evidencia o que pretendemos realizar: “to scale the distant mountain peaks”, ou seja escalar

os picos distantes da montanha. O sentido que procuramos esclarecer, ao empregar tal princípio, refere-se à atividade a que se propõe realizar a narradora do conto “The Ormolu Clock”, quando menciona seu desejo de conhecer melhor a protagonista, Frau Lublonitsch, afirmando-se ansiosa para “escalar os picos da natureza” da dona da pousada. Assim, alcançar um entendimento que pode estar situado em local de difícil acesso torna-se a atividade proposta a este trabalho, pois nos arriscamos a realizar uma observação cuidadosa das personagens, a qual necessita de uma compreensão de elementos conjugados entre si para construir o sentido que se deseja depreender, mesmo que as relações não sejam tão evidentes.

Ao tratar do aspecto simbólico adquirido pelos espaços de movimentação das personagens, sejam eles públicos ou privados, atribui-se a eles um sentido de valor sociocultural notadamente importante para as mulheres, pois distingue um espaço que a tradição machista designou como inacessível a elas; de outro, que lhes foi imposto. Esses espaços, ao contarem com a presença feminina, remetem à sua condição social e, conseqüentemente, a ações que se tornaram necessárias para que obtivessem liberdade e autonomia para tomarem suas próprias decisões com base em suas necessidades e desejos. O confronto com o grupo masculino, em suas ações opressoras, representa o pleito pelos direitos negados, colocando o espaço de pertencimento ao grupo das mulheres como o item essencial para que elas obtenham a retribuição pelas injustiças e consigam sair das sombras, tornando-se socialmente visíveis e presentes.

As vivências culturais que as mulheres compartilham muito corroboram para que o simbolismo dos objetos seja depreendido e esclarecido pela leitura, pois eles têm a função de atualizar os significados que interligam o mundo das “interações afetivas” a que se refere Oliveira (1999), que é a zona selvagem, ao mundo do trabalho e das relações comerciais, que é o mundo dos homens, a esfera pública. A menção de objetos que situam as personagens femininas nesses dois espaços demonstra a existência do sentimento de pertencimento ou de deslocamento das mulheres, uma vez que representam estados de espírito reveladores do desejo de estar naquele local,

de estar em outro local ou de criar um local ideal onde os objetos pudessem simbolizar a realização pessoal e profissional delas.

Deste modo, estando no polo público ou privado, as mulheres delineiam a disputa por poder e por participação social, os quais lhes foram negados durante muito tempo. Em linhas gerais, descobrir vivências peculiares delas, compreender a realidade particular desse grupo e, finalmente, adotar um posicionamento que possa contribuir para a valorização de suas práticas e dar-lhes visibilidade, constitui o intuito das observações que apresentaremos a seguir.

Assim, nesta etapa do estudo que realizamos, entendemos que os espaços de atuação social das mulheres, representados nos contos, tornam-se elementos dignos de nota. A opção pela exploração dos espaços onde elas se movimentam tem por base a perspectiva de que os sentidos em operação nas narrativas podem tornar-se mais evidentes ou ter depreensão mais difícil quando tais informações relacionam-se com uma realidade muitas vezes relegada a um espaço obscuro. A zona selvagem, polo social das mulheres, traduz-se como a rede de significação necessária de ser acessada para que as “maquinações” textuais sejam evidenciadas e compreendidas a fim de identificarmos os recursos presentes nos textos sparkianos.

Os questionamentos feitos por esse grupo que havia permanecido, durante séculos, invisível e silenciado certamente deixaram perplexo e indignado o grupo dominante, assim como deve ter ocorrido em vários momentos da história da humanidade quando grupos dominados, tomando consciência de sua condição subalterna e marginal, bem como de sua força subjugada, decidiram pôr fim à dominação para conseguir viver de acordo com suas próprias regras ou, ao menos, para mudar práticas sociais discriminadoras.

Showalter afirma que, ao se tomar o mundo cultural das mulheres como base de referência, tem-se “uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória” (Showalter, 1994, p.44) que outros modelos interpretativos. O posicionamento proposto pela estudiosa torna-se relevante no momento em que pensamos nos contos sparkianos como construções ficcionais que evidenciam sua relação com o mundo

real, mostrando experiências socioculturais das mulheres que são caracterizadas pela diversidade, com base em aspectos variados de sua atuação sociocultural. Showalter afirma, ainda, que a “teoria cultural” reconhece que, tão importantes quanto o gênero, aspectos como classe, raça, nacionalidade e história são determinantes da diferenciação entre as mulheres.

Assim sendo, trataremos do projeto das mulheres em dois momentos: primeiro, quando elas buscaram maior inserção no espaço masculino e, por enfrentarem os obstáculos e conseguirem espaço social, viram as esferas sociais aproximarem-se; segundo, ao perceberem uma maior valorização das práticas masculinas, decidiram retornar ao seu espaço e valorizá-lo, dando maior evidência às suas práticas e vivências. O projeto feminino apresenta-se, nos contos de Spark, como um movimento capaz de identificar suas próprias limitações e, assim, adequar-se e modificar-se conforme se fizer necessário, como veremos a seguir.

O questionamento que marca esta seção do trabalho baseia-se no conceito de espaço social público que a História definiu como masculino por excelência, sendo que procuramos identificar de que forma a ação das mulheres reconfigurou esse território, tornando-o espaço de coexistência, mas nem sempre de convivência, entre os gêneros. Esse é o resultado do movimento das mulheres que, saídas das margens, quebrando o silêncio, invadiram o espaço público tão prestigiado e defendido pelos homens no poder, dando visibilidade ao espaço privado, onde haviam sido isoladas da sociedade “trabalhadora”, realizando atividades desprestigiadas por serem não remuneradas, como o serviço doméstico e o cuidar dos filhos.

Entretanto, as mulheres aperceberam-se de quão injusta era a restrição que seus “superiores” haviam estabelecido como norma. Sendo detentores do poder, os homens definiram o conceito de “mulher”, instituindo comportamentos, atividades e papéis sociais de acordo com a utilidade que o grupo dominado poderia ter para eles. Descontentes com tal ponto de vista, as mulheres resolveram entrar no mundo considerado civilizado, do trabalho formal e da produção de capital para modificar os conceitos vigentes, dispostas a trabalhar

por seu sustento e independência financeira. A administração do capital próprio tem sido um dos elementos marcantes do movimento feminista, pois estabelece uma relação de contiguidade entre a independência financeira e a independência intelectual, tão valiosas e imprescindíveis para a realização das mulheres.

Nos contos sparkianos, de forma semelhante, podemos identificar a busca depreendida pelas mulheres por independência e autonomia, pois notamos que elas estão cientes de se localizarem em um meio social hostil, ainda que de forma velada. Essas personagens, a exemplo das mulheres históricas, têm plena consciência da necessidade de romperem com as regras sociais e das possíveis dificuldades a serem enfrentadas em seu percurso, mas isso não as impede de iniciar seu projeto, contando ou não com apoio de todos os membros de seu grupo. Como afirma Showalter (1994), as diferenças existentes entre as mulheres, de qualquer natureza, conjugam-se com o gênero, acrescentando a um fator de diferenciação, outro fator, seja ele a nacionalidade, a classe social, ou a profissão.

Consideramos interessante iniciar, deste modo, mencionando que as personagens sparkianas atuam em profissões nas quais podem assumir comportamentos capazes de ratificar suas características enquanto mulheres em busca de poder. Formam, assim, um conjunto de personagens interessantes que destacam a heterogeneidade de seu grupo: as empresárias Kathleen (“The Portobello Road”), Laura Pinkerton (“Miss Pinkerton’s Apocalypse”), Mrs. Jan Cloote e suas filhas (“The Pawnbroker’s wife”); o grupo de enfermeiras e a fazendeira de “The curtain blown by the breeze”; as secretárias Miss Rilke (“Daisy Overend”) e Emily Butler (“The Dragon”); e, finalmente, a proprietária da pousada e o grupo de arrumadeiras do conto “The Ormolu Clock”.

Essas personagens, que na função de protagonistas ou de coadjuvantes nas narrativas estudadas, caracterizam-se por tornar conhecida não apenas sua atuação profissional; mas, de forma paralela, sua atuação social, estabelecendo mudanças na sociedade em que se encontram localizadas. É relevante que acrescentemos que essas figuras, por um lado, delineiam o esforço das mulheres para conseguirem inserção

social, suas dificuldades e conquistas; por outro, mostram que algumas delas estão mais propensas a apoiarem o grupo masculino que o grupo feminino. Uma característica interessante desse grupo de personagens é que uma parcela dele ainda está fortemente ligada a um conceito tradicional de mulher, ou não consegue se desvincular dele, enquanto outra parte procura desvincular-se dessa imagem de mulher ideal, figurando-se como indivíduos independentes e em atuação em seu meio social.

Levando-se em consideração essa divisão, localizamos Kathleen no primeiro grupo, por ser descrita como alguém “maternal”, mostrando-se recorrentemente preocupada com seus amigos, como se nota em sua insistência em afirmar que sua amiga deve se casar antes que sua aparência deixe de estar “tão bem”, assim como no modo de tratar George, reafirmando sua necessidade de companhia e apoiando-o em momentos difíceis. No entanto, quanto ao aspecto profissional, notamos que no início a personagem trabalha para seus familiares ricos, a que a narradora chama de “ricas conexões” (*rich connections*) e, anos depois, consegue sua própria loja de chapéus. O fato de ser proprietária de loja não significa que ela seja independente, pois ainda se mantém ligada a uma de suas tias e deixa evidente uma preocupação com casamento, indícios claros de apego à tradição familiar. Após ter se casado, esta característica é reforçada quando seu marido tem um colapso nervoso e ela abandona seu trabalho na loja para cuidar dele: “Kathleen gave up her shop and devoted herself to looking after him at home” (Spark, 2001, p.20).¹ A amiga já havia dado sinais de que se sacrificaria pelo companheiro, ao que Needle regularmente direciona comentários cáusticos, evidenciando sua reprovação: “George had left London for Kent a few days earlier. ‘He’s actually helping with the harvest down there!’ Kathleen told me lovingly” (Spark, 2001, p.14).²

1 Kathleen desistiu de sua loja e devotou-se a cuidar dele em casa.

2 George deixou Londres, rumo a Kent, há alguns dias. “Ele realmente está ajudando com a colheita lá!”, Kathleen me contou amavelmente.

Por abandonar o espaço público em troca de uma vida doméstica mais equilibrada, essa personagem apenas desempenha seu papel de mulher, submissa e preocupada com os outros, e não consigo mesma. É o papel que ela quer também para Needle, ao insistir no casamento da amiga com Skinny; um jeito não declarado de chamar-lhe a atenção para a função social que deveria assumir. Podemos dizer, desta forma, que a atividade de empresária tem a finalidade de mantê-la ocupada até conseguir estabilizar sua situação, ou seja, até se casar, porque essa é a forma encontrada pela família para não ter que sustentá-la. Essa independência temporária torna-se significativa por mostrar que as famílias tradicionais veem as mulheres como um peso, sendo necessário ajudá-las a encontrar seu destino o mais rápido possível, enquanto ainda se conservam jovens e atraentes, como assegura Kathleen.

Convém ressaltarmos que a atuação profissional dessa empresária não representa sua adesão ao movimento das mulheres, mas condiz com uma atividade que não lhe agrada, o que se verifica devido à insistente menção à necessidade de se casar e à facilidade com que abandona as atividades comerciais para cuidar do marido. Para comprovar esse ponto de vista, basta procurarmos no texto passagens que localizem Kathleen em seu ambiente de trabalho; o que não pode ser feito, visto que a loja não é o ambiente de pertencimento dessa figura, mas uma espécie de limbo, onde ela fica até que um homem (o futuro esposo) conduza-a até o lugar reservado a ela, desligando-a do espaço público, como ela própria havia esperado acontecer. É por isso que Needle, na condição de fantasma, não pode falar com a amiga, como expressam suas palavras: “As you will see, I wasn’t in a position to speak to Kathleen [...] It was not for me to speak to Kathleen” (Spark, 2001, p.2-3).³

Entendemos que, por estar situada em um lugar “além” do espaço real da amiga, a narradora percebe que existem impedimentos para que a comunicação ocorra entre elas. Essas formas distintas de

3 Como você verá, eu não estava em posição de falar com Kathleen [...] Não era pra eu falar com Kathleen.

pertencimento que as separam, isolando-as em espaços diferentes, simula a incomunicabilidade das mulheres que, por não compartilharem um projeto de ação social, distanciam-se cada vez mais, demarcando as fronteiras da dominação e da rebelião femininas. Também fica evidente que Needle tem plena liberdade de se comunicar com seu assassino, George; experiência nada agradável para ele, que sente como se seu espaço tivesse sido invadido.

Concluimos, quanto a Kathleen, que a influência dos membros de sua família concede a ela um lugar na esfera pública; lugar que destoa com a imagem que ela tem de si própria: uma mulher convencional, em processo de perda da atratividade para os homens e, por isso, com gradual diminuição das chances de conseguir um bom casamento para constituir um núcleo familiar tradicional. A visão dessa personagem contrasta com a das outras personagens sparkianas que exercem a mesma atividade profissional, de empresária, e têm por objetivo adentrar o espaço público e nele fazer valer seus direitos. Assim sendo, o que diferencia Laura Pinkerton e Mrs. Jan Cloote daquela personagem traduz-se, primeiramente, no destaque que recebem nas respectivas narrativas onde são encontradas: ambas são protagonistas, sendo que suas experiências são utilizadas como base para a composição dos mundos ficcionais. Em segundo lugar, a diferenciação entre as figuras femininas mencionadas traduz-se na forma de atuação social delas: Miss Pinkerton manipula seu companheiro para conseguir espaço social, Mrs. Jan Cloote administra o negócio deixado pelo marido para obter melhores condições de vida. O que se nota é que essas personagens empregam os recursos que têm à sua disposição para adentrar o espaço social que desejam conquistar.

Essas facetas das personagens corroboram para que leitoras e leitores dos contos de Spark percebam como as mulheres agem quando desejosas de liberdade, usando suas habilidades, muitas vezes consideradas equivocadas e não condizentes com a imagem de mulher, para pôr fim aos estereótipos que a sociedade estabeleceu. Assim, notamos que Miss Pinkerton, sendo também proprietária de seu estabelecimento, revela-se independente do companheiro por

ter renda própria; o elemento responsável por confirmar essa independência é a atividade que exerce.

Enquanto a atividade comercial de Kathleen tem a função de evitar a dependência da mulher com relação à família, em “Miss Pinkerton’s Apocalypse”, tal atividade permite que a personagem tenha independência financeira e intelectual, o que se pode afirmar com base no fato de que, por estarem as lojas de Laura e George distanciadas entre si, depreende-se que entre eles há o respeito pelo espaço de cada um e, com isso, respeitam-se modos particulares de se ver o mundo, de pensar e agir socialmente.

Comprova-se esse ponto de vista, ainda, por ser mencionado no texto que o incidente do objeto voador na casa do casal passou a ser contado por George, na versão dele e na versão da companheira, enquanto Laura mantinha-se “tolerante” com os questionamentos quanto à veracidade da história; mas, entre eles, o ocorrido não havia mudado nada. Na perspectiva deste trabalho, com vistas no espaço social das personagens femininas, a situação de Laura deixa evidente sua autonomia financeira e intelectual, embora ainda lhe seja necessário passar pelo questionamento do poder dominante, representado pelos repórteres, como se houvesse uma seleção que indicasse os indivíduos aptos a comporem o espaço público. O que os inquisidores sociais ignoram, logo se vê, é que Miss Pinkerton é dotada de conhecimento suficiente para ocupar o espaço social onde se encontra, lugar assumido com segurança pela protagonista, como analogia à consciência das mulheres de que o espaço público não é cedido a elas, mas conquistado por sua capacidade de lidar com as dificuldades e restrições que a sociedade lhes impõe.

Essa necessidade de lutar por espaço na esfera pública e o desejo de pôr à mostra o poder das mulheres são compartilhados por Mrs. Jan Cloote, uma empresária cujas atividades no estabelecimento comercial têm a função de assinalar sua independência e recusa ao desempenho de papéis tradicionais. Identificada como esposa do dono da loja, a personagem sente-se na obrigação de apontar elementos de diferenciação entre sua gestão e a do marido: enquanto ele estava com a família, as condições de vida eram difíceis; após o abandono

pelo pai, as mulheres melhoraram suas condições. O que se conclui, então, é que a forma de trabalho amparada na lógica patriarcal não serve para as mulheres, pois elas devem fazer sua própria história e conquistar seu espaço de forma independente.

É necessário adicionar, quanto à atuação pública das mulheres da loja de penhores, que as atividades das três filhas, que reservam suas noites para a prostituição, contam com total apoio da mãe, que cede o espaço da loja para as negociações das herdeiras. A profissão das jovens é, ao mesmo tempo, socialmente visível, pois o grupo familiar constantemente comenta a realização dos jantares dançantes na loja e as interações com os soldados recém-chegados ao litoral, afirmando não terem “o que esconder”, enquanto também é socialmente marginalizada e, por isso, repudiada, em razão de as mulheres da loja se mostrarem conscientes da não aceitação de suas atividades. O grupo de mulheres, contudo, não se preocupa com as críticas baseadas no ideal machista de mulher, mas assumem a postura corajosa de confessarem não ter “de que se envergonhar”. O que se pode afirmar é que a ausência do pai representa, desta forma, a liberdade das mulheres em viver conforme seus desejos e necessidades, sem ter a preocupação de justificar suas ações a uma autoridade, assumindo seu lugar na esfera pública satisfeitas consigo mesmas.

O comportamento dessas comerciantes não se confirma, no entanto, como padrão para outras *sparkianas*, mesmo porque, devemos lembrar, o gênero por si não condiz com um fator determinante da situação das mulheres no espaço público, porque há mulheres que exercem atividades mais próximas de suas costumeiras funções sociais de cuidadoras e auxiliares, como é o caso das enfermeiras e das secretárias, respectivamente. Essas trabalhadoras são atuantes na esfera pública, mas o primeiro grupo de personagens (das enfermeiras) está muito mais ligado ao movimento das mulheres que as secretárias que mencionamos. No conto “The curtain blown by the breeze” as enfermeiras, mesmo cientes dos “perigos” que as espreitam na sociedade, que é o assédio masculino, muitas vezes descontrolado, mantêm-se no papel social que escolheram para si, confrontando o meio social onde se localizam. A presença desse grupo de mulheres atinge

estatuto simbólico se considerarmos sua atuação em uma sociedade comandada por figuras masculinas, como o químico, o clérigo, o veterinário e o policial, o que poderia resultar em um apagamento delas naquele espaço; o que ocorre, no entanto, é o contrário: elas colaboram para a instituição de mudanças, são exemplos de persistência e de resistência.

Devemos elucidar, em primeiro lugar, que na colônia elas compõem um grupo social minoritário; mas, especialmente em termos numéricos, o termo “minoria” se aplica perfeitamente, já que a quantidade de mulheres brancas no continente africano era um terço menor que a de homens brancos; o que nos leva a pensar que em atividades profissionais oficiais o número era muito mais contrastante. No entanto, a natureza de seus serviços de pesquisa e atendimento aos cidadãos locais torna-se imensurável naquele ambiente, pois a opção pela permanência em Fort Beit, mesmo conhecendo as condições de vida do local, revela o empenho dessas profissionais, preocupadas em progredir na área de atuação:

The English nurses were often advised to put in for transfers to another district. [...] Some of the nurses left Fort Beit. But those of us who were doing tropical diseases had to stay on, because our clinic, the largest in the Colony, was also a research centre for tropical diseases. Those of us who had to stay on used sometimes to say to each other, “Isn’t it wonderful here? Heaps of servants. Cheap drinks. Birds, beasts, flowers”(Spark, 2001, p.22).⁴

A necessidade que se nota nessas profissionais, de manter uma visão positiva da realidade, aproxima essas mulheres do conceito tradicional de enfermeiras; mas, o que nos interessa neste trabalho refere-se à atuação social dessas figuras, que intervêm na organização e

4 As enfermeiras inglesas eram frequentemente aconselhadas a solicitarem transferência para outro distrito [...] Algumas das enfermeiras deixaram Fort Beit. Mas aquelas dentre nós que estavam estudando doenças tropicais tinham que ficar porque nossa clínica, a maior da Colônia, também era um centro de pesquisas de doenças tropicais. Aquelas dentre nós que tinham que ficar às vezes costumavam dizer entre si: “Não é maravilhoso aqui? Um monte de serviçais. Bebidas baratas. Passaros, feras, flores”.

distribuição dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens daquele local. Se o cuidado com os indivíduos locais pode ser considerado uma atividade valorosa, para o grupo feminino a atuação das enfermeiras ganha um significado especial quando elas conhecem a protagonista do conto, Sonia Var der Merwe. O contato entre o grupo de trabalhadoras e a fazendeira configura-se no evento desencadeador das mudanças mais significativas do conto, pois não apenas mostra uma comunidade feminina em ação, como também os resultados dessa ligação delas, estabelecendo uma relação de contiguidade entre as mudanças pessoais de Sonia e as mudanças sociais ocorridas no meio social em que passa a atuar.

She did not yet know how to travel by train and would have been afraid to make any excursion by herself far from the area, but through one nurse or another she obtained furnishings from the Union, catalogues, books about interior decoration and fashion magazines (Spark, 2001, p.25-26).⁵

O apoio dado pelas enfermeiras a Sonia, para que abandonasse a condição de dona de casa e passasse a ter um papel social de destaque, simboliza a função de sanar e remediar, característica dessas profissionais, aplicada à performance social delas, denotando em sua atitude o trabalho de diminuir os efeitos do corte social que separa as esferas de ação feminina e masculina para promover o acesso delas ao espaço deles. Responsáveis por “incubar” a nova personalidade de Sonia, como afirmam (“we egged her”), as enfermeiras ajudam-na a se europeizar e a se inserir na sociedade local de tal modo que a fazendeira passa a tomar decisões no lugar dos homens, como ocorre quando fica a cargo dela intervir junto ao chefe da Junta Médica para definir questões relacionadas à transferência de um dos pesquisadores para um centro de pesquisas ao norte. Ainda que essa situação mude com o retorno de Jannie, marido de Sonia, o valor do trabalho realizado pelas enfermeiras não se perde, pois demonstra que a

5 Ela ainda não sabia viajar de trem e teria ficado com medo de fazer uma excursão sozinha pra longe da área, mas através de uma ou outra enfermeira conseguiu mobiliários da União, catálogos, livros sobre decoração de interiores e revistas de moda.

conquista de espaço social pelo movimento das mulheres é um projeto de longo prazo, mas plenamente possível.

No entanto, as mulheres não podem ser utópicas a ponto de pensar que terão apoio irrestrito de seu grupo, pois muitas delas estão satisfeitas com a tradicional ideia de que as mulheres não precisam ter um papel social relevante para se realizarem pessoal ou profissionalmente. É o que notamos no conto “Daisy Overend” quando observamos Miss Rilke, a secretária da protagonista: enquanto a patroa tenta obter para si uma melhor posição social, empregando os mais diversos recursos para ter poder social, a secretária vê este poder como algo negativo. É provável que a explicação para o posicionamento de Miss Rilke tenha por base a consciência da existência de uma distinção por classes sociais entre elas, que faz com que essas duas figuras se tornem antagônicas. Também se pode cogitar que, para a secretária, o fato de pertencerem ao mesmo gênero poderia ser um fator de proximidade entre elas; mas, ao se deparar com a barreira da classe, sente-se injustiçada.

Todavia, é mais provável que a distinção entre as duas personagens seja marcada de forma mais acentuada pelo acesso ao poder e consequente exercício dele, pois Daisy consegue acessar um espaço social que lhe possibilite adquirir poder ao atuar no campo das ideias e da expressão, que é a literatura, bem como no campo da instituição de normas sociais, que é a política; em ambas as áreas predominam os indivíduos masculinos e, por isso, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres são maiores. Decorre desta conjuntura que o projeto de empoderamento da personagem deve enfrentar a oposição do grupo dominante, representado por Mr. Jamieson, membro do comitê internacional que “played an unseen part as the chairman of the committee” (Spark, 2001, p.138)⁶ e que poderia restringir seu acesso às práticas políticas e, assim, à esfera masculina.

Mas o posicionamento mais importante para este trabalho baseia-se na afirmação de Greer (2001), de que as mulheres são extremamente competitivas entre si e, por isso, uma mulher de poder deve

6 desempenhava um papel invisível como líder do comitê

enfrentar mais resistência de seus pares do que de homens. Assim, Miss Rilke seria a representante não apenas de uma classe de profissionais marcada pela exploração por parte de chefes, mas também de uma classe social marcada pela submissão aos desejos daqueles que detêm poder e pertencem a uma camada social superior, seja ela composta por mulheres ou homens, e, ainda, de um gênero que historicamente teve seus direitos vetados e sua liberdade constrangida.

Origina-se, assim, o desejo nutrido pela secretária e levado a cabo de confrontar sua patroa, de colocá-la em uma situação constrangedora e humilhante, sob a forma de um ataque pessoal velado que ocorre em momento de vulnerabilidade, durante a festa de Daisy, em que ela se ocupa dos convidados e não dispõe de meios para prever os fatos ocorridos nesse evento, menos ainda de se defender. É necessário, porém, deixar claro que a própria desorganização da protagonista concede à funcionária oportunidade e meios de se vingar: enquanto se arruma para a festa por ela organizada, Daisy espalha diversos objetos pessoais por onde passa, deixando um par de ligas sobre uma mesa da antessala onde seria colocado o bufê. Como o objeto é notado somente no momento em que chegam os convidados, a secretária deixa de guardar as ligas e, por isso, conforme os convidados acessam a antessala, tomam consciência do objeto lá esquecido. O desconforto é imediato, mas o objeto não é retirado da mesa e, notando o quanto as ligas expõem a patroa, Miss Rilke se junta à narradora para deixar Daisy em uma situação cada vez mais embaraçadora:

Miss Rilke had suddenly become very excited. She flew to open the door to each guest, and, copying my tone, exclaimed:

“Please to excuse the garters. They are the garters of Mrs. Overend. She changed her stockings in here” (Spark, 2001, p.139).⁷

7 De repente, Miss Rilke ficou muito empolgada. Ela voava para abrir a porta para cada convidado e, imitando meu tom, exclamava: “Por favor, perdoe pelas ligas. São as ligas da Sra. Overend. Ela trocou suas meias aqui.”

O que ocorre entre as personagens, podemos concluir, remete ao que afirma Oliveira (1999, p.74), ao fazer referência a uma situação classificada como “desencontro das mulheres”; ou seja, em que não há um projeto compartilhado por elas, assim como não há entre estes indivíduos uma identificação análoga ao que ocorre com as enfermeiras e a fazendeira em “The curtain blown by the beeze”, que trabalham por uma causa comum. Há somente um ressentimento compreensível, talvez, em função da falta de empatia entre Daisy e sua secretária, demonstrando uma diferenciação dessas personagens, que se concentram em seus projetos pessoais e, por isso, isolam-se do grupo do qual participam, se levamos em consideração que Daisy põe seus planos ambiciosos em prática, mas não pede, nem parece querer, o apoio das outras mulheres, enquanto Miss Rilke, ao executar seu trabalho, também não demonstra qualquer envolvimento com outras personagens de seu gênero, nem com a patroa, nem com outras funcionárias. Esse isolamento acrescenta uma diferenciação mais ampla entre elas, de âmbito social, por deixarem de compartilhar a condição de mulher, origem do desencontro entre elas por ser fator de conscientização quanto à posição inferior que a sociedade lhes impõe. Essa condição é responsável, ao mesmo tempo, pela percepção que elas adquiriram quanto à necessidade de um projeto pessoal, ao qual deve se agregar também de um projeto coletivo, que permita às mulheres a liberdade que desejam e condições mais justas de trabalho e de vida.

Situação semelhante pode ser observada no conto “The Dragon”, em que Emily Butler, a secretária, é contratada para permitir que sua patroa trabalhe sem interrupções ou interferências em seu ateliê separando, desta forma, os espaços público e privado. É curioso que, logo no início da narração, fique evidente que a função de Emily é agir no mundo externo, dos negócios, atendendo ao público e conhecendo-o, com o intuito de evitar o contato da esfera pública com a esfera privada. Por sua atividade restringir-se ao espaço público, devemos considerar que tão logo Emily assume a função de dragão é transferido a ela o poder social que deveria ser atribuído à costureira, que o despreza. Vale lembrar que a função e o espaço

social não são peculiares à secretária e, por isso, aos poucos se torna uma carga difícil de carregar, principalmente porque a costureira toma consciência do poder do dragão sobre sua vida e tenta encerrar as atividades da secretária. Novamente, notamos que o “desencontro das mulheres” marca uma narrativa sparkiana, expondo relações destoantes entre indivíduos do gênero feminino, partidários do movimento das mulheres em maior ou menor escala, mas que não fogem da necessidade de realização resultante da conscientização delas quanto à urgência de assumirem o controle de seus desejos, de seus negócios e, assim, de suas vidas.

Essa atitude desafiadora das mulheres ante a sociedade opressora motiva-nos a observar o escopo da presença delas no espaço público, uma vez que o desejo das feministas seja encontrar mulheres que exercem seu poder de forma mais evidente e segura, investidas de liberdade para tomar suas decisões e autonomia para agir de acordo com seus desejos e necessidades. É a atitude que notamos em Frau Lublonitsch, a dona da pousada em “The Ormolu Clock”, cujo poder é evidente e amparado por suas “auxiliares”, as arrumadeiras que para ela trabalham. De início, o mais admirável nessa personagem é o comprometimento com sua causa, pois toma frente de todas as ações que possam dar-lhe algum tipo de poder, além de fazer questão de tornar público o poder que detém.

Assim sendo, verificamos que no conto o símbolo de poder está investido no relógio que a empresária havia confiscado de seu vizinho, Herr Stroh, evidentemente seu antagonista. Contudo, a narrativa faz-nos entender que esse antagonismo está relacionado ao poder originado a partir do domínio de práticas da esfera pública, à semelhança da capacidade de negociação, cujo resultado se expressa nessa narrativa sob a forma da aquisição de estabelecimentos comerciais pela protagonista. Obviamente, os estabelecimentos pertencentes aos personagens antagônicos determinarão o nível de poder social e as diferenças observáveis entre eles indicarão até que ponto tais diferenciações podem sugerir a configuração de espaços de atuação social de mulheres e de homens.

Neste sentido, é possível entendermos o Hotel Stroh como uma representação do espaço social dos homens, o espaço público, por situar-se no lado oposto da pousada, em posição de confrontamento. Tal compreensão traz à baila a acepção que Oliveira (1999) atribui a esse espaço, compreendido como o mundo do trabalho, das decisões políticas, da instituição de comportamentos e de formas de pensamento aceitáveis social e culturalmente. Essa classificação é possível quando pensamos na ausência de figuras femininas atuantes naquele espaço, fazendo com que o hotel pareça estar em plena decadência; situação que permite inferirmos ter por resultado o empréstimo feito por Frau Loblonitsch a Herr Stroh, agravando o conflito existente, ao tornar pública a decadência dele por meio da exibição do relógio no andar superior da pousada. Como consequência, é evidente que a figura masculina encontra-se destituída de poder, pois qualquer ato seu contra sua oponente ou aliados pode ser considerado um insulto e resultar em repreensões e, ainda, na ostentação da posse do relógio.

A esse entendimento acrescenta-se o fato de Herr Stroh ser visto como representante do velho sexismo perdendo seu lugar, pois o dono do hotel é forçado a ceder ante a força de uma mulher e reconhecer-se dependente dela, assim como o sexismo foi obrigado a dar lugar para um modo mais equitativo de ver e tratar as mulheres. Sob este aspecto, torna-se conveniente frisar que Frau Lublonitsch, consciente do poder que detém, passa a ter uma consciência adicional relacionada à identificação de tudo o que está sob seu comando, a qual reflete uma perspectiva de que mesmo após conquistar poder e fazê-lo valer no espaço público, as mulheres devem ter a noção de que há muito a ser conquistado e que é necessário agir para conseguir o que se deseja.

Standing in the sunlight, with her back to me, was Frau Lublonitsch. She was regarding her wide kitchen garden, her fields beyond it, her outbuildings and her pigsties where two aged women were already at work. [...] Frau Lublonitsch did not move but continued to survey her property, her pigs, her pig-women, her chestnut trees, her beanstalks,

her sausages, her sons, her tall gladioli, and – as if she had eyes in the back of her head – she seemed aware, too, of the good thriving guest house behind her, and the butcher’s shop, the draper’s shop, and the grocer’s (Spark, 2001, p.159-160).⁸

Sob este ponto de vista, é importante acrescentar outro hábito de Frau Chef: enquanto trabalha, mantém seu olhar voltado para o Hotel Stroh, como se fizesse planos para ele compor sua lista de propriedades: “she glanced at the sorry Hotel Stroh across the path. I saw her mouth turn down at the corners with the amusement of one who has a certain fore-knowledge; I saw a landowner’s recognition in her little black eyes” (Spark, 2001, p.160).⁹ O que poderia ser considerado pura ambição e, por isso, condenável, configura-se como objetividade, cuja probabilidade de se tornar real é extremamente relevante, pois a apropriação do hotel por Frau Chef representa a conquista do espaço social desejado por elas, assim como uma significativa perda de poder dos homens.

Deste modo, é provável traçarmos considerações de que o projeto feminista se faz pronunciar nesse conto de modo mais marcante que nos demais. Como percebemos, o objetivo do projeto é colocar as mulheres em evidência para que tenham um espaço social condizente com sua contribuição para as relações econômicas, sociais e culturais e, por isso, necessita do apoio delas. Uma vez que a oposição masculina é evidente e, ainda, esperada, a possibilidade de oposição de membros do próprio grupo feminino, que seria tão indesejada quanto inesperada, coloca-se como ameaça para esse projeto. Quanto

8 Em pé, ao sol, de costas para mim, estava Frau Lublonitsch. Ela estava observando sua horta ampla, seus campos além dela, seus anexos e suas pocilgas, onde duas senhoras idosas já estavam trabalhando [...] Frau Lublonitsch não se mexeu, embora continuasse a examinar sua propriedade, seus porcos, suas porcas, suas castanheiras, seus pés de feijão, suas salsichas, seus filhos, seus altos gladiolos e, como se tivesse olhos na parte de trás da cabeça, ela parecia consciente, também, da boa e próspera pousada atrás dela, e do açougue, da loja de tecidos e da mercearia.

9 ela olhou para o triste Hotel Stroh do outro lado do caminho. Vi sua boca envergar-se nos cantos com o prazer de alguém que detém um conhecimento prévio; vi o reconhecimento de uma proprietária em seus pequenos olhos negros.

a isto, faz-se uma associação importante, que evidencia que, conforme afirma Oliveira (1999, p.74), “o movimento feminista relembra a cada dia o desencontro homem/mulher e o desencontro das mulheres consigo mesmas”.

Apesar de apresentar uma visão pessimista, as palavras de Oliveira têm funcionalidade neste trabalho quando convencionamos que as mulheres, marcadas por experiências destoantes da cultura dominante e isoladas na esfera privada, descobriram que aquilo que era significativo para elas não o era na esfera pública e, em decorrência disto, não era importante para os homens. Pelo contrário, os esquemas de significações dos dois mundos pareciam opor-se e, embora o grupo feminino tivesse acesso ao mundo cultural masculino, o oposto não ocorria, pois os homens haviam ignorado o mundo cultural das mulheres e todas as referências que a partir dele foram constituídas.

Conforme vimos, em certo momento do projeto feminista as mulheres conseguiram ter acesso ao espaço público pelo qual lutaram por longo período; mas a garantia do acesso não foi suficiente para que elas obtivessem liberdade e autonomia, direitos exigidos tão ferozmente pelo movimento feminista. Ao contrário, essa entrada do grupo feminino em uma esfera contrastante com a sua apenas reforçou a diferença entre os mundos feminino e masculino, evidenciando que as vivências nesses espaços delineavam formas de ver o mundo e de nele atuar que causaram o distanciamento desses dois mundos.

Isso porque a esfera masculina é marcada pela constante disputa por poder, pelo valor mercadológico das coisas, como também pela não valorização das relações afetivas, visto que no mundo dos homens, no qual se destaca a preocupação com a produção, a aquisição e o acúmulo de capital, os valores “femininos” são deixados de lado para evitar que pareça haver o enfraquecimento dos membros do grupo dominante.

Quanto às mulheres, podemos pensar que, ainda que desejosas de garantir seu espaço na esfera masculina, viram-se diante de uma questão imposta a si mesmas quando descobriram que o acesso ao mundo masculino não resultou em liberdade ou realização, mas na adição de mais um elemento de discriminação e de opressão, baseado na:

percepção de que em nenhum momento e em nenhum lugar se está inteira. Foi essa impressão de viver no meio do caminho, num equilíbrio instável e precário entre dois mundos, que levou as mulheres a reexaminar a situação paradoxal que elas mesmas ajudaram a criar quando reivindicaram o acesso aos papéis masculinos sem exigir como contrapartida uma mudança equivalente e concomitante que seria o acesso dos homens aos papéis femininos, que instaurasse de fato a polivalência para os dois sexos (Oliveira, 1999, p.69).

Impôs-se, então, para as mulheres, a necessidade de depreender uma jornada que as levasse “da demanda de igualdade à afirmação da diferença”, cuja realização dependia da travessia de um espaço que Oliveira denominou “a *no man's land* da ambiguidade”, ou seja, um local “a meio caminho dos territórios do masculino e do feminino” (Oliveira, 1999, p.75). Esse espaço fronteiro evidenciou-se de modo mais notável quando as mulheres assumiram a diferença como ingrediente capaz de dotá-las da identidade que haviam perdido ao tentar remodelá-la na esfera pública por meio do mimetismo com os homens.

Esse é o cenário com o qual precisamos nos deparar e trabalhar ao falar das personagens sparkianas, levando-se em consideração que interessa ao estudo proposto neste segmento observá-las em seu espaço, na tentativa de valorizarem seu território, mesmo que para isso seja necessário arcar com as pressões e lidar com a oposição masculina. O importante, para elas, enquanto representantes das mulheres históricas, é dar visibilidade ao grupo ao qual pertencem, assim como tornar visíveis suas experiências e vivências peculiares, responsáveis pela diferenciação entre os grupos das mulheres e dos homens. Consideramos, por isso, importante definir esse lugar, o mundo das mulheres, a partir do conceito apresentado por Showalter:

Podemos pensar na “zona selvagem” da cultura das mulheres espacial, experimental ou metafisicamente. Espacialmente ela significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens [...] Experimentalmente, significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora e diferenciam-se daqueles dos homens; novamente, existe uma

zona correspondente da experiência masculina que é estranha às mulheres. Mas, se pensarmos na zona selvagem metafisicamente, ou em termos de consciência, não há espaço masculino correspondente, já que tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante [...] o “selvagem” é sempre imaginário; do ponto de vista masculino, ele pode ser simplesmente a projeção do inconsciente. Em termos de antropologia cultural, as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como o território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem (Showalter, 1994, p.48).

Essa definição que a teórica apresenta condiz com a visão que as próprias mulheres têm de seu espaço, como sendo o local que se define pela presença feminina mas que, bem mais que um espaço físico, é um modo de estar no mundo, marcando-o com sua presença e agindo sobre ele, seja por meio da reprodução de papéis definidos historicamente como femininos, seja questionando estes papéis e confrontando-os, a fim de instaurar mudanças significativas para seu grupo. Assim, o que desejamos observar nas mulheres sparkianas é a forma como se colocam no mundo e como atuam para que ocorra uma reconfiguração social que beneficie as mulheres ao garantir para elas liberdade para intervir socialmente e autonomia para serem elas mesmas e, assim, redefinirem o conceito de mulher, permitindo uma visão plural de um grupo definido não pela homogeneidade, como pensavam os homens ao falarem das mulheres, mas pela pluralidade, enquanto conjunto formado por indivíduos com desejos e necessidades particulares.

No entanto, torna-se relevante destacarmos que, por meio das histórias particulares de mulheres que se puseram contra o regime hierarquizante vigente na sociedade e se dispuseram a aceitar corajosamente as consequências de seu desafio, chegamos ao consenso de que, embora seja identificável uma gama extensa de vivências femininas, em geral, elas remetem a uma condição, que é a de marginalização. A exemplo dessas mulheres, as sparkianas que mencionaremos neste decurso do trabalho definem-se pela oposição às regras

e restrições sociais, pelo traçar de metas para conquistar espaço, pelo enfrentamento daqueles que desejam a manutenção dos papéis masculinos e femininos estipulados pela tradição.

Em primeiro lugar, procuramos dar destaque à personagem de “The Portobello Road” que, embora tenhamos estudado anteriormente, merece menção enquanto defensora dos direitos das mulheres que enfrentam a autoridade masculina. Needle, em seu papel de narradora, tem uma função social bem definida no conto, pois não apenas dá visibilidade às experiências femininas, como invade o espaço masculino e fala desse lugar, antes proibido a ela. O conto, de início, parece resumir-se pela descrição das circunstâncias que tiveram como resultado seu assassinato e as implicações de seus atos pós-vida na busca por visibilidade.

One Saturday in recent years I was mooching down the Portobello Road, threading among the crowds of marketers on the narrow pavement when I saw a woman. [...] I saw then who was with her. I had been half-conscious of the huge man following several paces behind her, and now I noticed him. [...] It was not for me to speak to Kathleen, but I had a sudden inspiration which caused me to say quietly, “Hallo, George.” The giant of a man turned round to face the direction of my face. There were so many people - but at length he saw me (Spark, 2001, p. 2-3).¹⁰

Neste sentido, é importante considerarmos a condição de fantasma de Needle: por um lado, a personagem denuncia o conjunto de situações que culminaram em sua morte, porque em vida não lhe seria possível tal ato, uma vez que os eventos colaboram para que o assassino fique impune. Por outro lado, sua condição lhe beneficia a partir do momento em que toma consciência de que, dentre as

10 Um sábado nos últimos anos eu estava perambulando pelo Portobello Road, enfiando-me por entre a multidão de comerciantes na calçada estreita, quando eu vi uma mulher. [...] Então eu vi quem estava com ela. Eu tinha estado semiconsciente do homem enorme vários passos atrás dela, e agora eu o vi. [...] Não era para eu falar com Kathleen, mas eu tive uma inspiração súbita que me levou a dizer baixinho: “Olá, George.” O gigantesco homem virou-se em direção do meu rosto. Havia tantas pessoas – mas, finalmente, ele me viu.

“coisas por fazer” encontra-se a oportunidade de fazer seu assassinato perceber as consequências de seus atos e, de forma mais evidente, os aspectos legais e sociais que distinguem homens e mulheres em uma sociedade marcada autoritarismo masculino.

Vale lembrar que, segundo Needle, as possibilidades advindas de sua nova condição têm por base uma ruptura simbólica entre o mundo socializado por homens e mulheres e o mundo das experiências femininas, o que se pode notar mediante sua afirmação: “I departed this life nearly five years ago. But I did not altogether depart this world” (Spark, 2001, p.3).¹¹ O que se pode afirmar, quanto à mudança de condição da narradora, ampara-se no fato de que, ao deixar a “vida” anterior, inicia-se outra, mais livre e consciente, que lhe concede mudar sua própria condição e, em última instância, das mulheres que ainda se encontram presas aos papéis estereotipados que a sociedade impôs ao longo de séculos de diferenciação e hierarquização, que resultaram na marginalização desse grupo.

Assim, devemos refletir quanto à situação de Needle com base na situação das outras mulheres do conto: Matilda e Kathleen, que têm em comum o envolvimento com George, amigo da narradora, que se torna fazendeiro no continente africano. Destaca-se, deste modo, que a narradora, ao se mudar para a África com seu namorado Skinny com o intuito de fazer pesquisas arqueológicas, envolve-se com a realidade que lá encontra, mostrando-se avessa às práticas masculinas consideradas normais na colônia. Em primeiro lugar, durante visita ao amigo fazendeiro, o casal confirma as notícias já obtidas quanto à sua relação com as “mestiças” locais ao conhecer Matilda, filha de um magistrado que tivera educação diferenciada. No entanto, de início não fica evidente que tipo de relação há entre o fazendeiro e sua companheira, em razão da forma como ele a tratava:

On the whole, George treated her as a servant. She was about four months advanced in pregnancy, but he made her get up and fetch for

11 Eu deixei esta vida há aproximadamente cinco anos. Mas não deixei, da mesma forma, este mundo.

him, many times. Soap: that was one of the things Matilda had to fetch. George made his own bath soap, showed it proudly, gave us the recipe which I did not trouble to remember (Spark, 2001, p.7).¹²

No entanto, os detalhes quanto à relação entre os dois fica evidente para Needle logo após o rompimento de seu noivado com Skinny, quando encontra George em um hotel, onde lhe é revelado um segredo: seu amigo havia se casado com Matilda no Congo, acreditando que, desta forma, o compromisso não tivesse validade em outros lugares. Questionado sobre o fato de não ter consultado a amiga e quanto ao motivo de haver tomado tal decisão, o fazendeiro é enfático:

"I'm two years older than you are. I don't ask advice from you, Needle, little beast." [...] "There are three white men to one white woman in this country," said George. "An isolated planter doesn't see a white woman and if he sees one she doesn't see him. What could I do? I needed the woman" (Spark, 2001, p.10).¹³

Sentindo-se "enojada" com a história do amigo e, sendo sua reação notada por ele, Needle é criticada por ter reagido mostrando-se menos compreensiva que o tio latifundiário de George, "um velho colono altamente preconceituoso" que, ao saber da notícia da gravidez da nativa "entendeu perfeitamente" a situação do sobrinho e, voando para a fazenda, "fez um acordo com ela, providenciando que ela (ficasse) de boca fechada" sobre sua "associação" com ele. A desaprovação da amiga somente surtiria efeito alguns anos depois, quando terminada a guerra e estando o amigo de volta

12 No geral, George a tratava como uma empregada. Ela estava aproximadamente no quarto mês de gravidez, mas ele a fazia levantar e trabalhar para ele, muitas vezes. Sabão: esta era uma das coisas que Matilda tinha que fazer. George fazia seu próprio sabonete, mostrou com orgulho, deu-nos a receita, que eu não me dei o trabalho de lembrar.

13 "Sou dois anos mais velho que você. Não peço conselhos a você, Needle, sua bestinha." [...] "Há três homens brancos por mulher branca neste país", disse George. "Um fazendeiro isolado não vê uma mulher branca e, se vê, ela não o vê. O que eu poderia fazer? Eu precisava da mulher."

para a Inglaterra e desejando casar-se com a antiga amiga, Kathleen, a ameaça feita por Needle de revelar seu casamento torna-se um empecilho.

Para George, desesperado para conseguir alguém “maternal” como Kathleen, a ameaça do impedimento de realização de seus planos somente pode ser anulada com a morte da testemunha. O sufocamento da narradora adquire, por conseguinte, uma simbologia interessante: a palha inserida em sua boca remete a algo que lhe é essencial, que é sua condição de “agulha no palheiro”, ou seja, de um tipo diferenciado de mulher. Essa caracterização fundamenta-se nas experiências da juventude, quando encontra a agulha no palheiro onde com seus amigos tirara uma foto e passa a ser chamada de Needle (agulha). Ao mesmo tempo, o ato de George, ao colocar a palha em sua boca, na tentativa de silenciá-la como havia feito com Matilda, acrescenta o sentido de uma tentativa de forçar sua vítima a ser o que deveria ter sido sempre: a introdução da palha na boca e o fato de enterrar o corpo nesse material podem ser entendidos como uma forma simbólica de torná-la parte dele, como a palha que pode ser cortada, queimada, manipulada, não como a agulha, que pode ferir, furar e, dificilmente, mudar sua forma.

No entanto, o que não estava nos planos do fazendeiro era a presença insistente e perturbadora da amiga que matara. É interessante notar que a condição de fantasma confere alguns privilégios à narradora, pois a pressão social e cultural, assim como a “autoridade” masculina que a impediam de falar anteriormente são anuladas em sua condição, quando vive em outro mundo, o qual não tem visibilidade e nem voz, mas que está em pleno funcionamento, paralelamente ao mundo “real” constituído socialmente pela tradição. Needle oferece uma clara explanação sobre sua condição e sobre como as decisões tomadas por ela podem desencadear mudanças nas atitudes do outro masculino e garantir espaço (visibilidade) ao seu eu feminino:

I would not have spoken had I not been inspired to it. Indeed it's one of the things I can't do now – to speak out, unless inspired. And most extraordinary, on that morning as I spoke, a degree of visibility set in. [...]

Of course, I did not live to write about life as I wanted to do. Possibly that is why I am inspired to do so now in these peculiar circumstances (Spark, 2001, p.4-5).¹⁴

A visibilidade adquirida com o início da fala da personagem é significativa não somente para ela, como membro do grupo das mulheres brancas silenciadas e sob o comando dos homens brancos, mas também para o grupo a que pertence Matilda, a nativa cuja invisibilidade não pode ser anulada completamente por estar ela desprovida de espaço e de voz dada a situação social e cultural a que está submetida na colônia. Por esta razão, ao ser colocada no local determinado pelos homens para “manter sua boca fechada”, a mulher negra precisa de uma outra voz e que fale de um outro local de forma que lhe seja favorável ou, ao menos, que chame a atenção para sua existência como sujeito social que merece ser beneficiado com os direitos concedidos aos demais sujeitos de forma igualitária. Assim sendo, é necessário mencionar a relevância que adquire a tríade feminina para a constituição do conto. Matilda, Needle e Kathleen parecem delinear uma espécie de diferenciação entre atitudes e comportamento das mulheres, enquadrando-se, cada uma delas, em um grupo de diferente grau de adesão ao padrão comportamental/social empregado pelos homens.

Matilda, por ser uma mulher negra vivendo na colônia, fruto da “associação” de um homem branco com uma mulher nativa, é alguém que foi gerada por meio de uma relação considerada ilegal e inaceitável mas tolerável, desde que não fosse “séria”. Por isso, o relacionamento com o colonizador é visto por ela como uma vantagem financeira, já que o casamento lhe garante alguns direitos, embora a maioria deles lhe seja suprimida. Para Matilda, o silenciamento e a invisibilidade são aceitáveis por serem a condição classificada como

14 Eu não teria falado se não tivesse sido inspirada a fazê-lo. Na verdade, é uma das coisas que não posso fazer agora – falar, a não ser inspirada. E, o mais extraordinário, naquela manhã, conforme eu falava, um grau de visibilidade se consolidou. [...] Claro, eu não vivi para escrever sobre a vida como eu queria. Possivelmente, é por isso que estou inspirada a fazê-lo agora, nessas circunstâncias peculiares.

ideal para ela, mulher, negra, colonizada pois, ante a impossibilidade de ser visto e ouvido, o sujeito oprimido usa as armas da opressão contra seu opressor. Daí advém o fato de tais vantagens financeiras mantê-la afastada e diferenciada até mesmo das “respeitáveis moças de cor do bairro”, mesmo sendo considerada por elas “um exemplo de tolice” (Spark, 2001, p.16).

Needle, por sua vez, é a mulher branca e autônoma, cujas opiniões e estilo de vida são considerados constrangedores e incômodos para as pessoas à sua volta, as quais não aceitam sua recusa de enquadramento nos padrões sociais, que se pronunciam por meio dos vários cancelamentos do casamento com Skinny, pela rejeição à conservação do segredo sobre o casamento de George, assim como à permissão da relação de bigamia deste com sua amiga Kathleen. Por suas características, a personagem passa a personificar a mulher fora de lugar, fora da tradição e destoante das convenções sociais que a colocam em um local desconhecido, um “outro mundo”, nessa zona fantasma conhecida pelas mulheres como zona selvagem, que é o lugar de onde podem falar e se fazer notar socialmente. Needle é também representativa das mulheres que se dispuseram a dialogar com os homens ao longo da história social e que, notando ser impossível modificar o mundo deles, deram visibilidade ao mundo delas para constituir novas significações e possibilidades de compreensão do ser social e de sua atuação no espaço público/tradicional. Sufocadas pela violência masculina, afastada culturalmente de outros grupos minoritários, as mulheres ainda enfrentam a adesão de um grupo surpreendentemente grande de mulheres que acredita ser a hierarquia patriarcal o tipo ideal de relação entre os gêneros.

É a esse grupo que pertence a terceira componente da tríade feminina, Kathleen, que se conforma com a permanência em seu lugar, a loja pertencente a uma de suas “ricas conexões”. Quanto a essa personagem, é relevante observar o fato de ser ela a única que não sofre nenhum tipo de aventura ou mudança ao longo da narrativa, o que se justifica por seu conformismo e aceitação dos padrões sociais. Outro aspecto de Kathleen a ser considerado, é seu instinto maternal, sua preocupação exagerada com os sentimentos dos

outros, principalmente com os de George, mostrando-se protetora e compreensiva após o mesmo ter um colapso nervoso causado pelas aparições do fantasma de Needle. Kathleen tipifica as mulheres que Spark afirma proliferarem na África entreguerras, mulheres brancas, da classe social alta, herdeiras de colonizadores ou criadas no continente africano, as quais não somente aceitavam as diferenças étnicas e sociais, como colaboravam para a manutenção da ordem estabelecida, pois muitas vezes deixavam evidente seu apoio aos fazendeiros quando cometiam atos violentos e, até mesmo, lamentavam que as “coisas estivessem mudando”.

Podemos concluir, com base na leitura de “The Portobello Road”, que a cultura feminina apresenta aspectos variados, ainda que a condição das mulheres, como já mencionamos, seja sempre marginal. Essa visão prevalece nos estudos relacionados às mulheres porque as atividades, os modelos de comportamento que descrevem a cultura feminina são “prescritos e considerados apropriados para as mulheres”, padrões que se estabelecem “fora das vidas das mulheres” (Showalter, 1994, p.45). Destituídas do poder de decisão quanto a como devem ser e pensar, assim como quanto ao que devem fazer, as sparkianas Matilda e Kathleen se enquadram no padrão de cultura feminina tradicional, em seu papel social submisso, inferior. Needle, ao contrário, encontra na violência masculina a força para ter uma nova vida, uma condição diferente e, em decorrência, o poder de falar em favor das mulheres oprimidas, como Matilda e Kathleen, desprovidas de consciência quanto à sua condição e do poder que teriam se unissem suas forças.

Embora para as mulheres fosse melhor que unissem suas forças contra ameaças externas ao seu grupo, muitas vezes resta a elas lutar individualmente por seu local de pertencimento, como acontece nos contos que nos propomos a analisar neste trabalho. Nessas narrativas, devemos pensar na zona selvagem como “uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens” (Showalter, 1994, p.48), em que o estar localizadas em algum local determina a compreensão de informações latentes dos textos. Como resultado, reservamos para este segmento do trabalho a menção aos locais de pertencimento

das mulheres, desde que assim pensados pelas personagens, configurando-se como espaços de realização feminina.

O primeiro trabalho de Spark a mencionarmos, com relação ao aspecto apontado, é o conto “The curtain blown by the breeze”, no qual há uma evidente relação entre espaço e identidade. Sonji van der Merwe, uma mulher branca, de origem europeia, casada com um fazendeiro na África, muda seu nome para Sonia logo após seu marido ser preso pelo assassinato de uma criança nativa que a espiava ao amamentar o filho. Como uma fênix renascida das cinzas, Sonia passa a chamar a atenção da sociedade local, composta principalmente pelas famílias do veterinário, do químico, do advogado e dos policiais. A transformação do sujeito aprisionado no espaço privado (sua casa) em sujeito autônomo e atuante socialmente parte de uma transformação do espaço de confinamento, com reformas que o europeizam, seguida da modificação da aparência física e das atitudes da personagem, que demandaram a constituição de uma nova rotina, muito diferente da antiga, cuja descrição feita pela narradora denota o contraste existente entre esta e a nova rotina, centrada nas visitas sociais e na recepção das visitas em sua casa:

I do not think it had ever before occurred to Sonia that her days could be spent otherwise than in rising and washing her face at the tub outside, baking bread, scrappily feeding her children, yelling at the natives, and retiring at night to her feather bed with Jannie. Her only outings had been to the Dutch Reformed gathering at Easter when the Afrikaners came in along the main street in their covered wagons and settled there for a week (Spark, 2001, p.16).¹⁵

O cuidado com a casa, rotina vivenciada pela personagem quando ainda se chamava Sonji, passa por uma mudança radical, como

15 Eu não acho que alguma vez tenha ocorrido para Sonia que seus dias poderiam ser gastos com algo além de levantar-se e lavar o rosto na pia lá fora, a assar pães, alimentar as crianças distraidamente, gritar com os nativos, e retirar-se à noite em seu colchão de penas com Jannie. Suas únicas saídas tinham sido até a reunião da Igreja Reformada Holandesa na Páscoa, quando os africânderes chegavam ao longo da rua principal em suas carroças cobertas e lá se estabeleciam por uma semana.

ocorre com a própria personagem, que deixa de realizar as atividades que lhe eram impostas e passa a se preocupar mais em se divertir, como fica evidente no vocábulo empregado pela narradora, “*entertained*”, para indicar a ação complementar à mudança de nome. Após Sonia ser aceita pela sociedade local, as reuniões, originalmente realizadas na casa de um dos membros mais importantes do local: do veterinário, do químico ou do clérigo, logo mudaram para a casa dela, sempre no final da tarde, adentrando na noite. Ocorre que, da mesma forma que as atividades domésticas deixam de ser responsabilidade da proprietária, indicando o afastamento do padrão de mulher que deveria ser seguido por ela, as reuniões que eram conduzidas pelos poderosos do local mudam de espaço, realizando uma ação inversa de retirada de poder dos homens e empoderamento de Sonia, o que evidencia uma abertura daquele meio social para as mulheres.

Neste sentido, é importante pensar no simbolismo que adquire a janela e as cortinas dos quartos, pois, no incidente descrito no início do conto, a criança nativa observa a mulher branca por entre as cortinas, através da janela aberta. Essa descrição leva a refletir acerca da janela ser uma espécie de fronteira, a partir da qual o espaço privado, reservado para as mulheres, revela-se para os homens atuantes no espaço público. Essa visibilidade dada às experiências das mulheres é significativa ao implicar numa visão do mundo das mulheres como um mistério a ser revelado para os homens, escondido sob a fina malha de uma cortina, que, por não revelar, torna-se o objeto de incitação da imaginação masculina.

Paralelamente a esse entendimento, deve-se considerar, também, que o vento que sopra por entre as cortinas não é um vento amigável, mas o prenúncio de tempestades. Desta forma, a descrição feita pela narradora torna-se simbólica da pressão pela qual a mulher deve passar, logo após sentir-se livre e dotada de autonomia, pois as dificuldades vêm logo após uma conquista, como uma espécie de retaliação, pois “as cortinas nunca se moviam com a brisa, a não ser que uma tempestade estivesse a caminho”.

Outro significado que pode ser atribuído à cortina concerne ao fato de ser este elemento o indicador dos erros observáveis na

sociedade colonial, onde as conquistas das mulheres não passavam de uma ilusão, uma mentira, ou algo que não poderia perdurar por causa do poder e da autoridade conferidas ao marido, proprietário das terras e da mulher que lhe havia sido “dada” em casamento. Assim sendo, as cortinas de Sonia podem representar essa autonomia ilusória, como afirma a narradora:

*a slight movement of the curtains should be the sign of a summer breeze seems somewhere near to truth, for to me truth has airy properties with buoyant and lyrical effects; and when anything drastic starts up from some light cause it only proves to me that something false has got into the world (Spark, 2001, p.25).*¹⁶

Como o vento que movia as cortinas, as mulheres do conto buscam instituir as mudanças que lhes dessem melhores condições de vida; mas se viram confrontadas pela violência das tempestades causadas pelos homens. No entanto, perceberam que era tarde para não se molharem na tempestade e que as consequências deviam ser assumidas, sem arrependimentos. O que ocorre, com tudo, é uma falha na comunicação entre os indivíduos do grupo das mulheres e, por isso, é comum que haja uma tensão que se expressa não somente como resultado de uma diferenciação social, mas, principalmente cultural.

Esse fenômeno pode ser observado no conto “Daisy Overend”, no qual é perceptível o relativo nivelamento social que se esboça entre as personagens femininas, uma vez que pertencem aos mesmos grupos (de políticos e literatos). A diferenciação cultural, por sua vez, pronuncia-se tendo por base o ponto de vista da voz narradora, que recorrentemente insere comentários que revelam sua rejeição a algumas ações das demais personagens, principalmente de Daisy, sua antagonista.

16 Um leve movimento das cortinas poderia ser o sinal de uma brisa de verão parece, em algum lugar, próximo à verdade, pois para mim, a verdade tem propriedades aéreas, com efeitos apazíveis e líricos; e quando algo drástico surge de uma causa amena, apenas prova para mim que algo falso entrou no mundo.

Em “Daisy Overend” é relevante perceber que as personagens femininas com maior destaque têm como função primordial construir e delinear o conflito originado a partir do desejo nutrido por ambas de ter poder e autonomia em uma sociedade que lhes restringe a atuação enquanto indivíduos sociais. Deste modo, a caracterização de Daisy servirá de base para as reflexões a que se propõe este estudo.

Conquanto a participação social da personagem seja uma demonstração de aquisição de poder e autonomia, passa a ser significativo o fato de ela haver “tomado para si” dois amantes: um político e um poeta. As duas figuras masculinas assumem, assim, o papel de suportes sociais, passíveis de serem dispensados a qualquer momento, mas úteis para o projeto de manipulação social e cultural da qual as mulheres se serviram durante muito tempo para garantir sua inserção na esfera masculina. A “farsa” da personagem sparkiana dá aos dois personagens a falsa impressão de que ela depende deles para ter acesso ao mundo social, parecendo a eles ser frágil e “exemplar” enquanto mulher devido à dependência simulada.

Tem-se, com essa simulação, a percepção de que Daisy representa o grupo de mulheres que “teve acesso ao estudo, ao trabalho assalariado, à participação social e política” (Oliveira, 1999, p.54). No entanto, Oliveira ressalta que para as mulheres os resultados da “esperança viva da igualdade” não foram positivos, pois “o papel feminino mudou sem que o papel masculino fosse fundamentalmente tocado” (p.55). Outro aspecto da farsa social é a festa planejada por Daisy, a se realizar em sua própria casa. Se, por um lado, esse evento social remete às tradicionais festas, nas quais as mulheres eram meros adornos, apenas faziam companhia para seus pares masculinos; por outro, leva-nos a repensar esse espaço, que deixa de ser o espaço da vida privada e íntima da mulher e passa a ser espaço social conjugado ao espaço profissional. Esse fator ganha um significado importante ao pensarmos que a escrita relativa a temas políticos ocorre no espaço privado, mas ganha repercussão social ao ser publicada. Mais interessante, ainda, é notar que esse é um espaço somente dela, sem qualquer tipo de influência de outras pessoas; é o espaço pessoal e social ao mesmo tempo, a partir do qual a zona selvagem ganha visibilidade e prestígio.

Cabe destacar, ainda, que a festa da personagem sparkiana pode ser vista como um pretexto para reforçar a ideia de que a casa dessa personagem é tanto seu espaço social quanto pessoal. Desta forma, se em um primeiro momento a festa a ser realizada estabelece uma relação de contiguidade entre a casa de Daisy e a sociedade à qual pertence, posteriormente a casa vai revelar-se também o espaço da intimidade e das vivências peculiares das mulheres. Esse aspecto conferido à casa novamente atesta os argumentos de Oliveira, ao tratar da história do movimento feminista, afirmando que “as mulheres passaram a fronteira do mundo dos homens escamoteando o lado feminino da vida. Enfrentaram a concorrência no espaço público carregando consigo, escondidas, as raízes no espaço privado” (Oliveira, 1999, p.55). A autora também menciona em seu trabalho que as mulheres vivem da contradição gerada pela busca de poder e ação social, que choca com o desejo de fazer sua cultura ser valorizada. Como notamos no conto sparkiano, a entrada no mundo social sufoca a vivência do espaço privado, que deve ser escondido, praticamente anulado. Essa contradição de Daisy pode ser mais nitidamente percebida a partir de uma observação mais detalhada de sua casa, onde ela busca conciliar o mundo social e privado.

Com relação ao segmento da casa destinado à movimentação pública, pode-se dizer que este está de acordo com as convenções sociais às quais a proprietária deseja adequar-se. Decorada em estilo contemporâneo, a casa é descrita pela narradora como um espaço que prontamente surpreende seus visitantes pelo bom gosto e pela harmonia das cores e disposição dos móveis. É o espaço que pode ser visto por todos os seus frequentadores, o qual recebe regularmente o “grupo básico” de associados políticos e literários da protagonista. Espaço social, aberto e visível, é apenas um dos elementos que compõe o aspecto de dualidade da moradora, pois é sua identidade pela metade, um empecilho assumido por ela, assim como por muitas mulheres, com coragem, afirma Oliveira, pois as mulheres “procuravam assim corresponder ao novo perfil de mulher que emergia da agonia de um paradigma. Obedeciam a uma mensagem dupla e contraditória: ‘para ser respeitada pense, aja e trabalhe como

homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher” (Oliveira, 1999, p.55).

A outra meia-identidade de Daisy ficava praticamente esquecida e ignorada pela personagem, representada no conto pelo quarto. Com acesso reservado para poucos, o quarto consiste no espaço que pode ser considerado privativo e, ao mesmo tempo, o único que realmente pertence à personagem. Supreendentemente rosa, o quarto é impressionante para quem conhece a austera sala de visitas, pois tudo parece ter se gastado, desbotado e estar fora de moda:

I was impressed by the pinkness of Daisy's bedroom. Where on the earth did she get her taste in pink? [...] In among the folds the original colour had survived here and there, and this fervid pink reminded me of a colour I had seen before [...] it was Daisy's own inarticulate exacting instinct which had bestowed on this room its frilly bed, its frilly curtains, the silken and sorry roses on its mantelpiece and its all-but-perished powder-puffs (Spark, 2004, p.137).¹⁷

O desbotamento dos móveis do quarto reforça a ideia de que esse espaço representa as raízes mais tradicionais dessa mulher, pois foi “criado por ela” como uma forma de escapar às normas sociais que compõem seu mundo profissional. Para a narradora, a existência de tal espaço é incompreensível, pois é um choque para ela a revelação deste cômodo e gera, imediatamente, a antipatia por sua antagonista e a decisão de dedicar-se à “destruição da festa de Daisy”. O que a narradora não consegue entender é a predominância do rosa desbotado, que não deve ser herança nem da mãe nem da avó, pois ambas “não atingiram o pico da alegria” em suas vidas.

No lugar da zona selvagem, o espaço onde ser mulher é estar além das convenções sociais, da competição e do convívio com homens,

17 Fiquei impressionada com a coloração rosa do quarto de Daisy. Em que lugar do mundo ela arrumou esse gosto pro rosa? [...] No meio das dobras a cor original sobrevivia aqui e ali, e esse rosa ardente me lembrava de uma cor que vi antes [...] foi o próprio instinto inarticulado e exigente de Daisy que havia conferido a esse cômodo sua cama com babados, suas cortinas com babados, as pobres rosas de seda sobre a lareira e suas tudo-menos-desgastadas esponjas de pó de arroz.

de estereótipos incongruentes com sua realidade, temos uma remissão ao “eterno feminino”. A cor rosa, tradicionalmente carregada de significados referentes ao mundo das mulheres, ganha um significado mais expressivo ao se levar em consideração que não pode ser dissociado do fato de estar gasto, desbotado. Neste sentido, é também o território onde os sonhos e desejos estão abafados pela herança sexista, sendo que o resultado é ter a atenção voltada para o mundo dos homens enquanto o mundo das mulheres fica esquecido, e suas vivências são silenciadas. Provavelmente, esse seria o motivo da antipatia existente entre as duas figuras femininas: Daisy esqueceu-se e desvalorizou o mundo de suas vivências, de sua intimidade, à custa do desejo de ser agente social no mundo dos homens e, desta forma, criou um mundo feminino com base nos conceitos da esfera masculina.

Certamente, o rosa exagerado do quarto pode referir-se ao montante de vivências das mulheres que ficou sufocado e encoberto pelo desejo de adequação ao mundo social; o que se nota pelo estado deplorável em que se encontram os objetos que lá foram colocados. Primeiramente, porque tais vivências ficaram “inarticuladas”, ou seja, não ganharam o merecido destaque que a atuação política e literária de Daisy poderia conceder a elas, o que leva a supor que a personagem agia “como homem”. Em segundo lugar, se levarmos em consideração que “a esfera privada se estrutura em torno de relações afetivas” e é “o lugar das interações espontâneas” (Oliveira, 1999, p.100), podemos afirmar que o quarto rosa era inacessível também para os amantes de Mrs. Overend. Isto porque a narradora, em determinado momento, afirma que o poeta Tom Pfeffer desejava algo mais do que “um quarto no flat de Mrs. Overend e refeições regulares”. A referida afirmativa indica que o relacionamento da personagem com seus amantes não tinha um aspecto íntimo, no sentido de afetivo; ao contrário, mais parecia uma negociação. A fim de reforçar tal ideia, mencionamos o fato de Tom ter muito ciúme de Lotti, o amante político, a quem a protagonista dava dinheiro (“pound notes, clean from the bank”).¹⁸

18 Notas de libras, limpinhas do banco.

Além disso, o quarto é resultado do “instinto” da personagem, o que pode ser interpretado como uma parte de si mesma que ela não conseguiu sufocar, que poderia contrariar o mundo racional e lógico dos homens. Daí ser o acesso a esse espaço tão restrito, para não dar visibilidade àqueles aspectos da vida das mulheres que lhes são valiosos e próprios, não compartilhado pelo mundo social dos homens. O receio de mostrar sua cultura, que ficou por muito tempo à margem do mundo social, mostra quão frágil tornou-se o projeto apresentado por algumas mulheres, as quais demandavam igualdade de direitos para os grupos sociais e/ou culturais. Por isso, achamos conveniente mencionar as palavras de Oliveira (1999), ao afirmar que o projeto de igualdade apenas reforçou desigualdades e acarretou em mais dificuldades para as mulheres.

Se pensarmos que Muriel Spark quis mostrar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres quando passaram a atuar no mundo social dos homens, como o fez Daisy, tendo que arcar com o abandono de suas vivências da zona selvagem, a autora também mostra que a zona selvagem sempre está presente, pois é praticamente impossível às mulheres ignorarem-na. Desvalorizando ou, ao menos, escondendo a zona selvagem, a personagem comete seu maior erro; daí o desejo de destruição nutrido pela narradora. A consequência direta para a personagem sparkiana é que sua festa torna-se palco de uma ação das mulheres (representadas pela narradora) em que demandam o direito de serem diferentes dos homens.

A sabotagem da festa foi oportunizada em razão de Daisy não ser muito organizada para arrumar-se para festas: era um hábito seu trocar-se em todos os cômodos da casa, enquanto a secretária recolhia os objetos logo após sua passagem desorganizadora. Em uma antessala que havia ficado sob os cuidados da narradora, no entanto, uma das peças foi esquecida, o que muito agradou à narradora e contribuiu para a efetivação do plano.

A peça esquecida na antessala é significativa: um par de ligas aparentando ter um quarto de século de existência, com uma roseta rosa em cada uma. Assim, na peça há dois elementos que remetem à condição de Daisy: primeiro, por ser um par de ligas, ou seja, por

compor uma peça íntima, que geralmente fica escondida e que, para ser vista por alguém, deve existir um momento de intimidade, de “interação espontânea”, nas palavras de Oliveira; em segundo lugar, a cor rosa desbotada, que dá a impressão de algo muito velho, descuidado. Todos os elementos não apenas remetem ao quarto, quanto o fazem presente na festa, devido à exposição da intimidade da anfitriã a todos os convidados. Encarregada da antessala onde se estabeleceu o bufê, a narradora incumbiu-se de “abrir as portas” para os convidados entrarem no cômodo e, assim, invadirem a intimidade da anfitriã.

Percebendo a instauração da confusão, a narradora revela suas conjecturas acerca da utilidade das ligas, as quais ela considera inúteis para “levantar as meias de Daisy, assim como seu espírito”, uma vez que expressam uma gradativa depreciação das ligas e, paralelamente, de sua dona:

They were historic in the sense that they had at first, I suppose, looked merely naughty. In about five years they had entered their most interesting, their old-fashioned, their lewd period. A little while, and the rosettes had begun to fray: the decadence. And now, with the impurity of those to whom all things pertaining to themselves are pure, Daisy did not see them as junk, but as part of herself (Spark, 2001, p.139).¹⁹

É perceptível que a narradora considera a posição de Daisy complicada, ou seja, conforme ela faz o jogo do mundo dos homens, mais seus conceitos vão se deturpando e seu mundo particular desmoronando. A narradora apresenta, então, a teoria de que os impuros acham que o que lhes pertence é puro; ou seja, cada um valoriza o que tem, baseando-se no fato de ter a si mesmo e a seu mundo como referências. Neste sentido, devemos considerar o sentido que o nome da protagonista adquire na obra, pois a flor que, em inglês, tem o

19 Elas eram históricas no sentido de que de início pareciam, suponho, meramente impróprias. Em cerca de cinco anos elas tinham entrado em seu período mais interessante, fora de moda, lascivo. Um pouco depois, as rosetas começaram a desgastar: a decadência. E agora, com a impureza daqueles para os quais todas as coisas que lhes pertencem são puras, Daisy não as vê como lixo, mas como parte de si mesma.

nome *daisy*, em português, recebe o nome de margarida, um símbolo de pureza, do que se volta para si mesmo. Sendo assim, o nome da personagem deve ser interpretado no sentido inverso, pois ela rompeu-se ao tentar viver “como homem”, isto é, no mundo social dos homens. Sob o ponto de vista da narradora, Daisy mais parece uma “tulipa desnutrida murcha”, estando parada entre as portas da porta-janela com seu vestido preto de festa; o que significa que a revelação do mundo privado, a esfera feminina, tolheu da personagem toda “elegância e nobreza” que a figura da tulipa lhe concederia. Sem dúvida, a reação de Daisy não poderia ser diferente, dada a direção que toma sua festa: os convidados são manipulados pelos funcionários contratados para orientá-los e organizar os itens de festa.

A narradora, por sua vez, compôs a parceria também tomando por base um aspecto cultural, que considerava justificativa para suas ações. Embora a narradora não tenha instigado os convidados com palavras, o que ficou a cargo de Lotti, foram seus gestos que revelaram aos demais envolvidos na cena das ligas que incentivaram a continuidade dos eventos. Seu primeiro gesto foi o de permitir que o par de ligas ficasse sobre a mesa do bufê e, mesmo sabendo que Daisy havia pedido que fossem retiradas, usurpou-se do direito de permitir que outras pessoas invadissem a intimidade da anfitriã. O segundo gesto foi o de “abrir as portas” para os convidados, de forma a que Daisy não ouvisse as vozes de imediato na antessala, protegendo o momento de diversão das pessoas presentes. Também devemos frisar que as únicas palavras pronunciadas pela narradora, quando os convidados demonstravam estranhar a localização do objeto, foram “não são minhas, são da Sra. Overend”, as quais denotam que se isentando de qualquer culpa, transferiu-a para a dona da peça íntima.

Em suma, seria mais plausível afirmar que Daisy encontra-se na fronteira social, conquanto não agrade ao grupo dos homens, porque não é um grupo do qual faça parte logicamente, mas que lhe é permitido adentrar em uma situação extraordinária. A personagem também não pertence ao grupo das mulheres, que se encontra em processo de reformulações em termos de sociedade e cultural e, para

esse grupo, o conceito de mulher visto no espaço privado de Daisy ainda está amparado em velhas práticas, em uma visão sexista que prega um ideal de mulher, de feminilidade. Excluída do grupo das mulheres, ao qual pertence, e do grupo dos homens, ao qual pretende pertencer, a solução para Daisy seria buscar um caminho que lhe fosse favorável, que lhe permitisse agir socialmente, mas que não compromettesse sua vida íntima. Quanto a isto, afirma Oliveira que esse é um caminho capaz de trazer realização para as mulheres, visto que

Não há caminho de volta para as mulheres; nós não o queremos nem a sociedade moderna o propõe. Voltamos ao ponto de partida no sentido de que, exatamente porque fizemos a travessia do mundo dos homens, porque conhecemos suas normas e seus valores, estamos melhor situadas para revalorizar *nosso* mundo, *nossos* valores (Oliveira, 1999, p.106).

Ante a proposta da realização de uma leitura feminista do conto “Daisy Overend”, em que temos figuras femininas e masculinas em conflito, devemos pesar todos os fatores que se conjugam para a apresentação desse mundo peculiar, um mundo do qual o centro é uma personagem perdida entre as várias pressões que sobre ela recaem, que tenta encontrar seu verdadeiro espaço e, conseqüentemente, sua identidade. É neste sentido que as palavras de Oliveira passam a ter uma acepção interessante para a personagem Daisy, “a flor e consumação de seu tipo” (p.134). Essa personagem sparkiana representa muitas mulheres que, em um determinado momento histórico da construção da igualdade, baseada na diferença, encontrou-se nesse entre caminho o qual não mostrava nenhum horizonte, mas não permitia voltar atrás.

Mas o que Daisy não sabia nos anos 20, nem a narradora, ao que parece, é que as dificuldades das mulheres foram enfrentadas “com coragem”. Os frutos colhidos da árvore do conhecimento cultivada pelas mulheres em sua zona selvagem foram liberdade e autonomia, de inestimável valor para aquelas que lutaram, assim como para aquelas das gerações futuras. A zona selvagem é, para as mulheres atuais, um território acessível, de valor reconhecido, pois há

mulheres e homens que conseguem movimentar-se nas duas esferas sociais sem, no entanto, comprometerem sua identidade ou anular-se enquanto indivíduo social e culturalmente ativo.

Essa postura e consciência quanto ao valor da zona selvagem é que evidencia no conto “The Ormolu Clock”, no qual a figura feminina assume sua condição de selvagem, apropria-se do poder que esta condição lhe confere e, como resultado, passa a exercer esse poder em todas as esferas. Assim sendo, ganha destaque o estilo de vida escolhido pela personagem, o qual a distancia dos padrões femininos em vigência, concorrendo para a instituição de um modo de ser e viver distintos e próprios, capaz de causar estranhamento aos desavisados, mas um posterior reconhecimento da autoridade conferida a quem detém poder. Como veremos, Frau Lublonitsch é o protótipo da mulher que assumiu sua “natureza”, valorizou suas vivências, mas também conquistou espaço e poder na sociedade que antes havia se fechado à atuação das mulheres.

Logo no início do conto somos informados de que o Hotel Stroh é separado da pousada por um “caminho estreito que levava à montanha”, o qual, dentro do contexto apresentado, torna-se um símbolo das dificuldades a serem enfrentadas e vencidas pelas pessoas que desejam fazer grandes realizações, pois conduz para o alto, para o lugar superior e de destaque. No conto sparkiano, o estabelecimento que talvez esteja mais distante dessa “montanha” é o Hotel Stroh, que desapontava seus poucos hóspedes, comparados a “pássaros na chuva” por lá buscarem um breve refúgio; mas que iam embora o mais rápido possível, tão logo tivessem chance ou meios. Quanto às condições físicas do hotel, é-nos informado apenas que os campos estavam descuidados e podiam ser vistos da varanda escura dos fundos, onde Herr Stroh se sentava, envolto em uma nuvem de conhaque, cabisbaixo e com a camisa aberta, para tomar ar.

Na pousada, a situação era bem diferente, pois a recepção era individualizada: a proprietária recebia os hóspedes pessoalmente. Além disso, em termos financeiros, o contraste era maior ainda, pois constavam dentre as propriedades da família Lublonitsch o açougue, a mercearia e a loja de tecidos, administradas pelos filhos. A

dona da pousada, Frau Lublonitsch, quando estabelece o primeiro contato com a narradora, não parece ser uma figura que desperte a curiosidade dos hóspedes nem tenha destaque na narrativa, pois emerge da cozinha limpando as mãos no avental marrom, com seu cabelo grisalho preso, as mangas regaçadas, o vestido sujo, meias pretas e botas. Nesta primeira visão de Frau Chef, a narradora apenas identifica uma mulher “indefinida e troncuda”, cuja importância só lhe será compreensível conforme vai conhecendo sua anfitriã, a qual, posteriormente, será vista pela própria narradora como alguém que trabalha “penosamente demais”. No entanto, a narradora faz questão de evidenciar o quão surpreendente e interessante é esta personagem:

When I arrived I was hardly aware of the honour, she seemed so merely a local woman – undefined and dumpy – as she emerged from the kitchen wiping her hands on her brown apron, with her grey hair drawn back tight, her sleeves rolled up, her dingy dress, black stockings, and boots. It was only gradually that her importance was permitted to dawn upon strangers (Spark, 2001, p.158-159).²⁰

Aos poucos, porém, a narradora descobre que a Pousada Lublonitsch caracteriza-se como um espaço dominado por mulheres que trabalham satisfeitas e são beneficiadas diretamente pelo trabalho realizado. O estabelecimento representa o espaço privado, onde as atividades predominantes são as concernentes ao trabalho doméstico/feminino (limpar, cozinhar etc.). Nota-se, ainda, que na pousada os homens ocupam lugares subalternos ou em condição de igualdade com as mulheres: Herr Lublonitsch é considerado uma figura sem importância, embora goze de “todas as cortesias maritais”; os filhos, por sua vez, realizam o trabalho doméstico até terem idade

20 Quando cheguei, não estava consciente da honra, ela parecia tão simplesmente uma mulher local – indefinida e suja – conforme surgia da cozinha limpando as mãos em seu guardanapo marrom, com o cabelo grisalho preso para trás, as mangas arregaçadas, o vestido sujo, meias pretas e botas. Somente gradativamente que sua importância era permitida a ser percebida por estranhos.

para assumir um dos negócios da família, administrados incondicionalmente por Frau Chef. Com relação a esse espaço, é importante mencionar que, por ser o espaço de trabalho e de moradia, o poder e o domínio exercidos por uma figura feminina acrescentam um valor adicional à pousada: ela congrega em si os espaços público (do trabalho/masculino) e privado (doméstico/feminino).

Por esta razão, é importante observar a atitude de Frau Chef com relação aos bens da família. Conforme mencionamos previamente, quanto à consciência que Frau Lublonitsch tem de que o que foi conquistado é apenas uma parcela, se comparado ao que ainda pode ser conquistado, essa percepção torna-se significativa para as mulheres, pois talvez seja a grande força desse conto: mostrar que o movimento das mulheres causou mudanças nas relações interpessoais, de forma que os homens passassem a dar espaço para a atuação delas e que as demais mulheres reconhecessem o poder adquirido pelas representantes consideradas mais fortes, que conseguiram se impor no mundo dos homens sem perder sua identidade; ou seja, mostrando a diferença existente entre os mundos do homem e das mulheres e, por conseguinte, revalorizando seu mundo, que sequer era reconhecido pelos homens.

Neste contexto, podemos comparar a pequena palmeira, que se fazia notar entre as castanheiras do jardim da pousada, sendo emblemática, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2002) da vitória e da ascensão (p.680), enquanto estas últimas espécies são símbolos da previdência (p.198). Esses símbolos encontram-se plenamente de acordo com a imagem de Frau Chef, vista como uma força que se impunha às demais personagens do conto. Isto é significativo quando se pensa no quanto o conto expressa as conquistas do movimento das mulheres; por colocar o marido em segundo plano, com base na sua capacidade de assumir o controle dos bens da família e os administrar, Frau Chef vai colocando cada um de seus filhos no seu devido lugar, sendo que a colocação profissional estipulada pela mãe evidencia este aspecto. Ainda que ela desempenhe todas as funções, de administradora dos negócios a “dona de casa”, Frau Chef o faz de forma eficiente e isso se nota no modo como toma isso como

atribuição sua, não transferindo-a a mais ninguém, nem mesmo ao marido ou aos filhos, que poderiam ficar encarregados da questão administrativo-financeira da família. Fica evidente, assim, que é a mãe-esposa-chefe que deve se responsabilizar por aquilo que conquistou.

Devemos enfatizar, também, que a alegria advinda da responsabilidade de manter o estabelecimento é compartilhada pelas outras mulheres, as funcionárias, que realizam seu trabalho sem haver necessidade de receberem ordens ou de ouvir reclamações de sua líder. Esse aspecto se torna memorável no episódio em que uma delas deixa cair uma bandeja com canecas de sopa: ela não sofre repreensões, o que é esclarecido pela narradora: “Frau Lublonitsch went and fetched a cloth and submissively mopped up the mess herself, like any old peasant who had suffered worse than that in her time” (Spark, 2001, p.159).²¹ O fato de reparar o erro sem usar de palavras duras ou ameaças, mostra que Frau Chef “em seu tempo” poderia ter passado por situação semelhante e recebido reprimendas pelo erro. Percebe-se que as mulheres compartilham uma condição, a qual permite que se compreendam mutuamente e sejam solidárias entre si, embora muitas vezes ainda se expresse entre elas um discurso remissivo ao modelo estereotipado e patriarcal de mulher, como se nota na reflexão da narradora: “I had hoped to see her there, wearing different clothes and perhaps sitting with the chemist, the dentist, and their wives in the second front row behind the count and his family; or perhaps she might have taken some less noticeable place among the congregation” (Spark, 2001, p.160).²²

No entanto, essa reflexão também resulta na afirmação de que Frau Chef está “acima da igreja” (*She was above church*), pois a igreja apresenta-se como o espaço de convivência social tradicional, no qual a mulher tinha um papel bastante definido: submisso,

21 Frau Lublonitsch saiu e pegou um pano e submissamente limpou ela mesma a bagunça, como qualquer velha camponesa que tivesse passado por algo pior do que aquilo em seu tempo.

22 Eu desejava vê-la lá, usando roupas diferentes e talvez sentada com o químico, o dentista, e suas esposas na segunda fila da frente, atrás do conde e de sua família; ou talvez ela assumisse um lugar menos perceptível em meio à congregação.

inferior. Ao afirmar que Frau Lublonitsch está acima da igreja, a narradora tece uma consideração com relação à figura feminina por ele observada, como se constatasse o modo como as mulheres veem a si mesmas; vendo a si mesmas como mais importantes que as instituições que durante muito tempo reafirmaram a hierarquia sexual.

O desejo de vê-la no templo também remete ao desejo de resgate do papel ostensivo da figura feminina, antes exibida publicamente pelos homens a fim de mostrar o status deles e a dominação delas. A real expectativa da narradora delineia-se por meio do desejo expresso de mudar as roupas da mulher que observa (“I had hoped to see her there, wearing different clothes”) e, conseqüentemente, mudar sua função social, confrontando-a com os homens e suas esposas que, no espaço “sagrado”, reafirmam a posição elevada do homem. Ao colocar a dona da pousada ao lado dos membros mais ilustres da sociedade, a constatação final é decisiva: ela era dona de si (“*a church unto herself*”) e, ainda, disseminava esse posicionamento entre as pessoas que estavam à sua volta, mostrando que as mulheres poderiam tomar suas próprias decisões e trabalhar de forma autônoma e segura.

Em adição a essa reflexão, a narradora retoma o símbolo da montanha, afirmando ser-lhe necessário muito esforço para chegar às nuvens, pois conseguia apenas chegar apenas até a encosta da montanha, embora considerasse ser uma tarefa sua conhecer Frau Lublonitsch mais profundamente (“*to scale the peaks of Frau Lublonitsch's nature*”).²³ É nessa busca que uma nova dimensão dessa mulher é descoberta, quando a narradora se dá conta de haver um espaço diferenciado onde as mulheres se movimentam: descobre-se, assim, “a further doorway, which usually remained closed. Now it was open” (p.161).²⁴

A experiência da narradora é um divisor de águas no conto: ela vê com novos olhos a mulher que se apresenta como exemplo das mulheres providas de poder. Ao ser “tocada pela visão”, a narrado-

23 escalar os picos da natureza de Frau Lublonitsch.

24 uma porta que geralmente ficaria fechada. Agora estava aberta.

ra parece reconhecer que a “magnificência” daquele espaço era uma surpresa agradável, a epifania de uma nova percepção do mundo das mulheres. Comparando o quarto ao templo, tem-se uma nova configuração desse espaço, que não é mais o lugar de reforço da condição de oprimida da mulher, mas de manifestação de sua força, que se faz notar pelas cores do quarto (vermelho e dourado), que remetem à realeza e ao poder. Traçando um paralelo entre essa visão e a figura da mulher em seu trabalho (usando roupas engastadas e sujas), o contraste revela o quanto os homens desconhecem o mundo das mulheres e as julgaram erroneamente durante muito tempo. Como a narradora havia afirmado, essa nova apreensão resulta em uma atitude ante a mulher: agora, de respeito e reconhecimento.

Vale mencionar, levando em consideração o objetivo do presente segmento deste trabalho, que é de tratar do espaço das mulheres, o fato de as sociedades terem passado por mudanças que romperam com conceitos e preconceitos referentes à feminilidade e à masculinidade. Mas é um processo lento, que requer persistência dos atores sociais, que devem indicar quais papéis desejam desempenhar e quais papéis eles têm o direito de recusar-se a assumir. Isto é extremamente enriquecedor para nossa sociedade, se pensarmos, por exemplo, na situação de mulheres que não têm um lugar social, mas são obrigadas a desempenharem o papel que a sociedade impuser a elas.

Os contos de Muriel Spark fazem-nos refletir acerca da liberdade que devemos ter para fazermos as escolhas que acharmos pertinentes em nossas vidas, de forma que nos beneficiem e nos deem prazer e realização pessoal. Essa hipótese está de acordo com a afirmação de Oliveira, segundo a qual o projeto da diferença é uma necessidade do movimento das mulheres, pois “a revalorização da diferença não tem por que enfraquecer a luta pela igualdade, mas deve, certamente, redefini-la. O projeto da diferença não é uma revalorização da vida privada para as mulheres, mas pelas mulheres para o conjunto da sociedade” (Oliveira, 1999, p.109).

Tais palavras nos levam a refletir que ao longo da caminhada das mulheres, as marcas das lutas muitas vezes geraram cicatrizes

profundas e doloridas, mas elas mesmo assim resolveram assumir as dores e sofrimentos para, um dia, terem as feridas fechadas e as cicatrizes dissipadas de seus corpos. Também não se pode esquecer que a história nos mostra que esse projeto tem ainda um longo caminho a percorrer, pois as injustiças parecem não ter fim. Muitas mulheres ainda se sentirão como as personagens sparkianas, esmagadas por conflitos, em busca de uma identidade, de autonomia, de realização pessoal e profissional. Há também aquelas que, assim como as antagonistas, vão lutar para manter e defender seus ideais, mesmo que isto signifique ir contra seu próprio grupo.

Deve-se levar em consideração, assim, que a mulher que se encontra frente a uma realidade com a qual não está acostumada, ao causar mudanças que desafiam a ordem estabelecida, pode ser a causadora de catástrofes. Esse é o caso dos contos que mostram como as mulheres que buscam alguma mudança em suas vidas podem ver seus desejos e anseios serem suprimidos por um grupo detentor do poder que elas não têm: o grupo dos homens. É devido a esse poder que as mulheres saíram às ruas, deram visibilidade às suas necessidades, a seus modos particulares de viver, às suas experiências e necessidades. Os homens, assustados com a nova atuação delas, retaliaram usando a violência, tentando suprimir os direitos desse grupo e calar sua voz.

No entanto, é importante lembrar sempre que, se algumas mulheres foram silenciadas e oprimidas, muitas outras se fizeram ouvir a partir do momento em que acreditaram que mais valia a pena agir do que calar-se, pagar o preço da desobediência a ter que viver em aprisionamento eterno. Em suma, a movimentação das mulheres nas duas esferas culturais torna-se relevante a partir do momento em que denota certo grau de desenvolvimento da sociedade, ao traçar uma trajetória que evidencie uma nova orientação, rumo à tão desejada justiça social. No entanto, as mulheres não podem esperar que os problemas se resolvam sozinhos e que os homens passem, de um instante a outro, a respeitá-las e a aceitar o projeto formulado por elas.

Devemos esclarecer, antes de seguirmos com nossa “incursão”, que se o espaço social das mulheres configura o foco mais restrito

deste trabalho, as lentes que orientam a leitura que nos propomos a realizar devem ser também estreitadas, pois nos interessa observar, em cada um dos espaços de pertencimento feminino, os elementos presentes na ambientação, em sua construção simbólica de um modo de estar no mundo peculiar a esse grupo. Ao observarmos os objetos empregados para complementar o cenário, sejam eles usados para decoração ou para compor um projeto paisagístico, realizamos essa ação de particularizar o espaço das personagens, ao mesmo tempo em que determinamos em que medida eles representam experiências comuns ao grupo das mulheres.

Para tratarmos do valor simbólico dos espaços de movimentação das personagens sparkianas, convencionamos trabalhar com o conceito de que os símbolos literários exercem a dupla função relacionada à significação, uma vez que guardam em si um significado universal, no sentido de serem originados em um meio cultural onde as práticas individuais são compartilhadas ou, ao menos, reconhecíveis pela sociedade em geral. Adicionalmente, eles têm a função de oferecer uma explicação extratextual, que depende de conhecimentos não apenas linguísticos, mas do reconhecimento do contexto em que estão localizados. Uma concepção de símbolo interessante remete à sua “abertura”, seu aspecto universal:

o símbolo não somente torna o Mundo “aberto”, mas também ajuda o homem religioso a alcançar o universal. Pois é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se “abre” para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo (Eliade, 1992, p.172).

Essa compreensão do mundo a que se refere Eliade tem sua origem na experiência subjetiva e aproxima-se do posicionamento das mulheres enquanto grupo, ainda que não represente uma compreensão “universal” no sentido de algo instituído pela tradição sociocultural sexista, evidencia um modo de estar no mundo e de agir sobre ele compartilhado por mulheres e homens. Isso porque desde os

primeiros indícios de que as mulheres estavam cansadas de desempenharem papel coadjuvante na sociedade, a questão mais elementar quanto à atuação delas mostrou ser quanto ao espaço que vinham ocupando até então e o espaço que desejavam ocupar efetivamente.

Por este motivo, ponderando sobre esse espaço das mulheres, pretendemos, então, analisar como os objetos de decoração ou paisagismo, assim como qualquer item que componha o ambiente onde as personagens atuam, colaboram para a compreensão das práticas sociais dessas mulheres. As *sparkianas* serão, desta forma, consideradas exemplares do processo de recusa e abandono das margens do mundo cultural ignorado, em sua busca por um lugar social e pelo enfrentamento de práticas que desejam colocá-las em posição inferior, subordinada.

Variado e rico, tanto em termos de experiências quanto de significações, o espaço de pertencimento das mulheres ganha materialidade nos escritos *sparkianos* e, por isso, situando esse grupo em espaços sociais distintos – o espaço privado/feminino e o público/masculino –, as narrativas estudadas não somente possibilitam a observação do modo como as mulheres veem sua atuação social, como também de que maneira a sociedade percebe esta atuação e reage a ela. Por este motivo, as reflexões que seguem têm o intuito de realisar essa atividade de observação, com a pretensão de averiguar os significados atribuídos à condição das mulheres, à sua atuação e movimentação social.

Mas devemos prestar alguns esclarecimentos com relação ao estudo que apresentaremos nesta etapa, pois pretendemos dar maior atenção ao percurso de volta à zona selvagem, onde as mulheres retomam seu projeto, agora modificado, de revalorização e ressignificação das vivências femininas. Significativas são as palavras de Oliveira sobre a redescoberta da diferença pelas mulheres:

Não se volta para o passado buscando devolver as mulheres exclusivamente ao universo privado, para aí fazer o luto de uma incursão desmedida e fracassada em territórios que não seriam os seus. Bem ao contrário, revalorizando o que é próprio das mulheres, suas raízes, sua

identidade, seu modo de estar e de agir no mundo, abre-se para o futuro, opondo o múltiplo ao uniforme, o plural ao singular, o incerto e o indeterminado ao previsível e ao programado (Oliveira, 1999, p.110).

É interessante refletir acerca dos possíveis resultados desse posicionamento porque uma vez que houve esse movimento de saída da esfera feminina, com consequente entrada na esfera masculina, as mulheres puderam tornar-se mais conscientes dos aspectos de cada espaço que poderiam ser mais adequados e interessantes na trajetória de volta à esfera inicial. Evidentemente, não se identifica mais uma recusa do espaço privado, onde as práticas femininas reafirmavam a hierarquia entre seu grupo e o masculino, nem do espaço público, onde as práticas masculinas tinham destaque e as femininas eram rejeitadas. O que se observa é uma nova proposta, uma perspectiva diferente: “nossas propostas sobre as ‘mulheres’ não são baseadas numa realidade dada qualquer [...] elas surgem de nossos lugares na história e na cultura; são atos políticos que refletem os contextos dos quais nós emergimos e os futuros que gostaríamos de ver” (Nicholson, 2000, p.38).

Se entendermos o movimento das mulheres como uma ação social e cultural em processo, podemos afirmar, adicionalmente que, por estar ainda em desenvolvimento, é um projeto no qual se identificam indivíduos nos mais diversos graus de envolvimento e, certamente, de autonomia. Quanto às personagens sparkianas, temos a intenção de alocá-las nos patamares do movimento feminista em que melhor se enquadram, restringindo-nos a realizar uma leitura capaz de estabelecer relações entre elas e seus objetos. Com base nas observações de Bachelard (2008), que se propõem a realizar uma “topofilia”, ou seja, “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (p.19), podemos compreender de forma mais ampla como as mulheres compõem seus espaços com o objetivo de valorizá-los.

O estudioso afirma trabalhar com as imagens, que são originadas pela imaginação e “não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas” (Bachelard, 2008, p.19). Ao esclarecer que o material que dá forma a seus estudos, as imagens, revelam um

“estado de alma”, Bachelard dá ênfase ao “espaço amado” por excelência, que é a casa. Considerada uma “grande imagem simples”, mesmo em seu aspecto exterior “fala de uma intimidade” (Bachelard, 2008, p.84). Situadas em suas casas, as personagens sparkianas deixam transparecer até que ponto os objetos nelas localizados contribuem para conferir-lhes a “estabilidade” a que se refere o autor. A partir da leitura dos contos, podemos observar que há uma relação de contiguidade entre os espaços público e privado, pois a casa deixa de ser separada do espaço público e, em função da atuação social mais marcante das mulheres, aproximam-se esses dois espaços que antes se distinguiam.

Achamos conveniente traçar nossas observações, em primeiro lugar, relativas aos contos em que não se pode identificar essa relação de proximidade dos espaços. Assim sendo, iniciamos com Needle, que torna mais interessante o início de nossos estudos por ser uma personagem desprovida de uma casa. Apesar de contrariarmos o princípio bachelardiano de considerar apenas aspectos positivos de uma imagem, a ausência de casa não precisa ser obrigatoriamente indicativo de algo ruim, uma vez que a personagem nem tem necessidade desse espaço por se encontrar na condição de fantasma.

Essa condição dá a ela liberdade para movimentar-se em qualquer espaço e, assim, concede-lhe o benefício adicional da liberdade emocional, intelectual e social. Seu local de pertencimento não é um lar; ao contrário, o local ao qual parece pertencer é a zona rural londrina, a qual se impõe como o local de “nascimento”, por ser onde ela recebe um nome: “One day in my young youth [...] upon a haystack, I found a needle [...] From that day I was known as Needle” (Spark, 2001, p.1).²⁵ Ambigualmente, é também seu local de morte, quando é sufocada por George e seu corpo é escondido na palha: “He stuffed hay into my mouth [...] he pressed my body into the stack” (Spark, 2001, p.17).²⁶

25 Um dia, na minha juventude [...] em um palheiro, encontrei uma agulha [...] a partir desse dia, fiquei conhecida como Needle (agulha).

26 Ele enfiou palha na minha boca [...] ele empurrou meu corpo pra dentro do monte.

Espaço natural dominado pela ação do homem, que o explora ao cultivar e modificar, a zona rural representa um local imposto à mulher e, para que ela consiga a atuação social que deseja, é preciso que haja a rescisão desse indivíduo com esse espaço. Após retirar-se do espaço dominado por homens, Needle pode retornar a ele e falar em defesa de seus interesses e das outras mulheres: o mercado, local das negociações e da movimentação de muitas pessoas, indica a visibilidade adquirida pela personagem, principalmente por tornar-se ela um grande incômodo para seu assassino. Tal visibilidade, porém, somente se torna possível por localizar-se a narradora na zona fronteira, valorizada e assumida com segurança por essa mulher; na zona selvagem suas ações e seus conceitos dão-lhe condições de fazer valer seus direitos.

A falta de menção a uma casa em “The Portobello Road” deixa evidente que o local cultural das mulheres não precisa mencionar um local geográfico específico; mais que isso, refere-se a uma forma de estar no mundo. Entretanto, se pudermos observar as mulheres em seu espaço, a contribuição para o estudo de sua intimidade, como conceitua Bachelard, contará com informações ricas e significantes. Também se torna relevante o fato de as personagens estudadas usarem sua casa não apenas como moradia, mas como local de trabalho.

Essa relação de proximidade entre o espaço privado e o público que se instaura por meio da casa é o que consideramos o elemento essencial nesse momento. Deste modo, entendemos ser cabível mencionar a protagonista de “The curtain blown by the breeze”, Sonia, que se aproveita da prisão do marido para mudar radicalmente sua vida. Com o apoio as enfermeiras que trabalham na colônia africana, a personagem abandona as antigas condições de vida, que eram extremamente precárias, para dar início ao processo de europeização:

she obtained furnishings from the Union, catalogues, books about interior decoration and fashion magazines [...] A contractor already had the extensions to the house in hand, and the rooms were being decorated and furnished one by one. It was I who had told her to have two bathrooms, not merely one, installed. She took time getting used to the

indoor lavatories and we had to keep reminding her to pull the chain. [...] I think it was I who had suggested the black-and-white bedroom [...]. There was in this bedroom a white carpet and a chaise-longue covered with black-and-white candy-striped satin (Spark, 2001, p. 25-26).²⁷

A transformação do espaço, juntamente com as mudanças de hábito, resulta em alteração do status social da personagem, que passa a ser aceita no seletivo grupo de homens influentes do forte, funcionando como um salão de festas. No entanto, devemos atentar ao fato de que, mesmo copiando os gostos e hábitos europeus, Sonia ainda conserva alguma ligação com suas raízes, o que se nota pela preferência pelo padrão preto e branco empregado no quarto e em seus adereços (a *chaise longue* e o quadro de Bearsley), indicando a dualidade de suas escolhas: de um lado, representam a positividade da nova condição da personagem; de outro, o aspecto negativo expresso pela retaliação do marido. Desconstruindo o espaço interior “de ordem patriarcal”, o qual Baudrillard (1993, p.21) descreve como “imagem fiel das estruturas familiares e sociais”, ao apagar os indícios da presença do marido e dos filhos a personagem causa uma mudança dupla, cuja relação o teórico explica: “Ao mesmo tempo que mudam as relações do indivíduo na família e na sociedade, muda o estilo dos objetos mobiliários” (ibidem). Estabelecendo as mudanças, mesmo sabendo do retorno inevitável do marido, Sonia arrisca-se a levar adiante seu projeto de europeização e atuação social, pagando com sua vida pela desobediência.

Nesse conto, entretanto, os elementos mais relevantes para entendermos as personagens são as janelas e as cortinas, emblemas da comunicação entre indivíduos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant

27 ela adquiriu mobílias da União, catálogos, livros sobre decoração de interiores e revistas de moda [...] Um empreiteiro já tinha as extensões da casa em mãos e os cômodos foram sendo decorados e mobiliados um por um. Fui eu quem disse a ela para ter dois banheiros instalados, não apenas um. Ela levou tempo para se acostumar com os banheiros fechados e tivemos que ficar lembrando a ela para puxar a corrente. [...] Acho que fui eu quem sugeriu o quarto em preto e branco [...] Havia nesse quarto um tapete branco e uma *chaise longue* coberta com um cetim preto e branco com listras iguais às de doce.

(2002), a “janela simboliza receptividade” (p.512) e, por estar protegida, indica que a comunicação entre as pessoas é impossível ou proibida. No incidente inicial do conto, quando o menino observa Sonia amamentando, através da janela, o problema não é apenas a invasão da privacidade, mas a desobediência à norma da autoridade local, em uma ameaça muito maior e mais grave contra o patrimônio do colonizador.

No entanto, a violência mais acentuada ocorre ao final do conto, quando Jamie volta da prisão e, na mesma posição que antes havia encontrado o garoto que assassinara, observa as mudanças ocorridas em sua casa: “He was standing on a box by the drawing-room window. He had his hand on the curtain, parting it, and was looking steadily into the empty room”(Spark, 2001, p.32).²⁸ Ao abrir as cortinas com suas mãos, ocorre uma invasão semelhante à do garoto negro; mas, desta vez, é o próprio sujeito da dominação quem realiza o gesto; todavia, a mulher permanece na condição de vítima da violência configurada, neste caso, pela invasão da privacidade, pelo desrespeito à sua intimidade e à sua liberdade. A volta do marido assinala, então, que a separação entre os espaços feminino e masculino depende mormente de respeito e liberdade para ambos os grupos.

À semelhança do que acontece com Sonia, o grupo familiar de “The pawnbroker’s wife” apenas consegue melhorar suas condições de vida quando a figura masculina afasta-se das mulheres. Neste sentido, esses itens têm sua funcionalidade explicitada pela narradora:

I was waiting for a ship to take me to England, and lived on the sea-front in the house of Mrs. Jan Cloote, a pawnbroker’s wife. From her window where, in the cool evenings, she sat knitting khaki socks till her eyes ached, Mrs. Jan Cloote took note of these happenings, and whenever I came in or went out she would open her door a little, and, standing in the narrow aperture, would tell me the latest (Spark, 2001, p.104).²⁹

28 Ele estava em pé sobre uma caixa junto à janela da sala de visitas. Tinha suas mãos nas cortinas, separando-as, e olhava firmemente para o cômodo vazio.

29 Eu estava à espera de um navio para me levar para a Inglaterra e morava à beira-mar, na casa da Sra. Jan Cloote, esposa de um penhorista. De sua janela, onde,

Inicialmente, temos a impressão de que a família de penhoristas preserva sua intimidade, uma vez que notamos que a janela se abre para que a mãe obtenha informações sobre os acontecimentos, embora para dar informações a porta se abra “um pouco”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), à porta podem ser atribuídas diversas funções: “local de passagem, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema” (p.734), que “dá **acesso à revelação**” (p.735, grifo do autor), assim como é “símbolo da **iminência do acesso**” (p.736, grifo do autor) e de “comunicação do instrumento oculto” (p.737).

Como a narradora menciona que o hábito dessas mulheres era abrirem a porta do apartamento “o suficiente para alguém ver dentro”, numa abertura menor que doze polegadas, podemos identificar essa autopreservação do grupo feminino, reservando para poucos o conhecimento de suas práticas, ainda que “elas não tivessem nada a esconder, que alguém pudesse ver”. Em raras ocasiões, os hóspedes são “convidados” para tomar “uma pequena xícara de chá” no apartamento delas; para evitar incômodos, os convidados sujeitam-se a assuntos interessantes apenas para as donas da loja.

Para melhor compreendermos essa situação, devemos acrescentar que a casa se liga à loja por um corredor e, por isso, quando as portas da loja se abrem à noite para receber os soldados, nenhum dos hóspedes tem o contato com esse espaço como teria durante o dia. Como resultado, por ser a casa também a empresa da família, atrela-se a ela a ideia de que o trabalho diurno é socialmente aceitável enquanto o trabalho noturno é considerado ilegal. Por considerarem ambas as atividades valiosas para determinar suas condições de vida, as penhoristas recusam as regras sociais que desejam marginalizá-las; para elas, a prostituição é uma forma de conseguir liberdade e autonomia em uma sociedade que pouco tem a lhes oferecer. Encontrando um mundo “todo delas”, a família Jan Cloote encontra

nas noites frias, ela se sentava tricotando meias cáqui até que seus olhos doessem, a Sra. Jan Cloote tomava conhecimento desses acontecimentos e, sempre que eu entrava ou saía, ela poderia abrir a porta um pouco e, de pé na pequena abertura, me contaria as novidades.

seu lugar no mundo e dá a ele o valor que considera adequado, o que muitas vezes não ocorre com outras mulheres, as quais precisam vencer obstáculos que impõem a si mesmas para conseguir identificar seu espaço e, adicionalmente, valorizá-lo.

O que notamos, entretanto, é que muitas vezes a valorização do espaço sociocultural e das práticas típicas desse local exige das mulheres a aquisição de conhecimentos sobre si mesmas e sobre seu local de pertencimento, como acontece com a protagonista do conto “The Dragon”. Para essa personagem, o empecilho toma forma do seu afastamento autoimposto da sociedade, adquirindo uma propriedade de difícil acesso para manter suas clientes distantes, além de contratar o Dragão para estabelecer contato entre as partes. A costureira, ao descrever o local onde mora, pouca atenção dá à casa, descrita apenas como detentora de características da “*art nouveau*”, localizada “well back from the road on a high cliff looking over the lake” (Spark, 2001, p.320).³⁰ Recebe atenção especial, com descrição de detalhes, o jardim, onde realiza seu trabalho quase o tempo todo:

The garden was large, really out of proportion to the house, but this suited me very well. I liked to sit and sew in the garden, especially under the mighty cedar tree that had become my banner; you could see it from the opposite shore of the lake, you could look down on it from the cliff-road; wherever you were, or from wherever you approached in those parts you couldn't miss the cedar tree. I soared above the statues in the garden (ibidem).³¹

A relação existente entre o jardim e a casa é “desproporcional”; pois, sendo menor que o jardim, a casa parece ser um adereço do primeiro, e não o contrário, como geralmente ocorre. Vivendo nesse

30 bem no recuo da estrada sobre uma alta falésia acima do lago.

31 O jardim era grande, realmente fora de proporção em relação à casa, mas adequava-se muito bem a mim. Eu gostava de me sentar e costurar no jardim, especialmente sob o poderoso cedro que tinha se tornado o meu estandarte; era possível vê-lo da margem oposta do lago, poderia observá-lo de baixo, na estrada da falésia; onde quer que fosse, ou de onde quer que se aproximasse naquelas redondezas, você não perderia o cedro de vista. Eu planava acima das estátuas no jardim.

“paraíso terrestre”, afastando-se das relações e de um espaço tradicional, a costureira institui um local próprio, onde ela é o centro das atenções, como o “poderoso cedro” que podia ser visto de qualquer ponto naquele lugar. Essa hipótese se confirma quando pensamos que as estátuas, simbolizando as pessoas com quem se relacionava em termos pessoais ou profissionais, estavam abaixo dela, em uma hierarquia que para ela era muito “adequada”.

A forma como a personagem se relaciona com esse espaço remete-nos à ideia de “canto” a que se refere Bachelard, por ser-nos possível identificar o jardim com um espaço que proporciona uma espécie de solidão “onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos” (2008, p.145). A identificação da personagem com o local e com os itens que o compõem corrobora para que esse local indique algumas de suas características, dentre as quais destacamos a concepção do jardim enquanto

símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada [...] símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, [...] de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente (Chevalier & Gheerbrant, 2002, p.513).

É provável que esse local indique o aspecto mais marcante da personalidade da narradora, que é também aquele mais negado por ela: o desejo de ordenação e de organização. Desejo porque se encontra na esfera imaginária, do projeto não realizado, onde o controle que a personagem afirma ter revela-se uma ilusão; pois, ainda que acredite deter o poder sobre sua atividade, ela já o transferiu para a secretária, Emily. Por isso, a solidão e o isolamento, que poderiam resultar em sucesso, por permitirem-lhe trabalhar sem interrupções, oportunizam o fracasso da costureira, por perder o contato humano, com as freguesas, justificável de acordo com as reflexões de Bachelard, de que “o canto ‘vivido’ rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós

mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos” (2008, p.146).

A aceitação da transferência de poder, que permite isolamento, tem como resultado esse silêncio, como se fosse a rejeição de suas vivências, ou anulação dos valores originados em seu espaço. Talvez, por isso, seja compreensível a perda da aceitação desse local como território das experiências paradisíacas (liberdade, autonomia, realização) e resulte na sua transformação em floresta quando a personagem finalmente entende sua real condição, sentindo-se uma estranha na própria festa: “We were on a shady part of the garden. [...] It was my garden, my party” (Spark, 2001, p.316).³² Logo surge um sentimento de derrota, que se nota por suas palavras: “The Dragon had taken over, and I knew it when the forest formed around me” (Spark, 2001, p.322).³³ Mas esse sentimento é substituído pelo desejo de retomada do comando, o que exige o rompimento da costureira com Daniele, o cortador, e Emily, a secretária, para que obtenha a independência e a autonomia que tanto almeja.

Derrotar o dragão é uma tarefa que exige coragem e, principalmente, autoconhecimento para discernir as limitações e as potencialidades disponíveis para que o projeto pessoal seja realizado com resultados positivos. No entanto, notamos que o autoconhecimento sucede ao reconhecimento de uma condição negativa, como a derrota em “The Dragon”, causadora da necessidade de ação e de mudança que poderá despertar uma força adormecida e escondida nas mulheres. É possível mencionar que, de modo diferente, o movimento inverso pode ocorrer; isto é, há casos em que o reconhecimento do espaço social e cultural das mulheres até ocorre, mas acaba sendo sufocado se o indivíduo não souber valorizá-lo, anulando-o.

Dentre as personagens sparkianas, Daisy Overend é um exemplo claro de mulher que valoriza mais o espaço masculino que o feminino. Não se trata, como dissemos, de não saber da existência

32 Estávamos em uma parte sombria do jardim. [...] Era o meu jardim, minha festa.

33 O Dragão havia assumido o controle, e eu soube quando a floresta se formou ao meu redor.

desse espaço de pertencimento; mas, de não dar a ele o destaque a que faz jus. Daisy, em sua busca por atuação no espaço público, trabalhando com política e literatura, procura mostrar-se interessada em trabalhar com homens importantes, camuflando sua real personalidade. Trabalhando em casa, a sala de visitas engloba aquilo que pode ser visto:

The drawing-room was furnished in a style which in many ways anticipated the members' room at The Institute of Contemporary Art. [...] As Daisy kept on saying, no two pieces were alike, and each was a contemporary version of a traditional design. In her attempt to create a Contemporary interior, she was, I felt, successful, and I was quite dazzled by its period charm (Spark, 2001, p.136).³⁴

As características desse espaço remetem à concepção de que os objetos que compõem o ambiente têm a função de indicar uma atitude perante a realidade e a sociedade. Ao observarmos que os móveis de Daisy apresentam uma releitura de padrões “tradicionais”, percebemos que eles simbolizam uma conexão parcial com as práticas tradicionais e modernas e, se os associarmos ao movimento das mulheres, podemos afirmar que sugerem um momento inicial de atuação feminina. Tal afirmação ampara-se na percepção de que a intelectual procura adequar-se às práticas do grupo dominante para ser socialmente visível, como se pode assegurar ao considerarmos o que os móveis contemporâneos têm a dizer para quem os observa: seguem o padrão estético que está em voga e estão disponíveis para apreciação para qualquer pessoa que visite Daisy ou que com ela conviva.

Entretanto, essa personagem sparkiana também busca satisfação pessoal no espaço de sua casa, com a diferença de que sua realização não está mais atrelada à aceitação pública; mas, espe-

34 A sala de visitas era mobiliada em um estilo que de várias formas antecipava os cômodos dos membros do Instituto de Arte Contemporânea. [...] Como Daisy insistia em dizer, não havia duas peças semelhantes, e cada uma era uma versão contemporânea de um *design* tradicional. Em sua tentativa de criar um interior contemporâneo, ela foi, acredito, bem-sucedida, e eu estava bem deslumbrada com o charme do período.

cialmente, na afirmação de elementos diferenciadores entre práticas que foram levadas a conhecimento externo e aquelas pertinentes ao seu espaço interno. Preservando sua intimidade, Daisy preserva a si mesma, ainda que lhe sejam imputados obstáculos para que seu projeto tenha resultado satisfatório e suas vivências sejam questionadas.

Contudo, a diferença que as mulheres exigem como direito de seu grupo dificilmente é compreendida pelo grupo masculino e, com frequência, elas precisam impor-se de forma a garantir a valorização de suas vivências. Daisy falha especificamente nesse ponto, quando escolhe dar maior atenção ao mundo social masculino, o que fica evidente na culturalização de uma parte de sua casa, reservando ao quarto, que é um “canto” todo seu, o silenciamento de suas experiências. Contudo, personagens como Frau Lublonitsch e Laura Pinkerton têm uma percepção mais apurada das práticas que lhes são peculiares. Em graus diferentes, elas se mostram munidas de recursos, em seu espaço interior, que podem garantir a obtenção e preservação da autonomia e da liberdade que desejam.

Em “Miss Pinkerton’s apocalypse”, contamos com a presença de poucos elementos decorativos, mas que são extremamente expressivos quanto à relação das mulheres com os homens: a lareira³⁵ e a poltrona “Queen Anne”. A lareira está presente apenas no primeiro parágrafo do conto, mas introduz uma concepção que orienta toda a narrativa: “Miss Laura Pinkerton [...] was doing something innocent to the fire” (Spark, 2001, p.115).³⁶ Inicialmente, consideramos importante esse item porque sugere que a personagem invoca a presença da deusa Héstia que, de acordo com Rapucci (2011, p.72-73), “se fazia presente em casas e templos como a chama no centro da lareira”. Insere-se esse deusa, afirma a autora, no grupo das “deusas virgens”, as quais “representam a qualidade de independência e autossuficiência das mulheres [...] expressam a necessidade de

35 Consideramos que a lareira era onde estava a personagem porque, ao chamar o companheiro, George, ele vem da cozinha.

36 Miss Laura Pinkerton [...] estava fazendo algo inocente ao fogo.

autonomia e a capacidade das mulheres de enfocar sua percepção naquilo que é pessoalmente significativo”; ela “é o arquétipo da atenção interior”.

A presença dessa deusa é importante para ajudar Miss Pinkerton a resolver problemas em sua casa, pois deixa evidente que somente com autoconhecimento e pensamento independente ela poderá resolver os conflitos que se instauram nesse espaço. Ante a necessidade de responder aos questionamentos impostos pelas figuras masculinas, essa mulher precisa defender-se, pondo em prática seus conhecimentos técnicos (para identificar o objeto que gera toda a confusão) e sua percepção (para saber como agir para defender sua opinião). Desta forma, põe em funcionamento algo extremamente valorizado pelo grupo masculino, o conhecimento técnico, mas não deixa de valorizar algo que é atribuído às mulheres e valorizado por elas, que é a intuição.

Enquanto a lareira assinala a invocação de valores femininos positivos, a poltrona trona-se distintiva do sentimento de recusa dos valores masculinos inseridos no espaço de convivência do casal. Fica evidente, no conto, que a presença dos repórteres funciona como um embaraço para o entendimento de Miss Pinkerton com o companheiro. Para ela, eles não são bem-vindos e, por este motivo, não podem sentar-se na poltrona Queen Anne: “‘Would you mind sitting over here?’ said Miss Pinkerton. ‘I don’t use the Queen Annes, normally. They are very frail pieces’” (Spark, 2001, p.117).³⁷

Chevalier & Gheerbrant (2002, p.95) esclarecem ser o assento “símbolo de autoridade” sendo que “oferecer um assento é reconhecer uma autoridade, um valor pessoal ou representativo”. Daí a solicitação de Miss Pinkerton para que o repórter se sente em outro lugar, já que a poltrona traz implícito o sentido de um móvel pertencente a um conjunto criado com elementos “femininos” (traços arredondados), inspirados na Rainha Anne, em oposição aos móveis “masculinos” e de formato quadrado ao estilo do rei George: é um

37 “Você se importaria de sentar ali?”, disse Miss Pinkerton. “Eu não uso a Queen Anne, normalmente. São peças muito frágeis.”

lugar proibido para eles, pois não são dotados de autoridade suficiente para se sentarem na poltrona.

Assim, armada das potencialidades de Héstia, Miss Pinkerton consegue administrar a situação e, mesmo que não tenha obtido sucesso com os homens “públicos”, consegue apoio do companheiro, George. A forma como essa personagem lida com os homens que a contrariam ajuda-nos a entender o porquê de algumas mulheres preferirem exercer sua autonomia estabelecendo limites para a interferência de outros em suas decisões e em seu modo de vida. É o que ocorre em “The Ormolu clock”, narrativa em que a personagem central é uma mulher que valoriza sua independência e seu poder e, ao contrário de Miss Pinkerton, que dá margem para os questionamentos masculinos, coloca-se acima destas figuras e valoriza suas práticas e seu espaço.

Como mencionamos, as pousadas opõem-se espacialmente, mas, principalmente, pela forma de administração. Assim, enquanto o Hotel Stroh é dominado por uma figura masculina, a Pousada Lublonitsch caracteriza-se como um espaço dominado por mulheres que trabalham satisfeitas e são beneficiadas diretamente pelo trabalho realizado. Esta última representa, deste modo, o espaço privado, onde as atividades predominantes são as concernentes ao trabalho doméstico/feminino (limpar, cozinhar etc.). Com relação a esse espaço, é importante mencionar que, por ser o espaço de trabalho e de moradia, o poder e o domínio exercidos por uma figura feminina acrescentam um valor adicional à pensão: ela congrega em si os espaços público (do trabalho/masculino) e privado (doméstico/feminino). Por esta razão, é importante observarmos um elemento que assinala as características predominantes em Frau Chef, que é o jardim, vinculado à horta:

In the garden, strangely standing on a path between the flowers for decorating the guests' tables and the vegetables for eating, facing the prolific orchard and overhung by the chestnut trees that provided a roof for outdoor diners, grew one useless thing – a small, well-tended palm tree. It gave an air to the place. Small as it was, this alien plant stood as high

as the distant mountain peaks when seen from the perspective of the great back porch where we dined. It quietly dominated the view (Spark, 2001, p.159).³⁸

Como a pequena e “*alien*” palmeira, que se faz notar entre as castanheiras do jardim da pensão, Frau Chef identifica-se com uma força que se impunha às demais personagens do conto, mas que se destaca por sua diferença. Isso é significativo quando se pensa na simbologia dessa árvore, cujo tronco eleva-se até as alturas, onde os galhos espalham-se em todas as direções, tornando-se sinal de “de vitória, de ascensão” (Chevalier & Gheerbrant, 2002, p.680), expressando a posição superior da dona da pousada, que à semelhança da árvore, lança seu olhar em todas as direções de sua propriedade; olhando de cima, ela pode ter uma visão de tudo que lhe pertence.

Standing in the sunlight, with her back to me, was Frau Lublonitsch. She was regarding her wide kitchen garden, her fields beyond it, her outbuildings and her pigsties [...] (she) did not move but continued to survey her property, her pigs, her pig-women, her chestnut trees, her beanstalks, her sausages, her sons, her tall gladioli, and – as if she had eyes in the back of her head – she seemed aware, too, of the good thriving guesthouse behind her, and the butcher’s shop, the draper’s shop, and the grocer’s (Spark, 2001, p.159-160).³⁹

38 No jardim, estranhamente localizada em um caminho entre as flores para decorar as mesas dos hóspedes e das hortaliças para alimentação, de frente para o produtivo pomar e projetando-se sobre as castanheiras que proviam um teto para os jantares externos, crescia uma coisa inútil – uma pequena e bem cuidada palmeira. Ela dava um ar para o lugar. Pequena como era, esta planta alienígena era tão alta quanto os distantes picos da montanha quando vistos a partir da perspectiva do grande alpendre onde jantávamos. Ela dominava a visão discretamente.

39 Em pé, ao sol, de costas para mim, estava Frau Lublonitsch. Ela estava observando sua horta ampla, seus campos além dela, seus anexos e suas pocilgas [...] (ela) não se mexeu, embora continuasse a examinar sua propriedade, seus porcos, suas porcas, suas castanheiras, seus pés de feijão, suas salsichas, seus filhos, seus altos gladiolos e, como se tivesse olhos na parte de trás da cabeça, ela parecia consciente, também, da boa a próspera pousada atrás dela, e do açougue, da loja de tecidos e da mercearia.

Também podemos associar a imponência da árvore à personalidade por essa descrição, que dá a impressão de uma visão em 360 graus, como os galhos da palmeira, formando um círculo perfeito, uma imagem que, de acordo com Bachelard, “ajuda a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior” (2008, p.237). Também afirma que “em torno da árvore solitária, meio do mundo, a cúpula do céu vai se arredondar”, sendo que “o que se isola, assume a figura do ser que se concentra em si” (p.241). Essas afirmações contribuem para pensarmos que, ainda que Frau Chef desempenhe todas as funções, desde administradora dos negócios a “dona de casa”, ela o faz de forma eficiente, mostrando que o controle de tudo o que acontece na pousada é atribuição sua e, por isso, não a transfere para ninguém (como o fez a costureira em “The Dragon”).

Contudo, o isolamento nesse patamar superior revela uma nova dimensão dessa mulher quando a narradora se dá conta de haver um espaço diferenciado onde ela se movimenta, toma as decisões e recolhe: ela descobre “a further doorway, which usually remained closed. Now it was open” (Spark, 2001, p.161).⁴⁰

Within it was a bedroom reaching far back into the house. It was imperially magnificent. It was done in red and gold. I saw a canopied bed, built high, splendidly covered with a scarlet quilt. The pillows were piled up at the head – about four of them, very white. The bed-head was deep dark wood, touched with gilt. A golden fringe hung from the canopy. In some ways this bed reminded me of the glowing bed by which van Eyck ennobled the portrait of Jan Arnolfini and his wife. All the rest of the Lublonitsch establishment was scrubbed and polished local wood, but this was a poetic bed (Spark, 2001, p.161).⁴¹

40 uma porta que geralmente ficaria fechada. Agora estava aberta.

41 Dentro dela havia um quarto remontando a casa. Era imperialmente magnífico. Era feito em vermelho e dourado. Eu vi uma cama com dossel, instalada no alto, esplendidamente forrada com uma colcha escarlate. Os travesseiros foram empilhados na cabeceira – cerca de quatro deles, muito brancos. A cabeceira da cama era de madeira de um escuro intenso, com um chapeado de ouro. Uma franja dourada pendia do dossel. De certa forma, essa cama me lembrava da cama

De início, consideramos necessário observar a porta do quarto, conservada quase o tempo todo fechada, simbolizando, conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant (2002, p.734), o “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema”. Aberta, torna-se um convite ao conhecimento, à descoberta. Esse novo conhecimento, que se refere à intimidade da personagem, tem a função de mostrar que as mulheres, ainda que sejam atuantes no espaço público, o qual corresponde a um mundo instituído pela cultura sexista, preservam seu mundo, onde suas vivências são importantes e valorizadas. Ocorre, entretanto, que os indivíduos localizados nesses dois espaços muitas vezes relacionam-se de forma conflituosa, em uma disputa por poder, seja em termos sociais, culturais, econômicos ou intelectuais.

Na disputa pelo poder, o antagonismo dessas personagens destaca que o controle do tempo, da lógica, não cabe exclusivamente aos homens, uma vez que as mulheres tomam para si o direito de comandar, controlar e de agir socialmente. Ao obter poder de atuação social e cultural, o grupo feminino realiza uma ação emancipatória que beneficia toda a sociedade, pois as exigências que caracterizam o projeto das mulheres resumem-se em liberdade e respeito.

Assim sendo, podemos afirmar que os objetos situados nos ambientes de convívio público das personagens de Spark dão uma dimensão das mudanças conceituais quanto à função que esses objetos adquirem, em termos sociais e culturais. Como vimos, é comum estarem associados à atuação das mulheres, mostrando o quanto elas conhecem e valorizam do lugar que ocupam na sociedade, mesmo que enfrentem dificuldades como a oposição masculina. Como veremos, a seguir, há outra gama de objetos, aqueles de uso pessoal das personagens, que contribuem igualmente para a construção dos sentidos do texto e para a compreensão da esfera feminina, historicamente

brilhante pela qual van Eyck enobreceu o retrato de Jan Arnolfini e sua esposa. Todo o resto do estabelecimento Lublonitsch era madeira local limpa e polida, mas essa era uma cama poética.

marginalizada e atualmente posta em evidência pelo movimento das mulheres. A observação dos objetos pessoais pode contribuir para que essas personagens se revelem mais aos leitores.

Ao tratarmos da decoração dos ambientes públicos onde se movimentam as personagens femininas de Spark, pudemos observar que, em sua atuação, os sentidos designados pelos objetos é algo marcante e interessante. Deste modo, remetem à afirmação de Baudrillard (1993) de que “todo objeto transforma alguma coisa” e, tirando-os de seu uso regular, ou empregando-os conforme sua necessidade ou vontade, essas personagens assinalam “as mudanças de estruturas sociais”. De forma semelhante, o estudioso afirma que a observação das personagens em suas relações com o ambiente onde atuam ajuda a entender “como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, atendem”, bem como contribuem para que se compreenda “sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada sua cotidianidade vivida” (p.10-11).

Conquanto tenhamos o objetivo de observar os objetos de uso pessoal das sparkianas, julgamos necessário esclarecer que os objetos elencados neste momento de nosso estudo condizem com itens que, ao contrário dos elementos mencionados anteriormente, não são utilizados para compor o ambiente da casa. Ao contrário, ainda que possam ser usados em espaços públicos, os itens sobre os quais teceremos comentários estão, de certa forma, mais proximamente ligados às personagens. Frequentemente percebidos como elementos acessórios tanto para os donos quanto para o texto, estes objetos fornecem informações importantes para que a leitura aconteça de modo o mais amplo e satisfatório possível.

Julgamos relevante esclarecer que a proposta de destacar tais elementos ampara-se na sugestão feita por McQuillan (2002, p.17) de que Spark emprega a contrapontualidade “to produce a series of highly suggestive meanings when considered in light of this seemingly incongruent, formal aside”.⁴² Para elucidar o conceito de

42 para produzir uma série de significados altamente sugestivos quando considerados à luz deste aparte aparentemente incongruente e formal.

contrapontualidade em uso nos comentários apresentados, o autor indica o uso do *aparte* como recurso; pois este elemento, utilizado com frequência nos textos dramáticos (desde Shakespeare), caracteriza-se pelo acréscimo de informações que poderiam desbancar o caráter ficcional do texto ou as impressões relativas às personagens. Embora esse recurso seja identificado pelo estudioso nos romances da autora, consideremos que também nos contos ele possa ser encontrado, já que esses textos não contam com análises com esse enfoque.

Ainda segundo McQuillan, a inserção de informações aparentemente incongruentes, nos textos, pode ser explicada pelas práticas textuais de Spark: “It allows her narrative to accede to the wider socio-political concerns which undoubtedly inform her work” (2002, p.21).⁴³ Ainda que tais afirmações estejam relacionadas aos textos cômicos da autora, consideramos interessante a insinuação de que há muita informação nas margens dos textos sparkianos; ou seja, quanto mais se percebe e se entende o emprego desses elementos nas narrativas, mais se desvela o conteúdo sociopolítico desses trabalhos.

Levando em consideração tais afirmações, identificamos que a presença de objetos acessórios tem uma função ligeiramente diferente daquela atribuída aos objetos decorativos, pois estes estão inseridos no texto para compor o que Baudrillard (1993, p.37) afirma ser “o aspecto organizacional do ambiente”. Criados para serem deixados à vista, no espaço de convivência pública dentro de uma casa, esses objetos têm inegável relação com quem os possui. No entanto, o aspecto que nos permite diferenciar os objetos já observados dos objetos a serem observados é o fato de o lugar típico destes não ser o espaço doméstico onde possam ser facilmente vistos, mas espaços de acesso restrito ou proibido.

Assim, pensamos ser relevante mencionar as palavras de Bachelard, ao afirmar que “com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade” ou, ainda, “da vida psicológica

43 Permite à sua narrativa aderir às preocupações sociopolíticas mais amplas que, sem dúvida, seu trabalho informa.

secreta” (2008, p.91). À lista de espaços de intimidade sugerida pelo autor, acrescentamos o quarto, lugar onde a intimidade e a subjetividade encontram-se presentes, invariavelmente. Nesse espaço, geralmente se revela o que é mais importante para as personagens, sendo que a possibilidade de conflitos nesse cômodo prontamente indica perda de intimidade e de afeição entre os indivíduos envolvidos. Em geral, entrar no quarto corresponde à descoberta de vivências subjetivas e, como veremos em alguns contos sparkianos, elas são compostas tanto de aspectos positivos quanto negativos.

Em “The Ormolu Clock”, por exemplo, a porta do quarto de Frau Lublonitsch se abre para revelar uma existência “rica” sem comparação naquele local de recursos modestos como a pensão e a própria dona. Mas, no momento da descoberta, a superioridade dessa personagem se faz pronunciar pelas cores dos móveis e objetos: a cama com dossel, toda em vermelho, com detalhes dourados, evidencia essa sua condição, pois esse item compõe os quartos dos nobres. Devemos notar, contudo, que a cama, que deveria ser ocupada pelo casal em seus momentos de intimidade, reserva-se ao uso exclusivo da mulher, como fica evidente por ser ele o local de retiro de Frau Lublonitsch. Por ter sido dado tal uso a esse espaço, a observadora associa a cama da personagem à cama do quadro de van Eyck, pintor flamengo do século XV, no qual reproduziu as núpcias do casal Arnolfini. É notável que, mesmo as camas sendo semelhantes, por ambas indicarem a exuberância de um item situado em um ambiente luxuoso e nobre, a pintura remete à união de um casal tradicional. O casamento, por ser um evento social de transferência de poder, em que antes o marido assumia direito irrestrito sobre a esposa e seus bens, adquire sentido distinto no conto ao realçar a exclusividade de uso do quarto pela esposa, relegando o marido ao segundo plano e anulando seu poder.

No conto, ao contrário, o “quarto glamoroso” é retiro da mulher, seu “canto”, mas não de acordo com o conceito bachelardiano, segundo o qual “o canto rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida” (2008, p.146). A concepção que o quarto adquire, com Frau Chef, é diversa, como se nota na fala da narradora: “Frau Lu-

blonitsch retired (there) in the early hours of the morning to think up her high conceptions, not lying supine like a defeated creature but propped up on the white pillows [...] It was from here she planted the palm tree and built the shops” (Spark, 2001, p.165).⁴⁴ Lugar de autoconhecimento, de reflexão e, principalmente, de planejamento estratégico; é o espaço onde a personagem sparkiana toma suas decisões. Igualmente, tais características fazem remissão evidente às palavras de Virginia Woolf quando, na década de 1930, sublinhou a necessidade de as mulheres obterem autonomia intelectual e financeira, cujo símbolo é o quarto individualizado para elas. É o que ocorre com Frau Lublonitsch: em seu quarto, sua intimidade é preservada e questões financeiras ficam exclusivamente sob seus cuidados.

Para elucidar essa relação da personagem com seu espaço, é oportuno esclarecermos que, por receber maior destaque e associar-se ao branco e ao dourado, o vermelho representa a realeza, o poder, a capacidade guerreira e, por suas nuances escuras, “é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto” (Chevalier & Gheerbrant, 2002, p.944). Por desdobrar-se em outras tonalidades, como escarlata, púrpura e carmesim, a cor vermelha indica tanto a completude dessa personagem, que concatena essas características atribuídas à cor, quanto dá uma dimensão do poder que ela tem, espalhando-se por todo o quarto, do ponto mais alto (o dossel) ao ponto mais baixo (o chão) e por “ambos os lados”, em um movimento do olhar que parece constituir os eixos necessários para o desenho de uma circunferência, o que seria, novamente, expressão da completude e totalidade:

The floor of the bedroom was covered with a carpet of red which was probably crimson but which, against the scarlet of the bed, looked purple. On the walls on either side of the bed hung Turkish carpets whose

44 Frau Lublonitsch retirava-se nas primeiras horas da manhã para refletir acerca de suas altas concepções, não ficando apática como uma criatura derrotada, mas em prontidão sobre seus travesseiros brancos [...] foi daqui que ela plantou a palmeira e construiu as lojas.

background was an opulently dull, more ancient red-almost black where the canopy cast its shade (Spark, 2001, p.161).⁴⁵

É importante mencionar que a decoração do espaço reservado à dona da pousada contava, ainda, com outros elementos interessantes, como o fogão e o gabinete com o relógio. Ambas as figuras estabelecem uma relação entre as esferas feminina e masculina. Em primeiro lugar, daremos destaque ao fogão: “I caught sight of a tiled stove constructed of mosaic tiles that were not a local type; they were lustrous – ochre and green – resembling the tiles on the floors of Byzantine ruins. The stove looked like a temple” (Spark, 2001, p.161).⁴⁶

Identificado mais com um objeto de arte bizantina que com um item de utilidade doméstica, o fogão “parece um templo”, o qual acreditamos ter sido construído em homenagem a Héstia, cuja presença proporciona “sentimento de integridade e inteireza”, contribui para a mulher concentrar-se em sua “experiência interior subjetiva” e, por estar em um espaço reservado e guardado por outras mulheres, indica “um meio através do qual a mulher coloca a si mesma e sua casa em ordem” (Rapucci, 2011, p.72-73), principalmente por localizar-se no local onde são tomadas as decisões relativas às práticas familiares e comerciais.

Não se pode negar que essas considerações funcionam como uma interpretação da subjetividade de Frau Lublonitsch; entretanto, acrescentamos que o gabinete com o relógio estabelece uma relação mais ampla com a realidade social e cultural das mulheres. Primeiro, porque a crítica feminista relaciona o autoritarismo masculino, responsável por hierarquizar homens e mulheres em superiores e inferiores, respectivamente, à cronologia, à lógica do tempo. Essa

45 O chão do quarto era coberto por um tapete em vermelho que provavelmente era carmesim, mas que, contra o escarlate da cama, parecia púrpura. Nas paredes, de cada lado da cama, pendiam tapetes turcos cujo fundo era de um vermelho opulentemente maçante e mais antigo – quase preto onde o dossel lançava sua sombra.

46 Eu avistei um fogão de azulejos feito de azulejos que não eram de um tipo local; eram lustrosos – ocre e verde – assemelhando-se aos azulejos dos pisos das ruínas bizantinas. O fogão parecia um templo.

visão ampara-se no fato de a História haver se tornado uma área de conhecimento dominada por homens, em função da consagração da história de conquistas, violência e força masculinas, em detrimento da história das mulheres, vistas tradicionalmente como indivíduos passivos, inferiores, em funções subalternas e sem valor social.

Em segundo lugar, o conto sparkiano oferece uma perspectiva diferenciada, ao subverter o valor simbólico do relógio, cuja propriedade é transferida do homem para a mulher, de Herr Stroh para Frau Lublinitsch: “What she bought from him last winter when he was hard up. All red and gold, like an altarpiece. A beautiful clock – it was his grandfather’s when things were different.” (Spark, 2001, p.164).⁴⁷ O relógio, exibido publicamente, além de constranger Her Stroh, serve para enviar-lhe uma mensagem poderosa: “It was thus she had told him that time was passing and the end of summer was near, and that his hotel, like his clock, would soon be hers.” (Spark, 2001, p.165).⁴⁸ Trazendo esse objeto, geralmente visto como masculino, para seu espaço, a personagem sparkiana lhe dá um novo significado, invertendo os conceitos atrelados a ele em seu benefício e, por extensão, a todo o seu grupo, pois se pronuncia no conto a atuação das mulheres que, ao apropriarem-se de um bem simbólico opressor, transformam-no em um símbolo da vitória do grupo oprimido.

No entanto, não podemos considerar que as sparkianas estejam, invariavelmente, realizadas em seu espaço íntimo, como Frau Chef, pois a relação entre o sujeito e o espaço onde se encontra pode ser conturbada. Assim, pensando no quanto os itens de decoração podem “personificar as relações humanas” (Baudrillard, 1993, p.22), voltamos nosso olhar para o quarto de outra casa sparkiana: a de Daisy Overend. Espaço onde a entrada dos amantes não é permitida, o quarto dessa personagem é algo revelador e surpreendente, segundo a narradora, a qual, após conhecer a sala de visitas da casa,

47 “O que ela comprou dele no inverno passado quando ele estava em dificuldade. Todo em vermelho e dourado, como uma peça de altar. Um belo relógio – era do avô dele quando as coisas eram diferentes.”

48 Foi deste modo que ela contou a ele que o tempo estava passando e o final do verão estava perto, e que seu hotel, como o relógio, logo seria dela.

conhece o quarto; o contraste entre os dois ambientes é tão grande, que a narradora mostra-se surpresa ao descobrir tal espaço.

I was impressed by the pinkness of Daisy's bedroom. Where on the earth did she get her taste in pink? [...] In among the folds the original colour had survived here and there, and this fervid pink reminded me of a colour I had seen before [...] it was Daisy's own inarticulate exacting instinct which had bestowed on this room its frilly bed, its frilly curtains, the silken and sorry roses on its mantelpiece and its all-but-perished powder-puffs (Spark, 2004, p.137).⁴⁹

A cor rosa, predominante no local, ainda que faça uma remissão ao “eterno feminino”, ganha significado marcante ao remeter, concomitantemente, ao mundo cultural que a tradição identificou como feminino e ao espaço onde ser mulher é estar além de estereótipos incongruentes com sua realidade. Desbotado, passa a referir ao território onde os sonhos e desejos estão abafados pela herança sexista, sendo que o resultado é ter a atenção voltada para o mundo dos homens enquanto o mundo das mulheres fica esquecido, e suas vivências são silenciadas. Provavelmente, esse seria o motivo da antipatia existente entre as duas figuras femininas: Daisy esqueceu-se e desvalorizou o mundo de suas vivências, de sua intimidade, à custa do desejo de ser agente social no mundo dos homens e, desta forma, criou um mundo feminino com base nos conceitos da esfera masculina.

Vale mencionar, em adição, que há a probabilidade de algumas sparkianas encontrarem-se envolvidas em situações as quais os obstáculos não apenas tomam a forma da oposição masculina; mas, de modo mais acentuado, podem ser expressos pela oposição ou pela falta de compreensão das integrantes de seu grupo. Notamos esse tipo de relação entre mulheres no conto “The pawnbroker's wife”,

49 Fiquei impressionada com a coloração rosa do quarto de Daisy. Em que lugar do mundo ela arrumou esse gosto pro rosa? [...] No meio das dobras a cor original sobrevivia aqui e ali, e esse rosa ardente me lembrava de uma cor que vi antes [...] foi o próprio instinto inarticulado e exigente de Daisy que havia conferido a esse cômodo sua cama com babados, suas cortinas com babados, as pobres rosas de seda sobre a lareira e suas tudo-menos-desgastadas esponjas de pó de arroz.

no qual o grupo familiar de penhoristas vive “em um mundo delas” e, por isso, a perspectiva delas com relação às suas atividades e atitudes diferencia-se da visão que as demais pessoas têm delas. Observando essas mulheres, percebemos que, ainda que a casa seja local de moradia e de trabalho, esses espaços estão nitidamente separados. Por isso, enquanto a loja de penhores é local de acesso público, a casa e, mais especificamente, o quarto, é local de acesso restrito: poucos podem conhecê-lo e, mesmo adentrando nele, muitas vezes não compreendem as vivências das mulheres que nesse espaço vivem.

Ao acompanharmos a incursão dos hóspedes da família Jan Cloote pelo quarto, compartilhamos o sentimento de estranhamento que essas personagens sentem: o caminho é escuro, a entrada é estreita e as conversas causam embaraço e desconforto. É evidente o contraste entre os valores das penhoristas e os de seus visitantes: elas valorizam as práticas do espaço a que pertencem, enquanto o segundo grupo valoriza as práticas socialmente aceitas. Os elementos apresentados para enfatizar esses posicionamentos são os presentes recebidos pela caçula do grupo, Isa, e o quadro que a mãe confisca de um cliente.

É importante mencionar que, embora a mãe seja a líder do grupo, a filha caçula é quem recebe toda a atenção, tanto da mãe e das irmãs quanto dos clientes, especialmente daqueles que frequentam o “baile da loja de penhores”. Isa é descrita como uma garota em idade escolar, com longas tranças loiras e de modos “voluptuosos”, marcados pelo excesso de maquiagem nos olhos e na boca. As irmãs, Greta e Maida, são mais parecidas com a mãe: “small, shy, quiet, lady-like, secretarial and discreet” (Spark, 2001, p.105).⁵⁰ É compreensível que, por não serem atraentes, as irmãs se contentem com o fato de Isa representá-las e receber os “presentes” que guardam com tanto cuidado: bolsas de noite, broches, meias de seda. Ao lhe serem mostrados tais objetos, a narradora assume uma postura reveladora e, seu comentário, mais ainda: “It was rather awkward. What could one say? ‘They are very nice,’ I said. ‘This is nothing, noth-

50 pequenas, tímidas, quietas, com jeito de senhoras, secretarias e discretas.

ing,' said Mrs. Jan Cloote, 'nothing to the things she could get. But she only goes with the nice fellows.'" (Spark, 2001, p.106).⁵¹ Sentindo-se constrangida por saber que os "presentes" eram resultado das atividades noturnas dessas mulheres, a hóspede finge apreciá-los, enquanto a mãe justifica que há uma seleção dos homens: elas escolhem os melhores.

Um objeto, entretanto, chama a atenção da narradora: uma bússola. Em uma de suas primeiras visitas para tomar chá, ela já havia mencionado ter penhorado uma bússola; contudo, o objeto mostrado a ela como sendo um dos presentes de Isa, é essa bússola:

I had been given the compass when I was fourteen; it was new then; I recognised it immediately, and, while Mrs. Jan Cloote was talking, I recognised it more and more. The scratches and dents which I make on my own possessions are always familiar to me, like my own signature (Spark, 2001, p.106).⁵²

A bússola, entre os objetos da família Jan Cloote, passa a compor o espaço e a história delas, seja ela historicamente comprovada, ou real apenas para aquelas que a possuem no momento presente: "The pawnbroker's wife was welcome to the compass, for it was truly hers" (Spark, 2001, p.113).⁵³ Por isso, a hóspede deve perceber, como o faz, que a história dessas mulheres pertence a esse "mundo próprio delas" e, ainda, o modo como veem a si mesmas e aos outros, que é particularmente estranho e incompreensível para o grupo de hóspedes, reflete, como dissemos, a necessidade de tornar suas práticas aceitáveis ou justificáveis, uma vez que socialmente elas não o são.

51 Foi um tanto embaraçoso. O que se poderia dizer? 'Eles são legais', eu disse. 'Isto é nada, nada', disse a Sra. Jan Cloote, 'nada das coisas que ela poderia conseguir. Mas ela só vai com os caras legais'.

52 Eu ganhei a bússola quando tinha catorze anos; foi quanto, então, eu a reconheci imediatamente, e, enquanto a Sra. Jan Cloote falava, eu a reconhecia mais e mais. Os arranhões e entalhes que eu fazia em meus pertences são sempre familiares pra mim, como minha própria assinatura.

53 A penhorista estava satisfeita com a bússola, pois era realmente sua.

É necessário acrescentar, porém, que os presentes recebidos pela jovem penhorista não se comparam ao item acrescido ao apartamento delas: um quadro que, apesar de ser “horrível”, representava muito bem o período a que estava atrelado: meados da década de 1890. Segundo a narradora, ela até gostou da imagem: “It was the prototype of so many other paintings of its kind; and the prototype, the really typical object, is something I rarely have a chance of seeing” (Spark, 2001, p.110).⁵⁴ A imagem do quadro, típica das representações de vitimização das mulheres (frágeis e indefesas) que precisam ser salvas pelos homens (fortes e protetores):

It represented a girl bound to a railway line. Her blue sash fluttered across her body, and her hands were raised in anguish to her head, where the hair, yellow and abundant, was spreading over the rails around her. Twenty yards away was a bend on the rail-track. A train approached this bend, full-steam. The driver could not see the girl. As you know, the case was hopeless. A moment, and she would be pulp. But wait! A motor car, one of the first of its kind, was approaching a level crossing nearby. A group of young men, out for a joy-ride, were loaded into this high, bright vehicle. One of them had seen the girl's plight. This Johnnie was standing on the seat, waving his motoring cap high above his head and pointing to her. His companions were just on the point of realising what had happened (Spark, 2001, p.110).⁵⁵

54 Era o protótipo de tantas outras pinturas do seu tipo; e o protótipo, o objeto realmente típico, é algo que eu raramente tenho uma chance de ver.

55 Ele representava uma garota amarrada à linha do trem. Sua faixa azul tremulava ao longo do corpo e suas mãos foram levadas em angústia até a cabeça, onde o cabelo, loiro e abundante, se esparramava sobre os trilhos ao seu redor. A vinte jardas, havia um cruzamento nos trilhos. Um trem aproximava-se desse cruzamento, a todo vapor. O motorista não podia ver a garota. Como você sabe, o caso era desesperador. Um momento, e ela seria reduzida a pasta. Mas espere! Um carro, um dos primeiros de seu tipo, estava se aproximando de uma curva de nível ali perto. Um grupo de homens jovens, que saiu para uma volta, lotava esse veículo alto e brilhante. Um deles viu a situação da garota. Este Johnnie (soldado) estava em pé no assento, balançando seu boné bem acima de sua cabeça a apontando para ela. Seus companheiros estavam quase no ponto de perceber o que havia acontecido.

Situação presente em alguns filmes mudos, relacionada à expansão das linhas férreas e, por extensão, do poder técnico masculino que doma o ambiente e o transforma, assim como se impõe como autoridade e força social. Sob uma óptica diferenciada, a imagem do quadro reflete um fetiche masculino: a mulher, na condição de vítima, precisa que o homem a ajude a preservar sua vida, pois ela não tem condições de salvar a si mesma. Resgatada e agradecida pela preservação de sua integridade física, ela se “entrega” nos braços do seu salvador.

A história contada pelo quadro, enquanto uma forma de simular uma situação real, evidencia a relação entre as penhoristas e seus clientes, como o expressa o cabelo loiro, igual ao de Isa. Os soldados do quadro, como os soldados que chegam à Cidade do Cabo, vêm em socorro da jovem em perigo e, em troca, contam com a gratidão dela. A narradora, contudo, vê que o perigo iminente pode não resultar no salvamento da vítima, pois sob a perspectiva do quadro “não havia chance” de ela ser salva. A conclusão a que chega a narradora origina-se no questionamento: “Would they be in time to rescue her? – to stop the onrushing train? Of course not”;⁵⁶ levando-a à cruel constatação de que a possibilidade de mudança da situação da garota do quadro (e de Isa) é remota: “she lies there for as long as the picture lasts; the train approaches; the young mashers in their brand-new automobile – they are always on the point of seeing before them the girl tied to the rails” (Spark, 2001, p.110).⁵⁷

Novamente, a hóspede das penhoristas se vê diante da necessidade de mudar seu ponto de vista, ao perceber que o quadro, por ter sido incorporado ao cenário do apartamento, configura item simbólico da condição dessas mulheres e, por isso, quem o observa deve relacioná-lo às práticas desse grupo e aos valores que a elas estão agregados. Como resultado, a narradora tem uma nova percepção do quadro ao “olhar para o quadro com a cabeça de lado”: “indeed,

56 Chegariam eles a tempo de resgatá-la? – de parar o trem desgovernado? Claro que não.

57 ela fica ali pelo tempo que a pintura durar; o trem se aproxima; os jovens galanteadores em seu carro novo em folha – estão sempre no ponto de ver à sua frente a garota amarrada nos trilhos.

the girl bore a slight resemblance to Isa; the distracted hands around her head did look rather as if she were doing her hair. Of course, to get this effect, one had to ignore the train, and the motor car and the other details" (Spark, 2001, p.110).⁵⁸

Ao mudar de ângulo, a narradora pôde se certificar de que o estilo de vida das penhoristas não lhes era desagradável ou vergonhoso, mas era formado a partir de um conjunto de práticas reprovadas pela sociedade tradicional; para elas, em seu mundo particularizado, onde se atribui sentido e valor às suas vivências, excluindo-se qualquer conceito estereotipado, o valor das ações das mulheres é medido pelo índice de satisfação, realização e independência proporcionado a elas. O olhar da estrangeira, que é o olhar da narradora, torna expresso que ela não compartilha das mesmas experiências e, por este motivo, questiona o modo como as penhoristas vivem e veem a realidade ao seu redor e recusa ver os objetos que elas valorizam da mesma forma.

Por notarmos como as experiências de cada grupo de mulheres se expressam nos contos sparkianos, julgamos necessário mencionar Mills (1989, p.77), ao afirmar que, em cada sociedade e grupo social o modo como se constrói a experiência "difere radicalmente". Daí podermos afirmar que a narradora observa as penhoristas do seu local social e, por isso, o lugar do "outro" não é reconhecido por ela. Associamos esse conceito à ideia de que Spark parece perceber essas diferenças que estruturam grupos sociais distintos e, por isso, verificamos que algumas de suas personagens sentem a necessidade de descrever uma trajetória rumo ao autoconhecimento, como a protagonista do conto "The Dragon".

O conto inicia-se com a afirmação do conflito existente entre a narradora e sua secretária, Emily; sem que sejam dados detalhes quanto à natureza desse estranhamento, ela apenas identifica essa evidente força opressora como "o Dragão". Detentora de algum tipo

⁵⁸ de fato, a menina tinha uma leve semelhança com Isa; as mãos distraídas ao redor da cabeça parecia que ela estivesse arrumando o cabelo. É claro, para ter esse efeito, tinha-se que ignorar o trem, o carro e os outros detalhes.

de poder sobre a narradora, Emily torna-se alvo de um sentimento negativo: o incontido desejo de empoderamento ante uma situação que a costureira define como uma “derrota temporária”. Revelando aos poucos a natureza e a razão do antagonismo existente entre as duas, a costureira evidencia sua característica mais peculiar: “I was first and foremost a needlewoman” (Spark, 2001, p.317).⁵⁹ A destreza de que é dotada para costurar à mão também se pronuncia no domínio da escrita: assim como costura o tecido, também costura o texto. Essa característica é reforçada pela própria posição da narradora, a qual comenta os fatos, ou os deforma, imprimindo-lhes conscientemente um colorido subjetivo. A descrição de suas atividades como costureira permite-nos identificar seu sentimento de satisfação ao manipular e dar forma, como se nota na preocupação em apresentar os detalhes da costura “com cada ponto perfeito”.

Compreende-se, assim, que a costureira vê seu trabalho como algo extremamente pessoal, pois insiste em realizá-lo manualmente, evidenciando uma relação de contiguidade entre viver, costurar e narrar. Mas a percepção de que a satisfação advinda do poder de “dar forma” com agulhas e linhas e criar modelos para as pessoas é um engano somente ocorre após a costureira passar por várias “incisões” que demandam reparos e, à semelhança das agulhas que ferem o tecido para fazer uma nova roupa, geram uma nova forma de ver a realidade e de nela agir, estabelecendo uma mudança dolorosa, mas necessária.

Uma vez que agulhas, linhas, moldes e manequins configuram o estar e o agir da narradora no mundo, é imprescindível que ela perceba os riscos de cair em sua própria armadilha, pois a conquista do poder pode levar a um afastamento da condição e do objetivo inicial. Um dos riscos é a possível sujeição ao sufocamento e à paralisação, como havia ocorrido com a avó da protagonista ao ganhar dela um vestido: “She thought she would never get out of it again”⁶⁰ (Spark, 2001, p.317). Prendendo-se a modelos inadequados, há a possibilidade de chegar ao extremo de uma total ruptura com o mundo

59 Primeiro e antes de tudo eu era uma costureira.

60 Ela pensou que nunca mais fosse sair de lá.

social, resultando em uma morte simbólica, que marca a impossibilidade de tomar decisões, como havia acontecido com a avó.

O que a protagonista não percebe é que o desejo de controlar e de exercer o poder adquirido somente tem sentido se resultar em realização, não em isolamento. Esse conceito deturpado de poder, expresso na possibilidade de dizer não às clientes, que ela insiste em defender, baseia-se na crença de ser um direito adquirido em função de sua habilidade: “I preferred to keep my own exclusive and small clientele. It wasn’t everybody I would sew for” (Spark, 2001, p.317).⁶¹ De modo suplementar, tal comportamento remete ao arquétipo da feiticeira que, segundo Koltuv (1990), compreende uma série de atividades e comportamentos que podem ser associados à costureira: “As atividades de costurar, de tecer, ou as atividades ligadas à desordem e à acomodação parecem atrair Lilith para o quarto; então, se formos devidamente receptivas, poderemos vê-la.” (p.109). Essa abertura à Lilith primordial seria positiva se a narradora conseguisse exteriorizar o que realmente sente, ao invés de transferir para Emily aquilo que deseja: liberdade e realização. Daí o aspecto negativo do arquétipo de Lilith, gerado por uma falha na conscientização dos motivos, necessidade e sentimentos, que leva a um sentimento de derrota e fracasso que deve ser combatido pela costureira; um empreendimento que somente ela pode realizar.

Sendo assim, para conseguir realizar seu projeto, a costureira se vê ante o imperativo de afastar-se o mais breve possível do ambiente que lhe é conhecido para depreender a travessia necessária para conseguir a autonomia e a liberdade que tanto deseja. Desta forma, a costureira escolhe Simon, um jovem caminhoneiro que fora “convidado de última hora” e que estava de passagem. Contudo, é preciso compreender os sentidos atribuídos tanto ao caminhão quanto ao caminhoneiro e relacioná-los ao impulso da narradora de fugir de uma situação que havia se tornado insuportável, fora de seu controle. O caminhão, instrumento de agilização do distanciamento, é

61 Eu preferia manter minha própria clientela, exclusiva e pequena. Não era pra qualquer uma que eu ia costurar.

veloz e difícil de ser detido e, por conseguinte, pode realizar a travessia de que a mulher necessita em pouco tempo e de forma eficaz. Já o caminhoneiro, visto tradicionalmente como uma figura masculina viril e independente, provavelmente corresponde a uma entidade com a qual a narradora deseja identificar-se.

Mas essa identificação resulta em outra falha: o fato de haver transferido seu poder para Emily representa a perda da identidade; por este motivo, a narradora descobre que, para ser ela mesma, não é preciso adequar-se a um estereótipo, a uma convenção. Como descobre que ela mesma “poderia ser o dragão”, a costureira decide voltar para seu local de origem, fazendo uma nova travessia; desta vez, assumindo o controle de sua vida: ela aluga um carro e volta dirigindo.

Voltando nosso olhar para o projeto das mulheres que esboçamos neste capítulo, insistimos em destacar ser nosso objetivo oferecer uma leitura enfocada nas vivências das mulheres, identificando as dificuldades enfrentadas, bem como as conquistas que marcaram sua trajetória. Como afirma Queiroz, temos a pretensão de oferecer “outras interpretações naqueles pontos em que elas dizem respeito a *valorações*, a *juízos de valor* sobre conduta de personagens, a partir dos quais se inferem conceitos gerais retirados das experiências e dos comportamentos dos personagens” (1997, p.32, grifo da autora).

Centramo-nos, assim, na cultura feminina que, desejosa de empoderamento e de uma sociedade mais justa e igualitária, passou a ser vista como força motriz das mudanças capazes de beneficiar não somente o grupo das mulheres, como diversos outros grupos considerados minoritários. Deste modo, olhar para a cultura das mulheres, seu mundo peculiar, com as vivências que em seu espaço de pertencimento acontecem, pode resultar na percepção do mundo enquanto uma realidade rica por ser constituída pela mutabilidade, variabilidade e por inúmeras possibilidades abertas aos indivíduos que nela atuam. As personagens sparkianas, enquanto representantes de um grupo heterogêneo marcado por uma “experiência coletiva dentro do todo cultural” (Showalter, 1994, p.44); oferecem-nos meios de averiguar, dentro do grupo feminino, como cada indivíduo pode experimentar a realidade sociocultural distintamente, ainda

que a condição de subordinação e marginalização seja compartilhada por suas representantes.

Neste escopo, ao colocarmos as mulheres no centro de nosso trabalho, localizando-as dentro de um contexto ficcional definido, como a obra de Spark, demarcamos neste estudo o desejo de refletir acerca da esfera privada, considerada o espaço das mulheres, zona selvagem de realização e autonomia, a qual “se estrutura em torno de relações afetivas” e é “o lugar das interações espontâneas” (Oliveira, 1999, p.100). Assim sendo, no capítulo seguinte tentaremos contribuir para estabelecer uma relação entre as personagens sparkianas e o movimento das mulheres, observando-as nas interações com membros de seu grupo e, igualmente, com membros do grupo masculino. Nosso objetivo, afinal, é identificar situações conflituosas e de convivência pacífica entre os indivíduos do universo ficcional sparkiano, observando as estratégias empregadas por ambos os grupos para uma sociedade justa e igualitária.

3

I KNOW WHAT I'M TALKING ABOUT: A RELAÇÃO ENTRE MULHERES E HOMENS

Os contos sparkianos que foram selecionados para estruturar este trabalho têm, como figuras centrais, as mulheres. Em termos práticos, a primeira opção seria falarmos exclusivamente dessas figuras, ignorando as figuras masculinas; mas esse empreendimento é impossível. Isso porque, se podemos afirmar que um texto literário tem como base as relações humanas e, até mesmo, certo compromisso com a realidade, então não há interpretação que possa desvincular a obra ficcional do material humano que contribui para a organização das ideias e das informações que a compõem.

Enquanto base e centro das sociedades, o ser humano tende a organizar-se em grupos; no entanto, as construções sociais estabeleceram dois grandes grupos: feminino e masculino. A relação entre eles é conceituada por Bourdieu (2003, p.24) de forma clara: “Tendo o masculino como ‘a medida de todas as coisas’, a mulher é contrária, inferior aos homens, o que serve de justificativa ao estatuto social a que são relegadas”.

A interação entre mulheres e homens, que se mostra conturbada na esfera social, apresenta-se da mesma forma nos textos literários;

às vezes, o antagonismo dos gêneros feminino e masculino é muito mais evidente nas ficções e, por isso, expressa de modo mais marcante a luta daqueles indivíduos por mudanças que favoreçam seu grupo. O discurso literário seria, deste modo, o veículo por meio do qual elas poderiam “desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto quanto a quietude normalizada do poder invisível onde quer e sempre possível” (Said, 2003, p.40). Ao desafiar este “poder invisível” patriarcal, as mulheres podem, enfim, falar por si mesmas, com liberdade e autonomia, oferecendo um contradiscurso, como Foucault (2003, p.72) descreve: um “discurso contra o poder”, como expressão fundamental de suas vivências.

Portanto, as considerações que serão apresentadas a seguir têm, como prioridade, tratar das formas de interação postas em práticas pelas mulheres e que se encontram expressas nas narrativas sparkianas. Levando-se em consideração que a convivência social pode ser marcada tanto por aspectos negativos quanto positivos, daremos atenção, primeiramente, às interações das personagens femininas com as masculinas e, em seguida, às interações das mulheres dentro de seu grupo; esboçando, assim, a visão sparkiana da realidade feminina.

Spark, sempre que era entrevistada, gostava de afirmar que os textos que escrevia traziam as marcas de situações que vivenciou, testemunhou ou lhes foram contadas; por isso, as leituras realizadas por leitores e estudiosos também reafirmam que não se pode desvincular as ficções da autora de seu referencial, que é o mundo real. Sendo assim, pretendemos realizar nesta etapa do trabalho uma observação mais aguda de alguns aspectos desses textos com a pretensão de descobrir, por meio do que eles têm a dizer, a realidade sensível do grupo feminino que institui os significados das narrativas. Amparamo-nos, desta forma, na afirmação de Mills: “The reason that these critics discuss the relation between female characters and women’s experience is that they believe that literature has a very close relationship to life in a broad political sense” (1989, p.60).¹

1 O motivo dessas críticas discutirem a relação entre as personagens femininas e a experiência das mulheres é que elas acreditam que a literatura tem uma relação

Por acreditarmos que as narrativas sparkianas demarcam as origens e os limites do conflito entre o grupo dominante (masculino) e o grupo dominado (feminino), em um primeiro momento temos o objetivo de observar como os homens embarçam o projeto feminista; em seguida, pretendemos destacar figuras masculinas que apoiam a causa das mulheres ou, ao menos, não atrapalham o desenvolvimento do projeto delas.

Como resultado, desejamos observar como o grupo masculino se apresenta nos contos de Spark e, paralelamente, tecem conexões com o grupo feminino em meio ao emaranhado social. Comparando a recepção do movimento das mulheres pelos homens sparkianos à maneira com que a sociedade responde à atuação delas, identificaremos se a adequação social pode ocorrer de forma lenta ou rápida para atender à demanda de mudanças pelas mulheres, ou para suprimi-las.

Em termos práticos, seria coerente afirmar que na gênese dos contos da autora encontra-se o desejo premente de “escrever a vida”, evidenciando experiências das mulheres em seus papéis sociais, sejam eles impostos ou livremente assumidos. Sob este ponto de vista, os contos escritos pela autora escocesa colocam-nas em posição central nas narrativas, enquanto membros de uma sociedade que as marginaliza. Situadas no centro das narrativas, as mulheres muitas vezes revelam ser agentes sociais vigorosas; mas isto não se traduz, invariavelmente, em realização.

Na verdade, é muito mais comum encontrarmos mulheres oprimidas ou impedidas de agirem livremente no meio social, nessas ficções, do que mulheres livres para tomarem decisões ou dar sua opinião. Isso ocorre porque as sociedades modernas, mesmo tendo presenciado a movimentação feminina e a entrada desses indivíduos nos espaços que antes lhes eram proibidos, ainda traz em sua forma de conceber as relações humanas os (pré)conceitos de hierarquização entre os gêneros e de tradição histórica.

Bourdieu (2003, p.100) afirma que, “para escapar totalmente do essencialismo, o importante não é negar as constantes e as invariá-

veis, que fazem parte, incontestavelmente, da realidade histórica: é preciso *reconstruir a história do trabalho de des-historicização*” (grifo do autor). A proposta do autor é simples e contribui para a realização deste estudo: não se pode negar a história, mas é necessário que a ação das mulheres sobre os sistemas sociais, correspondente ao “trabalho de des-historicização”, seja vista como uma nova prática inserida no meio social. Acreditamos, por isso, que, para entendermos a ação social feminina e sua centralidade nos escritos sparkianos, é necessário que antes identifiquemos as forças que constroem a atuação desse grupo. Sabemos que a fonte da opressão e repressão feminina é o poder patriarcal, em pleno uso pelos homens e cuja violência toma a forma, por vezes, de violência física; outras vezes, porém, descreve um tipo de violência dissimulada, diluída pelas convenções sociais e, por fazerem parte das estruturas sociais tradicionais, raramente são questionadas ou contrariadas.

Neste prisma, a observação da relação masculino/feminino nos textos sparkianos toma por base os estudos de gênero, apresentado por Funck como categoria que pressupõe “uma questão de poder, onde nos deparamos com assimetria e desigualdade, com a dominação do feminino pelo masculino” (Funck, 1994, p.21). Adotamos essa perspectiva porque notamos nos textos de Spark que as relações entre os dois gêneros resumem-se ao antagonismo entre eles: o grupo masculino deseja manter-se no poder, enquanto o grupo feminino procura resistir às pressões e impor-se social e culturalmente.

O grupo dominante, dotado de poder social e cultural, apresenta-se nas narrativas que estudamos sob facetas distintas. No entanto, identificamos a presença de representantes masculinos com maior destaque em apenas três contos: “The Portobello Road”, “The curtain blown by the breeze” e “Miss Pinkerton apocalypse”. Os dois primeiros situam-se historicamente no continente africano, ainda no período colonial; o terceiro, porém, localiza-se em um tempo que, acreditamos, é posterior ao período de guerra, já no continente europeu. Afora essas especificações geográfico-temporais, que podem fornecer informações importantes sobre esse grupo, importa

mais examinar as estruturas sociais a partir das quais essas personagens validam suas ações.

Retomamos, de início, as palavras de Oyewùmí (2006, p.256), a qual descreve o quadro social africano indicando uma divisão em quatro classes, na colônia: homem europeu, mulher europeia, nativo e outro. Essa formulação ampara nossos comentários porque as personagens a serem estudadas se enquadram na primeira “classe”: ambos são homens brancos que se mudam para a África para serem fazendeiros. Spark afirma que, na época em que se mudou para a Rodésia (hoje Zimbábue), o cenário colonial começava a passar por mudanças, sob pressão de Londres e contra o desejo dos brancos:

In my day, no black African stepped off the pavements to make way for a passing white, as had been required previously by law. Young, homeless blacks who did not want to work on the land were not beaten into submission but were left alone, thanks to a public outcry in England. But sometimes I was horrified by the stories I was told, mainly by Afrikaners, or people of South African Dutch origin – who would proudly narrate this or that story of how an impertinent black had been “fixed” (Spark, 1993, p.126).²

Ainda que essas mudanças comessem a ser instituídas e fizessem parte das normas da colônia, a autora deixa claro que não era impedimento para os colonos exercerem o autoritarismo que lhes era imputado, podendo reagir violentamente contra qualquer indivíduo que estivesse fora de seu grupo. Os relatos de Spark não apenas mencionam que atos violentos ocorriam com frequência naquele local, como confirmam que era comum as mulheres europeias apoiarem

2 Na minha época, nenhum negro africano descia das calçadas para dar lugar a um branco de passagem, como tinha sido exigido anteriormente por lei. Negros jovens e sem-teto que não queriam trabalhar na terra não eram espancados até a submissão, mas eram deixados em paz, graças a um clamor público na Inglaterra. Mas às vezes eu ficava horrorizada com as histórias que me contavam, principalmente por Afrikaners, ou pessoas de origem sul-afro-holandesa – que orgulhosamente narravam esta ou aquela história de como um negro impertinente havia sido “corrigido”.

tais atos. Ao explicar a gênese do conto “The curtain blown by the breeze”, a escritora explica que a mulher que havia contado a ela que um fazendeiro havia matado um menino negro porque sondava, pela janela, sua esposa amamentando, lamenta que, por esse crime, ele tenha ficado preso por três anos. Além disso, o que é mais absurdo, afirma Spark, é a situação que segue ao relato: “The woman seemed to think the farmer was quite right and to regret the things were changing or had changed. I was unable to speak. I simply stared at the woman. She didn’t notice this, but went on in her self-righteous way” (Spark, 1993, p.127).³

Horrorizada com o relato, anos depois ela o empregou em uma de suas narrativas como uma forma de introduzir a questão da violência enquanto direito do homem branco. No conto, embora Jannie tenha sido condenado a cumprir pena, em momento algum ele perde o direito à propriedade, podendo reaver seus bens tão logo termine o prazo. O afastamento da figura masculina do ambiente doméstico põe em evidência que sua presença nesse ambiente é duplamente opressora para a esposa. Para explicar essa opressão, inserimos a descrição, feita por Oliveira, dos polos em que se encontram as mulheres e os homens devido ao casamento:

Para os homens, essa troca de mulheres é um dom que provoca um contra-dom, o que instaura um vínculo social entre eles, um sistema de alianças fundamentado na reciprocidade. Para as mulheres, ao contrário, a troca acarreta sua redução ao status de objeto: não passam de moeda de troca, signos e emblemas do status dominante dos homens (Oliveira, 1999, p.32-33).

Através dessa descrição fica evidente que a opressão feminina na família Van der Merwe está centrada na presença do marido, que impede a atuação social da mulher (que só podia sair de casa na Páscoa),

3 A mulher parecia pensar que o fazendeiro estava muito certo e lamentava que as coisas estivessem mudando ou tinham mudado. Eu fiquei incapaz de falar. Eu simplesmente olhava para a mulher. Ela não percebeu isso, mas continuou com seu jeito hipócrita.

bem como tolhe o direito dela sobre a herança do pai, da qual ela apenas toma conhecimento com a prisão do marido. Como acontece em muitos casamentos fundamentados nas tradições sexistas, Sonji fica sujeita a um estilo de vida precário e limitador: suas funções incluem cuidar da casa, das crianças, “gritar com os nativos” e cumprir com as obrigações maritais. Com a prisão do marido, entretanto, ela adquire uma identidade própria: cria novos hábitos, desvincula-se dos afazeres domésticos, muda o nome para Sonia e passa a investir em sua inserção na sociedade local. Foi assim que ela passou a entender “seu valor em dinheiro” e criou coragem de mudar, o que foi comunicado ao marido por carta.

Devemos acrescentar, no entanto, que a liberdade de Sonia tem seus dias contados: com o final da pena, o retorno do marido passa a ser considerado, ainda que remotamente. Com relação ao retorno de Jannie, a narradora prevê sua chegada e adverte o irmão, com quem Sonia tivera um *affair*, quanto à necessidade de deixarem o local. Realmente, a presença do marido muda o ambiente, assim como a tempestade, que destrói tudo que fica em seu caminho: após inspecionar a casa e se inteirar das mudanças, ele vai ao encontro da esposa e do amante e os mata.

O conto retrata a realidade da colônia; mas, de forma aguda, denuncia as práticas masculinas de opressão e repressão aos oponentes. Naquele contexto, onde o poder masculino era quase ilimitado, os empregados sujeitavam-se aos colonos em função das relações de trabalho, enquanto a situação das mulheres era determinada pelo casamento, que mais parecia uma transação comercial, quando não estavam sujeitas ao “ambiente sexualmente predatório da colônia” (Byrne, 2002, p.120).

Byrne menciona que a “vulnerabilidade sexual das mulheres brancas” era resultado da construção delas enquanto “hiperbolicamente desejáveis”, o que se tornava uma forma “poderosa” de constranger a presença de mulheres solteiras no meio social africano. As enfermeiras do conto, que dão apoio e orientam as mudanças de Sonia, vivenciam essa coação por não poderem conversar com homens em locais públicos sem que eles pensassem que elas estavam

disponíveis para o sexo. A autora ainda menciona que as mulheres brancas ainda estavam sujeitas a outra ameaça: “(the) experience of her own disempowerment staged through her production as a potential object of attack by predatory natives” (Byrne, 2002, p.120).⁴ Spark retrata essa ameaça no conto “The go-away bird”,⁵ no qual a jovem Daphne descobre, aos doze anos, que a justificativa de sua tia dormir com um revólver ao lado da cama e de ser necessário as mulheres dormirem no mesmo quarto quando o tio viaja não se ampara no risco de serem roubadas, mas no risco de serem estupradas. Apesar de as crianças da colônia “entenderem o termo”, por ser uma “ofensa capital”, em ocasiões remotas “a colônia se agitava com um caso de estupro, mesmo se o acusado fosse um homem branco ou negro” (Spark, 2001, p.236, tradução minha).

Mas, ao tratarmos da violência contra as mulheres na colônia, não podemos deixar de mencionar as palavras de George⁶ ao justificar o casamento clandestino com a nativa Matilda, alegando que, naquele contexto, as opções para os fazendeiros satisfazerem seu desejo eram escassas, uma vez que havia uma mulher branca para cada três homens; daí a “necessidade” de se envolver com a nativa. Em adição, o casamento no Congo, que não seria considerado legalmente válido em outros territórios, reforça a identificação dessa relação com um “acordo entre iguais” (homens) ou, ao menos, com alguém de sua classe social, como Kathleen. Também parece ser importante o envolvimento do fazendeiro com sua amiga de infância, de acordo com Needle, porque ele precisa de uma mãe; papel que a chapeleira está disposta a desempenhar. Não há dúvidas de que Kathleen e George conseguem formar um casal, visto que ambos repetem o discurso patriarcal com frequência, enfatizando a necessidade de encontrar um par, ou aconselhando Needle a fazê-lo.

Por outro lado, as interações entre George e Needle sugerem que o colono sente atração pela escritora, seja pela insistente e ansiosa

4 (a) experiência da sua própria impotência se encenava sua produção como potencial objeto de ataque por nativos predadores.

5 Publicado em 1958.

6 Personagem do conto “The Portobello Road”.

exigência de contato (“We must stick together”)⁷ e vínculo (“he wished to enforce some sort of bond between us”)⁸; ou, ainda, pelo reconhecimento, expresso por ela, do desejo e da violência latentes nele: “the huge man [...] his enormous mouth, the bright sensuous lips, the large brown eyes forever brimming with pathos” (Spark, 2001, p.2).⁹ No entanto, ele se sente rejeitado por Needle, ao constatar que ela “não se prendia a ninguém”, e ameaçado ante o risco da amiga contar para Kathleen sobre o casamento com Matilda quando ele manifesta seu plano de casar; por isso, decide matá-la. O desejo de justiça, assim, é fatal para Needle, que não percebe a fúria crescente, visível nas expressões faciais dele: primeiro, “His face had grown much larger, his lips full, wide and with a ripe colour that is strange in a man. His brown eyes were abounding as before with some inarticulate plea” (Spark, 2001, p.15);¹⁰ em seguida, na iminência do assassinato, o ponto de vista da vítima é perturbador: “holding both my wrists tight in his huge left hand. I saw the red full lines of his mouth and the white slit of his teeth last thing on earth” (Spark, 2001, p.2).¹¹

Sempre ameaçador, em escala desproporcional ao corpo da mulher, o corpo do homem remete, por suas características, à fera que espreita as jovens e indefesas heroínas dos contos de fada. Seus atos fazem ecoar o pensamento patriarcal ao lidar com as mulheres rebeldes, de que somente mortas podem ser boas mulheres. Consideramos ser possível, ainda, que a morte de Needle possa ser vista simbolicamente como o corte entre o mundo organizado pelo logocentrismo e o mundo das mulheres. Devorada pela violência do

7 Nós temos que ficar juntos.

8 ele queria forçar algum tipo de vínculo entre nós.

9 o homem enorme [...] sua boca enorme, os lábios brilhantes e sensuais, os grandes olhos castanhos sempre cheios de paixão.

10 Seu rosto ficou muito maior, seus lábios volumosos, largos e com uma cor maturada que é estranha em um homem, seus olhos castanhos ficaram grandes, como antes, com um tipo de apelo inarticulado.

11 segurando ambos os meus pulsos com firmeza em sua enorme mão esquerda. Eu vi as linhas vermelhas e cheias de sua boca e a fenda de seus dentes brancos como a última coisa na terra.

desejo masculino, a mulher torna-se irreconhecível para aqueles que detêm uma percepção limitada dos conflitos entre os gêneros. Como resultado, Needle pode ser vista pelo agressor, porque compartilham um tipo de conhecimento restrito, mas sua nova condição fica invisível para a amiga, evidentemente alienada pela dominação masculina.

Contudo, essa “nova condição” da personagem possibilita a reatização do “desejo de articulação em oposição ao silêncio” que Said descreve como direito “de indivíduos e de grupos que lutam por justiça social e igualdade econômica” (2000, p.39). Essa capacidade, recém-adquirida é evidenciada pela personagem: “I would not have spoken had I not been inspired to it. Indeed it’s one of the things I can’t do now – to speak out, unless inspired. And most extraordinary, on that morning as I spoke, a degree of visibility set in.” (Spark, 2001, p.3-4).¹² Essa surpreendente nova condição feminina ante seu antagonista relaciona-se à reação do grupo feminino que recusa a violência masculina, denuncia as injustiças e força sua visibilidade.

Ricoeur (1988, p.102) afirma que “entre desejar e fazer, existe a diferença da passividade à atividade”, o que coincide com a proposta do projeto feminista de mudar seu posicionamento para obter justiça social, passando de indivíduos inertes e passivos para agentes. Porém, é sabido que, mesmo que tenham conseguido um maior espaço sociocultural, as mulheres perceberam que os homens ficaram presos ao passado, quando elas não haviam iniciado seu movimento. O projeto de subversão às normas sociais e de instituição de mudanças ficou marcado, assim, por muitas dificuldades e decepções, pois as mulheres se viram, em alguns momentos, diante da necessidade de “reexaminar a situação paradoxal que elas mesmas ajudaram a criar quando reivindicaram o acesso aos papéis masculinos” (Oliveira, 1999, p.69).

Nesta conjuntura, as conquistas do grupo feminino, dentre as quais o acesso ao trabalho assalariado figura como ponto principal,

12 Eu não teria falado se não estivesse inspirada a fazer isso. Na verdade, é uma das coisas que não posso fazer agora – falar, a não ser que esteja inspirada. E o mais extraordinário, naquela manhã, conforme eu falava, um grau de visibilidade se instalava.

não foi capaz de garantir a esse grupo a liberdade de atuarem de forma plena e autônoma na sociedade. Muitas vezes, as mulheres tiveram que confrontar os questionamentos masculinos quanto à legitimidade de suas vivências e, até mesmo, a presença dessas figuras autoritárias em seu próprio espaço. Como ocorre com Miss Pinkerton, o abuso de poder configura uma forma de violência não física, mas igualmente dolorosa e balizadora das conquistas femininas.

As discussões do conto “Miss Pinkerton’s apocalypse” são geradas a partir de um objeto estranho que invade a casa do casal Laura e George: “something flew in at the window [...] it was a small round flattish object”.¹³ Na tentativa de identificar o objeto, eles discutem sobre a natureza de tal objeto, embora Laura se irrite com a recusa do companheiro em aceitar seu julgamento, sabendo ele “que ela estava certa”. Após Miss Pinkerton descrever uma série de características do objeto, identificando-o como um pires de porcelana da marca Spode, George, sentindo-se ameaçado e assustado, concorda com ela. Tendo chegado a um acordo, decidem tornar público sua descoberta e, por isso, decidem chamar alguém da imprensa.

A presença do repórter e do fotógrafo, contudo, insere um olhar “de fora”, exterior à realidade do casal, além de uma perspectiva que identificamos como um “dualismo sexualizado” ao qual se refere Oliveira (1999, p.29). Isso porque ambos insistem na manutenção das duas versões da narração, de modo a defenderem aquela que considerassem mais consistente. Porém, fica evidente que eles já têm uma posição, como se nota pelo início da entrevista, quando Miss Pinkerton, ao ver o fotógrafo, esclarece imediatamente que “não há nada para fotografar”, mostrando-se preocupada com a invasão de seu espaço. Há, nitidamente, uma tensão entre eles: “The reporter settled on the nearest chair, poisoning his pencil and asking, ‘Do you mind if I take notes?’ ‘Would you mind sitting over here?’ said Miss Pinkerton” (Spark, 2001, p.117).¹⁴ Como vimos, a presença incômoda

13 alguma coisa entrou voando pela janela [...] era um objeto pequeno, redondo e achatado.

14 O repórter se instalou na cadeira mais próxima, equilibrando seu lápis e perguntando: “Se importa se eu anotar?” “Se importaria de se sentar ali?”, disse Miss Pinkerton.

do repórter faz com que Laura não aceite que ele se sente em sua cadeira; o que, neste caso, simboliza a recusa da autoridade dessa personagem.

Essa atitude adotada por Laura Pinkerton pode estar relacionada ao conceito que a figura midiática adquiriu atualmente e que Said (2000) definiu como um “intelectual orgânico”. A expressão, usada por Gramsci, define um grupo de profissionais cujo trabalho é divulgar informações de interesse social que, no entanto, “alinham-se” às instituições midiáticas, preocupando-se mais com a “audiência de massas” e com o “poder e autoridade” que ganham. Detentores do conhecimento e das práticas culturais que sua profissão lhes permite, os repórteres ainda não têm o conhecimento social de George, cuja convivência com a companheira lhe dá uma percepção do mundo das mulheres mais próxima à própria percepção dela. Essa afirmação somente é possível se considerarmos que o casal, apesar da discussão, não dá mostras de manterem uma relação marcada pela desigualdade ou pela hierarquização dos papéis feminino e masculino, o que pode ser comprovado pela manutenção do nome de solteira da mulher, evidenciando que ela não “pertence” ao companheiro, e que tem a sua individualidade garantida.

É importante destacar que, ciente do posicionamento da companheira, que se mostra segura de suas convicções e antipática com os estranhos, George percebe que “o caso estava começando a se direcionar para ela”. Certamente, o repórter tenta direcionar a entrevista para a versão de George, a quem as perguntas são dirigidas, demonstrando a preferência pela versão masculina. No entanto, as informações mais esclarecedoras e detalhadas são fornecidas por Miss Pinkerton: ““Mr. Lake was in the kitchen and I called out, of course. But he didn’t see inside the bowl, only the outside, underneath where the manufacturer’s mark is. I saw the pattern so I got the steps to make sure. That’s how Mr. Lake knocked my things over. I saw inside”” (Spark, 2001, p.117).¹⁵

15 “O Sr. Lake estava na cozinha quando chamei, claro. Mas ele não viu dentro da cavidade, só por fora, embaixo, onde fica a marca do fabricante. Eu vi o padrão, então peguei a escada para ter certeza. Foi assim que o Sr. Lake derrubou as minhas coisas. Eu vi dentro.”

A dupla de repórteres questiona a autenticidade da experiência de Miss Pinkerton e defende a versão masculina, que consideram “de longo alcance”. Obviamente, a posição dos “homens da mídia” apenas reflete sua adesão a uma prática historicamente enraizada em nossa sociedade, que é a hierarquização entre gêneros, evidenciada pela reação do entrevistador, ao afirmar “I favour Mr. Lake’s long range theory” (Spark, 2001, p.119).¹⁶ É certo, também, que a história dos homens tem primazia, como ocorre no conto, quando o entrevistador define a ordem em que os fatos devem ser narrados: “perhaps Mr. Lake’s account first and then the lady’s” (Spark, 2001, p.118).¹⁷

O discurso dos repórteres, que tenta reestabelecer uma “ordem lógica” que foi desestruturada pela fala feminina, é fator determinante para mostrar o quanto é necessário que as mulheres deem continuidade ao processo de mudanças instituído por seu grupo. Daí a importância de as atitudes das personagens sofrerem alterações, como o faz Miss Pinkerton, ao tomar uma “rápida decisão”:

She began to display a mood hitherto unknown to George. Leaning back, she gave way to a weak and artless giggling. Her hand fluttered prettily as she spoke between gurgles of mirth. “Oh, what a mess! What an evening! We aren’t accustomed to drink, you see, and now oh dear, oh dear!” (Spark, 2001, p.119).¹⁸

Ao fingir embriaguez, Laura concede a George uma oportunidade de reagir à pressão dos repórteres que sobre ele começava a se impor; mesmo parecendo confuso e, logo depois, desconfiado, ao perceber que sua versão está prestes a ser desbancada pela encenação da companheira, ele também toma uma decisão e mantém o ponto em que “ambos concordam”: “we had a flying saucer less than an

16 Eu estou a favor da teoria de longo alcance do Sr. Lake.

17 Talvez o relato do Sr. Lake primeiro, depois o da senhora.

18 Ela começou a exibir um comportamento até então desconhecido de George. Inclinando-se para trás, ela deu lugar a uma risadinha fraca e vulgar. Sua mão flutuava lindamente enquanto falava entre os gorgolejos de alegria. “Oh, que bagunça! Que noite! Não estamos acostumados a beber, sabe, e agora, ah querido, ah querido!”

hour ago in this room” (Spark, 2001, p.120).¹⁹ Como uma resposta ao posicionamento da companheira, a mudança de Mr. Lake reflete uma condição e uma atitude apresentada por Bourdieu:

A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita: fracas e princípios de fraqueza enquanto encarnações da *vulnerabilidade* da honra, [...] sempre expostas à ofensa, as mulheres são também fortes em tudo que representa as armas da fraqueza, como a astúcia diabólica (Bourdieu, 2003, p.64).

Embora seja uma conquista parcial para Miss Pinkerton, o fato de seu companheiro compreender sua atitude e respeitar uma versão diferente da sua pode ser considerado um indício de que o movimento feminista alcançou alguns dos objetivos traçados. Ainda que para ter sucesso tenham que dispor, como afirma o crítico, das “armas da fraqueza”, as mulheres devem inserir seu discurso na sociedade, contra esses valores masculinos que tentam enfraquecer seu grupo, explorando os medos e angústias “que a feminilidade suscita”, como afirma Bourdieu. Somente assim poderão instituir as mudanças necessárias ao movimento.

Neste sentido, é preciso pensar na mudança como a “passagem ou transição entre estados que perduram”, à qual alude Nunes (2000). Esse conceito manifesta, no conto, a dimensão dos desafios à trajetória das mulheres, que precisou ser assinalada pela luta por conscientização social contra a permanência do poder dominante a fim de estabelecer as transformações sociais necessárias para a conquista da autonomia. Esse direito, que sempre foi exigido pelo grupo feminino, parece ecoar na relação entre o casal de protagonistas do conto sparkiano, que consegue chegar a um acordo, mesmo que o discurso autoritário insista na tentativa de caracterizar a relação entre mulher e homem como uma dicotomia entre irracional e racional, ilógico e lógico.

19 havia um disco voador há menos de uma hora nesta sala.

Ao tratarmos da relação entre mulheres e homens, é inevitável a menção a expressões como “dicotomia sexual”, oposição, antagonismo, hierarquização, entre outros termos que formam uma extensa lista capaz de definir de forma clara como a interação social entre os gêneros foi conturbada e difícil desde tempos tão remotos que, por isso, são indefiníveis. Mas, o tempo histórico, ao qual Nunes (2000) denomina “tempo socializado”, descreve de modo oportuno o percurso do movimento feminista: apontando “para trás, na direção do passado”, refere-se à história que as mulheres questionaram e recusaram, ante a impossibilidade de reescrevê-la; mas também descreve um direcionamento “para frente, na direção do futuro” que o movimento deseja e precisa (ainda) realizar.

Deste modo, nesta nossa tentativa de inserir a escrita sparkiana no contexto das mudanças sociais e culturais contemporâneas, acreditamos que, ainda que de forma tímida, quase imperceptível, as narrativas da autora conseguem identificar a possibilidade de convivência pacífica entre esses grupos, em um percurso que Oliveira define como uma “travessia da fronteira do mundo dos homens [...] acidentada” (1999, p.114). Para que compreendamos como essa travessia pode ser demarcada na ficção de Spark, mencionamos o conceito de fronteira apresentado em um estudo de Borges Filho:

o espaço da fronteira é, essencialmente, um espaço paradoxal. Isso acontece, pois a fronteira é ao mesmo tempo espaço de separação e também ponto de contato entre os dois subespaços. Ela aproxima e distancia insularidades. É ambígua. Divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos. Fecha e abre, preserva e destrói a autonomia, protege e ameaça (2007, p.104).

A série de definições dá uma ideia da localização da esfera feminina em sua relação com a esfera masculina. Sendo um espaço “paradoxal” e “ambíguo”, o espaço fronteiro com o qual se identifica o mundo das mulheres apresenta disposições variadas para a movimentação do grupo feminino nos lugares sociais e culturais. Por este motivo, acreditamos que Spark tenha consciência da separação, mas

também dos “pontos de contato” entre esses mundos culturais que convivem de maneira menos problemática na atualidade.

Nossa afirmação se ampara na constatação de que a presença de algumas personagens masculinas nas narrativas sparkianas denota a proximidade entre as esferas feminina e masculina. Esse ponto de vista se baseia, primeiramente, em uma percepção da atuação social das mulheres: destacando-se nesse espaço, elas interagem com homens que podem ser vistos como “neutros” ou secundários, pois não interferem na vida delas. Em segundo lugar, a atuação delas em seu próprio espaço possibilita que sua interação com figuras masculinas seja mais equilibrada e menos conturbada. Acreditamos que esse tipo de relação foi oportunizado pelo advento do movimento feminista, através do qual as convenções sociais foram questionadas e combatidas. Como resultado, tornou-se possível que os gêneros convivessem em uma “espécie de trégua milagrosa” (Bourdieu, 2003, p.130).

Algumas narrativas de Spark parecem retratar essa trégua, como o conto “The Ormolu Clock”, no qual fica evidente a dominação exercida pela figura feminina, no espaço privado e no espaço público: além de realizar as atividades “femininas” relacionadas ao cuidado e conservação do espaço doméstico, ao mesmo tempo, fica a cargo de Frau Chef a administração dos bens da família. Dotada de poder sobre as demais pessoas, sua força obscurece a das outras, a começar pelo marido, símbolo e estandarte da dominação feminina, que fica relegado ao segundo plano, cuja existência é mencionada apenas para dar maior ênfase à atuação e à força da figura feminina:

There was a Herr Lublonitsch, but he was of no account, even though he got all the marital courtesies. He sat punily with his drinking friends at one of the tables in front of the inn, greeting the guests as they passed in and out and receiving as much attention as he wanted from the waitresses. When he was sick Frau Lublonitsch took his meals with her own hands to a room upstairs set aside for his sickness. But she was undoubtedly the boss (Spark, 2001, p.159).²⁰

20 Havia um Sr. Lublonitsch, mas era sem importância, mesmo que recebesse todas as cortesias maritais. Ele se sentava debilmente com seus companheiros de bebida em

Relegado à função meramente decorativa, Herr Lublonitsch exemplifica o processo que Bourdieu (2003, p.130) denomina de “inversão na relação de dominação”, mediante a qual as relações entre mulheres e homens se reconfiguram “na obscuridade e no segredo das relações íntimas”. A concessão de “todas as cortesias maritais” remete às condições de sobrevivência (mínimas) que antes ficavam a cargo do marido: alimentação, vestimenta, saúde. A ele cabe a função tradicionalmente desempenhada pela mulher no casamento (principalmente nos de classe média), cujas características são apresentadas por Greer: “a mulher é a principal consumidora e vitrina da riqueza do marido: ociosa, improdutiva, narcisista e dissimulada” (1974, p.264).

É possível afirmar, ante o exposto, que Herr Lublonitsch pode ser considerado um “homem troféu”. Essa expressão é comumente empregada em nossos dias para designar mulheres cuja beleza garante-lhes casamento com homens ricos, que as exibem “como a um troféu”; é o que parece acontecer com o marido, no conto: ele não se envolve com as atividades relacionadas à administração dos bens familiares, é considerado “sem importância”, tem por função apenas ficar sentado, cumprimentando os hóspedes e flertando com as garçonetes. Podemos afirmar, assim, que o casamento garante uma sujeição às convenções da união heterossexual, mas reconfigura os papéis feminino e masculino, invertendo suas funções: “sem dúvida, era ela a chefe”.

Outro indício desta redução da autoridade e da importância das figuras masculinas se evidencia na forma como os filhos são apresentados: eles figuram entre os bens da família e, assim como os bens são “colocados” um do lado do outro (*placed beside*), os filhos são “colocados” para trabalhar nesses estabelecimentos (*placed in charge*). Outra relação que consideramos significativa é a referência à loja de tecidos,

uma das mesas da frente da pousada, cumprimentando os hóspedes que passavam pra dentro ou pra fora e recebendo tanta atenção quanto quisesse das garçonetes. Quando ele ficava doente, a Sra. Lublonitsch levava suas refeições com suas próprias mãos para um quarto no andar superior reservado para sua convalescença. Mas sem dúvida ela era a chefe.

que “estava em fase de acabamento” (*was nearing completion*) assim como o filho caçula estava “pronto para tomar o seu lugar” (*ready to take his place*):

Appended to the guesthouse was a butcher's shop, and this was also a Lublonitsch possession. A grocer's shop had been placed beside it, and on an adjacent plot of ground – all Lublonitsch property – a draper's shop was nearing completion. Two of her sons worked in the butcher's establishment; a third had been placed in charge of the grocer's; and the youngest son, now ready to take his place, was destined for the draper's (Spark, 2001, p.159).²¹

Como se vê, as relações marido/mulher e mãe/filho nesse conto são reorganizadas, abandonando padrões tradicionais, originados pelo patriarcado, que colocava o pai no centro das relações familiares, subjugando a mãe, anulada ela autoridade paterna. Ao contrário, recuperando a força matriarcal, as mulheres instituem uma verdadeira milícia feminina que defende e guarda as experiências das mulheres, simbolizadas pelo quarto “glamoroso” da dona da pousada.

Consideramos relevante mencionar que, ainda que esse empoderamento feminino seja perceptível em “The Ormolu Clock”, em outros contos ele se manifesta de forma um pouco mais camuflada pois, ainda que algumas personagens conquistem visibilidade social e autonomia, é possível notar também que a sociedade ainda apresenta resistência à atuação delas. Sendo assim, é comum encontrarmos sparkianas que estabelecem “alianças” com o grupo masculino para garantir sua influência no mundo social. As coligações têm, em geral, o objetivo de assegurar a manutenção das mudanças instituídas pelas mulheres, embora a impressão seja de que as decisões ficam a cargo dos homens, representantes “autorizados” do e pelo poder público.

21 Anexado à pousada havia um açougue, que também era um bem dos Lublonitsch. Uma mercearia tinha sido construída ao lado, e numa parcela adjacente de terreno – tudo propriedade Lublonitsch – uma loja de tecidos estava em fase de conclusão. Dois de seus filhos trabalhavam no açougue; um terceiro foi colocado no comando da mercearia, e o filho mais novo, pronto para tomar o seu lugar, foi destinado para a loja de tecidos.

Em “The curtain blown by the breeze”, Sonia Van der Merwe tem a oportunidade de compor o substrato social da colônia africana quando o marido é preso. Dispensando antigas práticas, ela se torna “um farol” em meio aos demais componentes daquele grupo e, por isso, toma para si o direito não apenas de pertencer ao restrito grupo masculino de líderes, mas de extrapolar seu alcance, interferindo em decisões que vão além do local, evidenciando sua influência. De início, tomamos conhecimento que a possibilidade de ela fazer parte da vida social local era meramente uma questão de oportunidade.

The remainder comprised the chemist, the clergyman, the veterinary surgeon, the police and their families. These enjoyed a social life of a small and remote quality, only coming into contact with the poor white small-farmers for Business purposes [...] Into this society came Sonia Van der Merwe when her husband had been three years in prison. [...] The main difficulty she had to face in her efforts towards the company of the vet, the chemist and the clergyman was the fact that she had never yet been in their company (Spark, 2001, p.23).²²

Aos poucos, quando Sonia já demonstra ter espaço na sociedade colonial, é-nos informado que os eventos sociais em sua casa, dos quais participavam as autoridades locais, são substituídos pelas visitas constantes das enfermeiras. Como resultado, suas condições de vida melhoram e o grupo que era o “restante” (*remainder*) da sociedade é substituído pelo grupo de médicos. A casa, antes espaço de convivência de classes mais baixas da sociedade, muda completamente, na aparência e na função: “Her house was by now a general meeting-place for the district and she conducted quite a salon every

22 O restante se compunha do químico, do clérigo, do veterinário, do policial e suas famílias. Estes desfrutavam de uma vida social de uma qualidade pequena e remota, só entrando em contato com os pequenos agricultores brancos pobres para fins de negócios [...] Para dentro dessa sociedade veio Sonia Van der Merwe, quando seu marido havia passado três anos na prisão. [...] A principal dificuldade que ela teve que enfrentar em seus esforços para estar na companhia do veterinário, do químico e do clérigo foi o fato de que ela nunca havia estado ainda na companhia deles.

late afternoon”.²³ Igualmente, Sonia deixa de ser a pobre esposa de fazendeiro e passa a ter influência nas decisões:

now she was acquainted with the inner politics of the clinic, and managed to put in effective words here and there with visiting Government officials who took it for granted she had ruled the district for years and, being above the common run, pleased herself how she dressed and what she did (Spark, 2001, p.28).²⁴

O contentamento que se nota na atitude da fazendeira, misturada à autocontemplação, mostra o quanto lhe é gratificante exercer essa função; estando ela ciente de seu potencial feminino, cria oportunidades de interferir na sociedade onde se encontra, estabelecendo, a cada etapa de seu projeto de visibilidade, alianças com pessoas influentes na colônia: os homens das classes baixas, os médicos e, por último, os representantes governamentais. Acrescenta-se às habilidades da personagem o poder de sedução, que as enfermeiras percebem nela e, por isso, assumem que era algo que elas não haviam lhe dado, mas “invocaram de dentro da camponesa desleixada”. Percebemos, então, que essa personagem pertence a um grupo de mulheres que busca defender seus interesses fazendo uso de estratégias que, ao reivindicar seus direitos, agem astutamente, fazendo com que os homens que manipulam pensem que eles é que tomam as decisões.

Ao mencionarmos, porém, os métodos utilizados pelas mulheres para conseguir empoderamento, é importante mencionarmos outras sparkianas que agem de forma semelhante, em graus distintos de manipulação. O modo de agir dessas personagens remete às personagens dos contos reunidos em antologia por Angela Carter em *Wayward Girls & Wicked Women* que, segundo palavras da autora,

23 Agora sua casa era um ponto de encontro geral para o distrito e ela conduzia um salão e tanto todo no final de tarde.

24 agora ela estava familiarizada com a política interna da clínica e conseguia se comunicar aqui e ali com os oficiais governamentais em visita que garantiam que ela havia mandado no distrito por anos e, estando acima do senso comum, contentava-lhe como se vestia e o que fazia.

estavam “preparadas para tramar e conspirar, se apoderar, batalhar” (Carter, 1986, p.xii, tradução minha). Essas mulheres, na busca por poder e por liberdade de expressão que lhes garantissem direitos fundamentais, aliam-se aos homens, não para valorizar as práticas deles; mas, para que, através da aproximação dos espaços socioculturais de pertencimento desses indivíduos, o espaço da mulher, a zona selvagem onde se encontram, passe a ser valorizado cada vez mais.

Notamos, assim, que as personagens criadas por Spark usam, com frequência, as chamadas “armas da fraqueza” a que se refere Bourdieu (2003, p.64). Em várias situações apresentadas nos contos, percebemos uma recusa persistente à adequação a normas exteriores, isto é, que lhes são impostas por outras pessoas. Nesses casos, a resistência feminina torna-se evidente, embora por vezes seja necessário prestar esclarecimentos à sociedade. A título de exemplo, consideramos esclarecedoras as observações de Needle, em “The Portobello Road”, ao comentar o motivo dos diversos rompimentos de noivado com Skinny. Na primeira vez que rompe o noivado, ela deixa claro: “I got engaged to Skinny, but shortly after that I was left a small legacy, enough to keep me for six months. This somehow decided me that I didn’t love Skinny so I gave him back the ring” (Spark, 2001, p.5).²⁵

Irônica o suficiente para dizer a verdade, Needle deixa claro que o relacionamento é conveniente para ela: enquanto forma de ir para a África e “conhecer a vida”, de ter uma fonte de renda com o trabalho de secretária e, ainda, manter um vínculo com alguém naquele lugar árido e inóspito. Ainda que Needle e Skinny estejam envolvidos em um mesmo projeto (pesquisa arqueológica), a personagem feminina insiste em afirmar seu desejo de exercer outra atividade, mesmo após ficar noiva de Skinny, abandonar o grupo e desmanchar o noivado diversas vezes, enquanto ele, mesmo sabendo das intenções da companheira, financia a viagem:

25 Fiquei noiva do Skinny, mas, pouco tempo depois recebi uma pequena herança, o suficiente para me manter por seis meses. De alguma forma, isto me levou a decidir que eu não mais amava Skinny; então, devolvi o anel pra ele.

I did not live to write about life as I wanted to do [...] But it was through Skinny that I went to Africa. [...] Skinny vouched for me, he paid my fare, he sympathised by his action with my inconsequential life although when he spoke of it he disapproved. [...] when I had broken off our engagement, [he] lectured me about this, but still he took me to Africa knowing I should probably leave his unit within a few months (Spark, 2001, p.5).²⁶

A observação do relacionamento desse casal leva-nos a refletir acerca do quanto Needle e Skinny, sendo amigos desde a adolescência, compartilham princípios semelhantes. Se atentarmos para o fato de Skinny reconhecer a fragilidade dessa união, podemos concluir que ele respeita as decisões dela e, se compararmos o relacionamento desse casal com o formado por Kathleen e George, as diferenças são marcantes. Enquanto o primeiro casal não se preocupa com casamento e até se desliga de suas famílias para trabalhar na África, o segundo casal exprime até mesmo um pouco de ansiedade quanto a se casar, o que pode ser explicado pela evidente ligação deles com as raízes tradicionais, representadas pelas “ricas conexões” de Kathleen e o tio fazendeiro de George. A distinção identificada entre os dois casais dá indícios de relacionamentos entre os gêneros que, com o passar dos anos e, com maior abertura para as mudanças estabelecidas pelo movimento das mulheres, tornaram-se possíveis.

Tal afirmação baseia-se na proposta de Nunes (2000) de que o “tempo vivido”, que compõe a história de cada indivíduo, enfatiza aspectos dessa percepção que marcam os fatos narrados e a construção de argumentos que evidenciam o fazer histórico das mulheres na luta por construir sua própria história. No entanto, é imprescindível frisar que as mudanças não se estabeleceram de forma amena, nem rapidamente e, muito menos, de forma ampla. Como vimos em

26 Eu não vivi para escrever sobre a vida como eu queria [...] mas foi através de Skinny que eu fui para a África. [...] Skinny avalizou pra mim, pagou minha passagem, ele simpatizava, pela sua ação, com minha vida inconsequente embora, quando ele falava sobre isso, desaprovava. [...] quando eu rompi nosso compromisso, [ele] me deu um sermão sobre isso, mas ainda assim ele me levou para a África sabendo que eu provavelmente deixaria sua unidade em poucos meses.

“Miss Pinkerton’s apocalypse”, há aqueles homens cuja oposição à atuação feminina é mais evidente, enquanto outros manifestam as dificuldades que mesmo os homens que simpatizam com o movimento enfrentam.

No primeiro grupo, como vimos, encontram-se os repórteres do jornal local que, ao investigarem a situação insólita envolvendo o casal Laura e George, não apenas questionam a veracidade da versão de Miss Pinkerton, como pressionam George para que também a desbanque e sustente sua própria versão. Contudo, mesmo pressionada, a personagem masculina apoia a companheira, embora de forma tímida e titubeante, dando mostra de que o mundo das mulheres ainda não faz muito sentido para os homens.

Consideradas essas questões, ganha destaque a frase de abertura do conto: “One evening, a damp one in February” (Spark, 2001, p.115),²⁷ a qual apresenta um aspecto curioso do evento que ocorre em seguida, pois ambas as indicações temporais remetem a um período do dia que é escuro – o início da noite, principalmente se for considerada a época do ano, pois o mês de fevereiro caracteriza-se por ser o período do inverno no hemisfério norte. Associadas ao evento que introduzem, essas informações quanto ao tempo físico (das marcações temporais fenomenológicas) também acumulam o sentido de um período, mesmo que breve, em que a visão fica debilitada e, por isso, a percepção espacial fica comprometida.

Por este motivo, a inserção de um objeto estranho no ambiente representa uma possibilidade nova e desafiadora para Miss Pinkerton, que imediatamente recorre ao companheiro para identificar o objeto que invadirá o espaço de convivência dos dois. A visibilidade comprometida pela escuridão da noite denota um estado das personagens, pois ambas estavam perturbadas pela discussão que acabara de ocorrer e que momentaneamente havia separado o casal. No entanto, essa divisão perdura enquanto é noite e as ações que ocorrem em seguida interferem nessa situação, evidenciando aspectos do relacionamento do casal ao mesmo tempo em que permite divisar a importância de

27 Uma noite, uma dessas úmidas de fevereiro.

eventos históricos de caráter social que descrevem a interação entre os grupos participantes do episódio descrito.

O conceito apresentado por Nunes (2000), de ser possível um apontamento “para trás”, uma remissão a fatos históricos presentes no texto, serve de base para a leitura que realizamos, porque contribui para identificar no passado histórico feitos que podem explicar o acontecimento que analisamos. Assim, para dirimir a discordância entre Miss Pinkerton e seu companheiro, George Lake, quanto à natureza do objeto voador, são chamados um repórter e um fotógrafo do jornal local com a finalidade adicional de registrar o ocorrido. Contudo, esses homens, detentores do conhecimento e das práticas culturais que sua profissão lhes permite, ainda não têm o conhecimento social de George, cuja convivência com a companheira lhe dá uma percepção do mundo das mulheres mais próxima à própria percepção delas.

Esse é um elemento que a remissão ao passado histórico das mulheres pode expor, ao deixar claro que esse nivelamento da individualidade e, por isso, dos direitos atribuídos a cada uma das personagens, traduz uma das conquistas obtidas pelo movimento feminista. Ao narrar sua versão da história, Miss Pinkerton tem liberdade de mostrar sua visão, sua experiência, mesmo que desacreditada pelos repórteres. No entanto, George, ao reconhecer não ter conhecimento suficiente para entender o evento que presenciara, afirmando que se tratava de “uma nova experiência” para ele, revela-se representante de um grupo de homens que foi igualmente oportunizado após o movimento das mulheres, pois assume não ser detentor absoluto do conhecimento, assim como se mostra disposto a adquirir o conhecimento propiciador da compreensão que lhe falta. Como resultado, o passado histórico-social define o momento da vivência das duas personagens, marcado por uma série de ações causadoras de mudanças e possibilitadoras da “justiça social” a que se refere Oliveira (1999), ao definir o projeto feminino como uma tentativa de estabelecer uma sociedade mais justa e igualitária, no sentido de aceitar a diferenciação entre os grupos feminino e masculino respeitando, porém, os direitos a que cada indivíduo faz jus.

O apego ao passado, que reivindica sua permanência através do discurso dos repórteres, é fator determinante para a identificação da necessidade de continuidade do processo de mudanças estabelecido pelo grupo feminino. Daí a importância de as atitudes das personagens sofrerem alterações; primeiramente, Miss Pinkerton, quando toma a “rápida decisão” de fingir embriaguez e, em seguida, George, que reage à mudança da companheira parecendo confuso e, logo depois, desconfiado, desse comportamento “desconhecido” para ele. Como resultado, ao perceber que sua versão está prestes a ser desbancada pela encenação da companheira, Mr. Lake também decide manter a ponto em que “ambos concordam”: “we had a flying saucer less than an hour ago in this room” (Spark, 2001, p.120).²⁸ Além disso, a narração do fato aos clientes e conhecidos fica a cargo dele, pois Miss Pinkerton “cede” sua versão ao companheiro e assume a posição que George anteriormente assumira:

George gave out the tale to his regular customers. He gave both versions, appealing to their reason to choose. Further up the road at her corner shop, Miss Pinkerton smiled tolerantly when questioned. “Flying saucer? George is very artistic” she would say, “and allowances must be made for imaginative folk”. Sometimes she added that the evening had been a memorable one, ‘Quite a party!’ (Spark, 2001, p.120).²⁹

Essa abertura ao projeto das mulheres que se expressa nas atitudes de George traz à baila o fato de o movimento das mulheres, enquanto processo, descrever um trajeto que tem suas origens em um passado remoto, mas que, por estar ainda em desenvolvimento, projeta-se para o futuro: deve-se resistir à tentação e olhar para trás, como o fazem ao chamar os repórteres. Mantendo os olhos volta-

28 havia um disco voador a menos de uma hora nesta sala.

29 George contou a história aos seus clientes regulares. Ele contou as duas versões, apelando para a razão deles para escolher. Subindo a estrada, em sua loja da esquina, Miss Pinkerton sorria tolerantemente quando questionada. “Disco voador? George é muito artístico” diria ela, “e concessões devem ser dadas para pessoas imaginativas”. Às vezes ela acrescentava que a noite tinha sido memorável, “Uma festa e tanto!”.

dos para o futuro, o grupo feminino valoriza “o que é próprio das mulheres, suas raízes, sua identidade, seu modo de estar e agir no mundo” (Oliveira, 1999, p.110), numa postura que, se não lhes garante o empoderamento imediato, ao menos desencadeia uma série de mudanças, essa transição “de estados que perduram” rumo ao novo, ao diferente.

O movimento das mulheres impôs-se como projeto urgente e necessário na conjuntura social e cultural moderna e, dadas as mudanças estabelecidas, deu-se oportunidade a outras “minorias (étnicas, raciais e sexuais)” de serem respeitadas e ouvidas “como vozes interessadas e como sujeitos de práticas políticas e discursivas ativas” (Queiroz, 1997, p.13). Oliveira descreve de forma muito esclarecedora quanto ao projeto desenvolvido e defendido pelas mulheres:

revalorizando o que é próprio das mulheres, suas raízes, sua identidade, seu modo de estar e agir no mundo, abre-se para o futuro, opondo o múltiplo ao uniforme, o plural ao singular, o incerto e o indeterminado ao previsível e ao programado [...] o projeto da diferença representa a seiva e o veio pelo qual flui a verdadeira igualdade entre os sexos, inédita e subversiva (Oliveira, 1999, p.110).

Despertam nosso interesse as palavras de Oliveira (1999), quando afirma que as mulheres perceberam que na zona selvagem, lugar de experiências e vivências femininas, é que se encontra aquilo que identificamos como “feminino”, podendo ser chamado simplesmente de realidade das mulheres ou mundo das mulheres. A distinção de um lugar para as mulheres, um espaço social característico e caracterizado por elas, parece ser uma tomada de posicionamento enriquecedora, tanto para a produção escrita quanto crítica das mulheres, uma vez que o reconhecimento desse espaço antes considerado inferior, caótico, ilógico, restrito ao grupo feminino, passou a ser visto por ele como um espaço de realização, de construção da identidade, de ressignificação simbólica e de contribuição para a revalorização das experiências ignoradas e marginalizadas pela tradição sexista.

Uma perspectiva que deve ser adotada ao se ler os contos de

Spark é a de que as lutas e conflitos que marcam o caminho traçado pelas mulheres, representadas pelas personagens, nem sempre se baseiam exclusivamente em termos de indivíduos femininos contra masculinos. Isso ocorre porque muitas vezes personagens femininas estabelecem entre si relações antagônicas, as quais podem ser explicadas de modos diferentes mas que, se formos identificar suas raízes, certamente encontraremos na história oficial argumentos relacionados à ideia de que as mulheres são competitivas, invejosas, irracionais, entre outros atributos que, afinal, remetem à necessidade de serem “domadas” como animais selvagens. O papel do homem, racional, controlado e controlador, seria o de dominar a natureza selvagem desse grupo.

Entretanto, sob a perspectiva das mulheres, podemos chegar à conclusão apresentada por Rose (1983, p.220): “It is men who alienate women from each other, who foster rivalry, who create polar images like Madonna and whore, good mother and wicked stepmother”.³⁰ O discurso masculino, que sempre se impôs para reforçar estereótipos, reduz as mulheres a indivíduos dotados de aspectos apenas negativos, fazendo, assim, um contraste com o grupo dominante, sempre apresentado sob aspectos positivos. Para o bem das mulheres, o movimento feminista veio questionar esses conceitos e, adquirindo voz própria, apresentar o seu discurso, revelando as injustiças contra seu grupo e exigindo mudanças. Como sabemos, o processo de mudança vem se estabelecendo há muito tempo, deixando evidentes as conquistas do movimento, mas também a necessidade de se continuar lutando pelos direitos que devem ser garantidos a toda e qualquer pessoa.

Exemplar, quanto a este aspecto, é o conto “Daisy Overend”, que aborda a relação de duas mulheres que, por seu comportamento e posicionamento, denotam possibilidades de descrição do desempenho das mulheres no meio social a que pertencem, bem como com relação ao grupo e ao movimento que representam. No conto,

30 São os homens que alienam as mulheres de si mesmas, que encorajam a rivalidade, que criam imagens polarizadas como Madonna e prostituta, mãe boa e madrasta má.

os comentários da narradora, assim como a forma empregada para realizar um contraste entre si mesma e Daisy, funcionam mais eficientemente pelo uso da segmentação narrativa, cujo foco centra-se na exposição de ações da personagem central com a função de evidenciar algumas de suas características. Além disso, nota-se, ao longo do texto, a inclusão de informações que evidenciam o olhar da narradora, preocupada em rivalizar sua antagonista. Para que a estrutura deste conto seja apreendida de forma eficiente, deve-se destacar a observação feita por Lindquist (1994), de que “bizarre, often supernatural plots and a detached, ironic point of view mark Spark’s short fiction. [...] the satiric and detached tone in her stories and novels distinguishes Spark’s works from much of the fiction of her time”.³¹

Assim, o enredo de “Daisy Overend” pode ser considerado “bizarro” (curioso, peculiar) por restringir-se à apresentação de uma disputa não declarada entre duas personagens, a protagonista e a narradora, o que levaria a se considerar tal linha narrativa como corriqueira, desinteressante e bastante batida. No entanto, a aparente banalidade do conteúdo responsável por dar forma ao conto tem o intuito adicional de proporcionar um contato mais aproximado com um mundo de experiências que pode ser visto como estranho e incoerente. Em suma, é bizarro por dar importância a um fato aparentemente desimportante, que é a experiência das mulheres, embora tenha por objetivo revalorizá-la, ao colocá-la em evidência em seus diversos aspectos.

Desse modo, o conto se inicia com uma série de descrições de comportamentos da protagonista e, até mesmo, da aparência física, seguidas por uma exposição da vida social e afetiva da personagem. O comportamento da personagem é descrito como frívolo, mediante o linguajar, marcado pelo uso de expressões como: “Billie! ... Goo! ... heavenly! ... divine!” (Spark, 2001, p.133), enquanto a aparência

31 enredos bizarros, quase sempre sobrenaturais e um ponto de vista distanciado e irônico marcam os contos de Spark. [...] o tom satírico e distanciado de suas histórias e novelas distinguem os trabalhos de Spark de grande parte da ficção de seu tempo.

física remete à figura da melindrosa, marcante nos anos 1920, mas que representa, para a narradora, um mundo em queda. Com relação à atuação profissional, as atividades da personagem dividem-se entre a literatura e a política, atividades que “fracassavam em satisfazê-la”. Assim, as informações referentes aos relacionamentos da personagem destacam o fato de Daisy haver “tomado para si” dois amantes: um *expert* em política e um poeta; relacionamentos estes que também não satisfazem a personagem, pois é evidente que a relação afetiva é conturbada, assinalada pela dependência financeira e pelos sentimentos negativos (como ciúme) por parte dos amantes.

Para dar relevo a algumas características de Daisy, apresentadas na introdução, são mostradas algumas incongruências da personagem em seu espaço público/social e no espaço privado/pessoal, que se pronunciam por meio da relação entre as duas personagens centrais do conto. Conquanto a rivalidade entre mulheres tenha sido tema da literatura desde tempos mais remotos, olhando sob uma perspectiva feminista, tal rivalidade assume o papel de elemento apto a distinguir a heterogeneidade que o movimento das mulheres teve que reconhecer em sua trajetória. Por isso, as posturas diferenciadas das duas personagens representam posições históricas e sociais que também se distinguem: Daisy, apesar de acompanhar as tendências sociais e culturais contemporâneas (marcadas pela inovação), mantém-se presa a um “ideal” feminino, representado pela predominância da cor rosa em seu quarto (decorado ao estilo “dos primeiros dez anos do século”). A narradora que, por sua vez, não insere informações a seu respeito; permite-nos, a partir de sua rivalidade com Daisy, que a vejamos como o oposto da protagonista, isto é, como uma mulher moderna e desvinculada da antiquada imagem de dependente e inferior, identificada como “feminina”.

Em suma, se temos na caracterização de Daisy um exemplo de seu “tipo”, temos na narradora outro tipo de mulher, uma possibilidade outra, apta a elucidar o comportamento de mulheres que não querem apenas dividir o espaço social com os homens, mas querem, acima de tudo, valorizar seu espaço social, suas experiências e vivências. Por este motivo, ao final do conto fica evidente que deve ocor-

rer uma morte simbólica da protagonista, para que a ambiguidade feminina tenha um fim e persista a liberdade das mulheres de serem diferentes dos homens, como afirma Oliveira (1999). Ao colocar Daisy como “oferenda”, num ritual sacrificatório que evidencia sua verdadeira “natureza” de mulher, representada pelas ligas exibidas nas mãos do amante, desvela-se o quanto da luta das mulheres deve ser visto como um projeto assinalado por diferenças que “emergem da sombra e do silêncio” (Oliveira, 1999, p.103) para se imporem como legítimas e valiosas.

Ao falar da luta das mulheres para dar visibilidade ao espaço feminino, questionando o valor que pode ser a ele atribuído, Oliveira evidencia uma faceta desse debate que foi deixada de lado por elas próprias. Segundo a autora, o movimento das mulheres cometeu alguns equívocos, os quais resultaram em uma espécie de “amadurecimento” da causa feminista, pois as experiências resultantes do projeto de igualdade com os homens, por exemplo, resultaram na conscientização quanto à impossibilidade da vida ambígua de ser mulher e, ao mesmo tempo, homem, vivendo nos espaços privado e público concomitantemente. A autora sugere, então, uma nova concepção, que é o projeto da diferença, o qual defende que as mulheres têm o direito de diferirem dos homens a partir da discussão dos “fundamentos mesmos da convivência humana e da sociedade” (Oliveira, 1999, p.102). Para que esse debate tenha um efeito positivo para as mulheres, a estudiosa propõe um novo olhar sobre o espaço feminino a começar pelo grupo mais interessado, o grupo feminino, que deve reconhecê-lo como espaço de valor e de realização.

Contudo, devemos pensar que, da mesma forma que o discurso masculino pode ser usado em favor das mulheres para que suas vivências ganhem visibilidade no espaço público, a apresentação do mundo delas por meio de suas próprias palavras é o ideal que elas perseguem. Deve ser observado, ainda, que mesmo entre as integrantes do grupo feminino podem ocorrer divergências, baseadas na classe social, na visão política ou na ideologia em que se baseiam suas vidas. Muitas vezes, a divisão de classes tem menor influência sobre as formas de pensamento do que as posições político-ideológicas, de

forma semelhante ao que ocorre no conto “Daisy Overend”, em que a divergência entre a personagem-título e a narradora introduz conceitos diferentes de mulher que resultam na percepção da maneira como podem agir para conseguir destaque no espaço masculino.

Se pensarmos que os campos de atuação da personagem em destaque sejam os da literatura e da política, percebemos que essa atuação demarca a presença de Daisy em campos que ficaram durante séculos sob o domínio dos homens. De um lado, essa sua atuação poderia ser considerado algo positivo, tomando-se por base a luta das mulheres por uma participação ativa em áreas historicamente determinadas como masculinas. Por outro lado, a descrição da narradora não deixa de criticar a excessiva valorização das atividades da personagem, o que se percebe pelo emprego do vocábulo *bamboozled* (enganava), ao referir-se ao tipo de relação estabelecida entre Daisy e os grupos de políticos e de literatos a que pertencia, amparada no engano de uma das partes.

Devemos lembrar as palavras de Bottum (2001) ao propor que sejam identificados nos contos sparkianos a prosa simples e o enredo complicado, tipo de composição que pode parecer muitas vezes bizarro e estranho, como afirma Lindquist (1994), mas que esconde relações complexas e tensas entre as personagens e seu lugar no mundo. Desta forma, é importante que se tenha em mente que em “Daisy Overend” o estranhamento que se efetiva na leitura pode ser causado pelo relevo que não é dado, mas retirado da protagonista, impedida de contar sua própria história. Essa transferência do poder de comunicação para a narradora contradiz a caracterização de Daisy, pois a capacidade de escrever que lhe permite participar dos grupos literários anula-se por dois motivos: primeiro, por estar sujeita à opinião da sociedade dominante (patriarcal), ao associar-se a diversos grupos literários e políticos; e, em segundo lugar, por depender de duas figuras masculinas para ter espaço social e cultural garantidos, mesmo sabendo-se financeira e intelectualmente independente deles.

Contudo, esse comportamento permite-nos remeter ao comentário de Carter (1986) na introdução da antologia de contos *Way-*

ward girls and wicked women, de que ao se recusarem a “seguir as regras”, as mulheres podem iniciar um novo jogo, no qual podem “não necessariamente prosperar, nem o novo jogo será necessariamente uma melhoria do antigo jogo” (Carter, 1986, p.xi), embora a validade da tentativa não seja descartada pela autora. Em parte, a afirmação poderia ser aplicada à Daisy porque ela rejeita a norma social, que a colocaria à margem da sociedade; entretanto, há aspectos de sua condição que geram questionamentos, postos em evidência pela narradora, ao mencionar a identificação de alguns comportamentos e atitudes da personagem-título aptos a revelarem que suas atividades e atuação pública “falham ao satisfaz(ê-la)” (Spark, 2001, p.134).

Novamente, o “sentimento de inadequação” a que se refere Oliveira parece estar evidente na performance social de Daisy, traçando um paralelo com o momento em que as mulheres “enfrentavam a perplexidade da experiência de falar de dentro do mundo dos homens” (Oliveira, 1999, p.56). Esta angústia parece marcar a narrativa estudada, pois ela afirma que “Daisy havia dançado o Charleston na sua juventude com um príncipe”, como se sentisse “embriagada com a ideia” (p.134) ao narrar aqueles “tempos divinos”. Tem-se a impressão, por conseguinte, que Daisy sente falta de uma época em que sua feminilidade era explicada apenas pelo aspecto utilitário de seu corpo de bailarina, pois suas habilidades artísticas eram suficientes para lhe garantir reconhecimento e valorização.

Verifica-se, através da perspectiva da narradora, que o exercício de atividades “superiores”, como a política e a literatura, “falhavam em afetar” Daisy, assim como de garantir-lhe algum tipo de satisfação. Entende-se, desta forma, o motivo da tensão que se estabelece entre a personagem-título e a narradora, marcada por dois momentos contrastantes entre si e significativos para entender o estranhamento originado entre as duas figuras. O primeiro momento, de empatia, tem sua gênese quando a narradora observa ter sido a visão da sala decorada ao melhor estilo de arte contemporânea, o que resulta em seu estado de “deslumbramento”. O segundo momento, ao contrário, gera antipatia e a resoluta decisão de acabar com a festa que deveria ajudar a organizar: a impressionante predominância da cor

rosa no quarto de Daisy. É possível supormos que esse choque causado pela descoberta das “raízes no privado” mantidas pela personagem tenha originado na narradora a impressão de que a Sra. Overend abdicasse aos direitos conquistados pelas mulheres, ao desejar um trabalho mais feminino.

Digno de nota, o fato de ser o quarto todo decorado na cor rosa revela que, por ser “flor e consumação de seu tipo”, Daisy é um exemplo das “representantes dos valores femininos tradicionais”; ou seja, de mulheres que Oliveira (1999, p.58) identifica como aquelas que não se integraram ao feminismo da igualdade. Explica-se tal fato por meio da informação de que a formação da personagem tinha suas origens nas formas de pensamento e nas regras sociais da década de 1920, principalmente pelo destaque dado ao visual de melindrosa responsável pela constante remissão à Daisy:

These Bobbies and Darlings are sheathed in short frocks, the hems of which dangle about their knees like seaweed, the waistlines of which encircle their hips, loose and effortless, following the droop of shoulder and mouth. Ideally, the whole is upheld by a pair of shiny silk stockings of a bright hue known as, but not resembling, a peach (Spark, 2001, p.133).³²

As marcas da juventude de Daisy, enraizada em tempos de papéis sociais femininos mais tradicionais ou menos ameaçadores ao *status quo*, são recusadas pela narradora, o que dá a impressão de ser ela mais jovem que sua antagonista. É evidente que há um sentimento de repúdio ao “tipo” que a protagonista representa, principalmente se forem tomadas por base as palavras duras empregadas para descrevê-la: “planta dos anos vinte”, “membro remanescente da velha classe ociosa”, “perpetradora daquele quarto fora de moda” (p.138). Tais afirmações levam-nos a supor que, aos olhos de uma voz narra-

32 Esses “Bobbies” e “Darlings” vestem-se em vestidos curtos, cujas bainhas balançam sobre seus joelhos feito algas, cujas cinturas circulam seus quadris, frouxos e casuais, seguindo o caimento de ombro e boca. Idealmente, a estrutura é sustentada por um par de meias de seda brilhante conhecida, mas em nada lembrando, uma pera.

dora que fala de um tempo posterior, possivelmente localizada historicamente na década de 1950, a dificuldade em “resolver o mistério do gosto de Daisy por quartos” pode assegurar que as condições de vida das mulheres haviam passado por grandes mudanças em razão do movimento das mulheres. Por isso, é plenamente compreensível que a narradora recrimine as atitudes da personagem-título, que se ressentia do passar dos anos e das mudanças operadas em sua vida.

Quanto ao desejo de vingança nutrido e levado a cabo pela narradora, a provável explicação para essa violência contra a antagonista parece ser uma forma de combater velhos hábitos sociais, que procuram manter as mulheres no lugar social que a tradição masculina relegou a elas, assim como mostrar a impossibilidade de elas voltarem a ser desvalorizadas e dominadas pelo grupo masculino novamente, situação que remete à afirmação de que

Não há caminho de volta para as mulheres; nós não o queremos nem a sociedade moderna o propõe. Voltamos ao ponto de partida no sentido de que, exatamente porque fizemos a travessia do mundo dos homens, porque conhecemos suas normas e seus valores, estamos melhor situadas para revalorizar *nosso* mundo, *nossos* valores (Oliveira, 1999, p.106, grifo da autora).

Essa revalorização do mundo das mulheres é um projeto que veio substituir o projeto da igualdade, que falhou ao permitir a atuação do grupo feminino no espaço masculino e cujo resultado foi o sentimento de inadequação e consequente angústia delas por se dividirem entre os dois espaços, deixando de pertencer a ambos, por tentarem ocultar suas vivências e não poderem tomar para si as vivências do grupo masculino. Vale lembrar que, ainda de acordo com Oliveira, as mulheres voltaram “o olhar para as mulheres em seu conjunto, para a existência feminina em sua totalidade” (p.58), o que significa repensar o que se convencionou chamar de feminino, abandonando o emprego do termo enquanto expressão de uma mulher ideal e modelo, para adotar uma significação mais rica e vasta determinante de uma classe de membros heterogênea, cujas

experiências e vivências multifacetadas delineiam uma cultura que se recusou a ser igual à cultura dominante, mas que buscou mostrar que as diferenças devem ser motivo de enriquecimento, não de hierarquização entre as culturas.

Desta forma, é importante olharmos para a história das mulheres que, neste trabalho, se expressa nos contos sparkianos, para termos uma visão de como as sociedades receberam a atuação feminina e como elas redefiniram os espaços onde se localizam e se movimentam. Por isso, nosso interesse se direciona para o conto “The Dragon”, em que a relação empregatícia entre as mulheres gera alguns transtornos por causa do projeto de vida da protagonista, que deseja exercer um trabalho remunerado, mas precisa “de tempo” para realizá-lo; o que significa que a secretária (o Dragão) tem por função atender às clientes da patroa com o máximo de discrição possível para não perturbá-la. Essa relação conturbada dá uma ideia da rivalidade tradicionalmente atribuída às mulheres, mas, como veremos, cabe a elas aprender a detectar sinais de perigo para, em seguida, conseguir resolver seus problemas e obter a autonomia e a liberdade que desejam.

Com base na proposta deste estudo, é importante mencionar que o trabalho da protagonista, à qual acrescenta-se a função de narradora, tem a dupla faceta de uma atividade realizada manualmente, ou seja, necessitada de uma destreza manual, assim como sob o amparo de uma técnica (corte e costura). Orgulhosa do exercício de sua profissão, a costureira apresenta essa atividade como algo que esteja em sua essência, que lhe seja indispensável e impossível de evitar a fazer, como se nota em suas palavras:

it was my fascination with the needle and thread earned me my reputation. I could have gone into big business, I could have merged with any of the world's famous houses of *haute couture*. But I would have none of that. I preferred to keep my own exclusive and small clientele. It wasn't everybody I would sew for (Spark, 2001, p.317).³³

33 foi minha fascinação com a agulha e a linha que me rendeu minha reputação. Eu poderia ter seguido em um negócio grande, poderia ter despontado com qualquer das casas de *haute couture* mundialmente famosas. Mas não teria nenhuma dessas.

O reconhecimento e valorização de seu ofício, segundo suas palavras, poderiam ter-lhe oportunizado crescer em termos de capital, mas sua preferência por uma “clientela pequena e exclusiva” dá-lhe o poder de escolha no lugar da irrestrita aceitação de condições impostas social e economicamente. A autonomia financeira, marcante nos projetos femininos de igualdade e de diferença, vem sempre acompanhada de outros tipos de liberdade; por isso a narradora escolhe sua clientela “sempre ansiosa”. As habilidades da costureira, é importante frisar, vão além da simples manipulação do tecido e transformação desta matéria, no intuito de dar-lhe a forma de um corpo previamente definido, mas ultrapassa os limites do corpo e torna-se emblemática por algumas particularidades de sua arte serem associadas à atuação das mulheres, como se pode notar no seguinte excerto:

When I left school at the beginning of the sixties there were two things I could do well. One was write a good letter in fine calligraphy, and the other was sew, by hand, with every stitch perfect. I worked as a seamstress, in the alterations department of a London store. This taught me a lot, but it didn't satisfy me. At home, I started making my own clothes. I had learned at my evening classes how to make an individual working dummy for each client. I was very careful about this, and I practiced on my grandmother with whom I lived. You cut a length of buckram into a body-shape and sew your lady into it over the minimum of underwear. I did this with my grandmother, basting the buckram on her body with only an exact inch to spare. She thought she would never get out of it again. Then, I slit it up the front with my scissors, sewed it up again the exact one-inch seam. When I had perfected the sewing on the buckram with even, small, back-stitching I filled the shape with fine-teased raw wool. There was my grandmother's perfect shape to set on my stand. Some dressmakers use synthetic fabrics, if they still employ this process, but I wouldn't touch them (Spark, 2001, p.317).³⁴

Preferi manter minha própria clientela exclusiva e pequena. Não seria pra qualquer que iria costurar.

34 Quando terminei os estudos no início dos anos sessenta, havia duas coisas que eu fazia bem. Uma era escrever uma boa carta numa caligrafia legal; a outra era

A descrição detalhada do trabalho realizado pela costureira apresenta uma série de informações responsáveis por revelar peculiaridades de sua personalidade. Por este motivo, podemos reconhecer nessa personagem o arquétipo da deusa Atenas, a que se refere Rapucci (2011, p.81); primeiro pelas “habilidades como tecelã” dessa deusa, que traça um paralelo com a atividade de costurar, a qual implica as atividades de “esquematizar e planejar”. Assim, esse arquétipo aproxima a costureira e Atenas por meio das exposições relativas ao fazer artístico daquela, dividido entre a escrita e a costura; atividades que têm em comum o fato de serem efetuadas manualmente, descartando qualquer intervenção tecnológica (máquinas de costura, por exemplo) que possa desvincular o trabalho da trabalhadora. Contudo, é necessário mencionar que as técnicas que envolvem a composição de ambos os trabalhos da personagem permitem maior liberdade imaginativa e criativa, o que se pode depreender quando alude à atividade de conserto de roupas, que “não satisfazia” por restringir-se a reparar um dano causado em uma roupa sem, com isso, torná-la nova.

Devemos destacar, ainda, que, por dispensar máquinas que pudessem acelerar e aumentar sua produção, a costureira deixa de lado a produção impessoal, repetitiva e nada gratificante da produção em série, optando por fazer as roupas com base em “um molde de trabalho individual para cada cliente”. Destaca-se, desta forma, uma

costurar, à mão, com todos os pontos perfeitos. Eu trabalhei como costureira num departamento de ajustamentos de uma loja em Londres. Isto me ensinou muito, mas não me satisfaz. Em casa, comecei a fazer minhas próprias roupas. Aprendi nas minhas aulas noturnas como fazer um modelo de trabalho individual para cada cliente. Era muito cuidadosa com isso e pratiquei com minha avó, com que morava. Você corta um comprimento de tarlatana na forma de um corpo e costura sua modelo dentro dela com o mínimo de roupa íntima. Eu fiz isso com a minha avó, alinhavando a tarlatana sobre o seu corpo com apenas uma polegada exata de sobra. Ela pensou que nunca mais fosse sair de lá. Daí, eu cortei a frente com a minha tesoura, costurei de novo a costura de uma polegada exata. Quando aperfeiçoei a costura na tarlatana com o mesmo e pequeno ponto avesso, preenchi a forma com lâ crua de fácil manuseio. Lá estava a forma perfeita da minha avó para compor minha bancada. Algumas costureiras usam tecidos sintéticos, se é que ainda usam esse método, mas não tocariam neles.

produção personalizada, que lhe permite realizar costuras únicas com base na personalidade de cada uma de suas clientes, o que se observa quando a narradora afirma manter um arquivo individualizado de sua clientela. O trabalho manual, que impressiona a todas as clientes, tem seu valor reforçado pelo esforço e pelo tempo dedicados à realização de uma atividade ainda desvalorizada pela lógica capitalista, preocupada mormente em atribuir valor de mercado ao que é realizado no espaço privado, pelas mulheres.

Nesse espaço, também se nota a presença de Atenas pela presença dos cortadores e *designers*, que parece ser fator de valorização do ofício da costura, já que ela parece considerar o trabalho deles distinto e, por isso, superior. Essa visão dos homens enquanto indivíduos capacitados a fazer o trabalho inicial de criar, enquanto *designers*, e dar forma, enquanto cortadores, parece remeter à ideia tradicional de que somente os homens têm potencial para dar materialidade a algo que exija cálculo de medidas e proporções com base em um conhecimento que é seu (conhecimento matemático, lógico). Esse ponto de vista revela que a preferência da mulher em “empregar (seus) próprio homens como cortadores e *designers*” complementa-se pela relação que ela estabelece entre a presença deles e a moda, que “muda tanto de época pra época, de ano pra ano”: esses homens “vieram e se foram ao longo dos anos”, talvez porque “geralmente se prendem a um determinado período e nunca mudam” e, por isso, “seu melhor trabalho acaba” (Spark, 2001, p.318).

Por outro, é importante mencionar que, no início do conto, a narradora afirma que “no corte e no design ninguém bate um homem”, mas, no final, quando passa por uma experiência de autoconhecimento, ela percebe que “tem talento para o corte, também”, ou seja, ela percebe a possibilidade de ter autonomia no que concerne ao trabalho que realiza. Assim, a expulsão do representante masculino do ateliê tem a função de evidenciar o valor que tanto a arte da costura quanto o espaço onde é realizado passam a ter para as mulheres. Pode-se dizer que esse é o espaço de realização, onde se excuta a atividade que garante independência financeira e, por isso, emocional, uma vez que os homens “dela” são percebidos como dis-

pensáveis, logo após a nova compreensão da costureira quanto à sua condição de mulher. Ocorre, deste modo, uma mudança da condição de “mulher tipo Atenas” para a “mulher tipo Ártemis” sob a conjunção de vários elementos capazes de iniciarem esse processo.

Com relação à condição inicial de mulher tipo Atenas da narradora, a descrição do método empregado por ela torna-se emblemática de sua caracterização enquanto uma mulher que busca poder, uma vez que ela sente imenso prazer em se impor sobre as clientes. Inicialmente, esse aspecto ganha relevo com a informação de serem seus pontos “perfeitos”, empregados na prática da costura baseada na confecção de um “molde de entretela”, cujo modelo primordial foi a avó da personagem. Segundo a narradora, o molde era extremamente sufocante e de dentro dele a avó temia nunca mais sair; sentimento que, de certa forma, antecipa ser esse molde a base para sua mortalha, descrita como o vestido do qual a avó “se orgulhava até o dia de sua morte” (Spark, 2001, p.317).

Embora não seja esclarecido o tempo decorrido entre a confecção do vestido, a morte da avó e o estabelecimento de seu “próprio negócio”, a narradora permite que esses eventos sejam livremente associados por serem apresentados em uma sequência lógico/temporal que permite a relação de acoplamento entre eles: o aprendizado teve o corpo da avó para treinamento e aperfeiçoamento do método; o corpo, por sua vez, foi vestido para a morte e, supostamente após a morte da avó, a costureira iniciou seu trabalho formal. Conclui-se, então, que somente com a morte da avó, que a ligava a conceitos tradicionais de feminilidade e de trabalho, sua atuação profissional em espaço público pode se concretizar. Em consequência, ela ganha um poder social do qual não dispunha antes por atuar apenas no espaço privado e por realizar uma atividade não remunerada e, por isso, sem valor econômico, a qual, como afirma Greer, permanece “tão invisível para os métodos convencionais de coleta de dados quanto o trabalho dos animais” (2001, p.144-145).

O orgulho e o prazer patentes na descrição da costureira ao costurar, alinhar, dar os nós “perfeitos” representam o exercício do poder dessa personagem sobre as demais, sendo que ela mesma

afirma ter aprendido que “quanto mais você desencoraja suas clientes em potencial, mais elas querem seu trabalho; e quanto maior o preço mais dispostas estão a pagar” (Spark, 2001, p.319). O pensamento capitalista que essas palavras expressam evidencia o local de onde essa personagem fala: o espaço público, cujas práticas estão marcadas pela necessidade de aquisição de bens, principalmente se, em um mundo de consumismo desvairado e de produção em larga escala, houver a oportunidade da exclusividade, como acontece com as grifes de roupas, atualmente.

A conquista da independência, porém, somente ocorre depois de uma grande dificuldade, cuja remissão coliga-se às dificuldades que as mulheres tiveram em seu trajeto para conseguirem atuar no espaço masculino e, depois de conseguir entrar, voltar para o seu mundo, seu local de pertencimento, como destaca Oliveira (1999). Essa é a dificuldade da narradora do conto “The Dragon”, pois assim como confia em seus homens para cortar e desenhar seus modelos, ela também confia em Emily, o Dragão, para promover o melhor rendimento de seu tempo e consequente execução de seu trabalho, mantendo sua clientela à distância. Tem-se, assim, o início de uma relação conturbada entre as duas figuras femininas pois, ainda que dependente de Emily para manter contato com as clientes, sendo a secretária responsável por elas no espaço público, a costureira sente que seu espaço é invadido por esta figura, principalmente ao roubar-lhe Daniele, seu cortador e, posteriormente, a simpatia das clientes.

A apreensão quanto ao controle que o Dragão assume em sua vida profissional e pessoal fica evidente a partir do momento em que a narradora afirma: “a floresta surgiu à minha volta”, ou seja, quando todos os elementos que compunham sua vida passaram a ser desconhecidos e estranhos para ela. Há, então, uma tentativa de fuga, quando a possibilidade de distanciamento daquela realidade que não reconhece como sua se pronuncia. No entanto, ao deixar sua casa acompanhada de um caminhoneiro que acabara de conhecer, a costureira consegue refletir acerca dos fatos e percebe que, por estar envolvida com seu trabalho, deixou de notar as mudanças que ocorriam à sua volta e que a afetavam diretamente, tornando Emily

“a mulher no comando”. Assim, atrelada à descoberta de seu “talento para o corte”, está a descoberta de que também “poderia ser o Dragão a seu modo” (p.324), discernimento cujo resultado seria a dispensa não somente do cortador Daniele, como de sua namorada, Emily, retornando o poder para a costureira que, afinal, consegue fazer seu negócio prosperar sem seus auxiliares.

Outro elemento que delinea o percurso de revalorização das mulheres refere-se à busca pelo autoconhecimento, responsável pelo olhar sobre a própria realidade do indivíduo em trânsito, por ele mesmo. Ao voltar-se para si mesmas, as mulheres adquirem um conhecimento que não corresponde mais àquele construído social e historicamente, reconhecidamente opressor das mulheres e enaltecedor dos homens. A consequência de tal processo é a desejada autonomia, associada à liberdade, como se pode notar nesse conto, pois a narradora se vê obrigada a distinguir em uma situação de derrota a possibilidade de tomada de poder que lhe parecia desnecessária efetuar por iludir-se quanto ao poder que sua profissão e atuação social lhes permitiam, supervalorizando sua posição e importância, sem se dar conta de que essa era uma situação não condizente com a realidade.

Deste modo, é oportuno afirmarmos a identificação da mulher tipo Ártemis na costureira ao se referir às estações do ano, cuja função é de reforçar os estados de espírito da narradora quando revela suas atitudes no momento da contratação da secretária, o Dragão. No início, Emily assume a função determinada pela contratante e sua atuação é vista pela narradora como uma “maravilha” na primavera e no verão, estações caracterizadas por aspectos positivos: a capacidade criativa, a luminosidade dos dias, a energia e a empolgação que as pessoas sentem nesses períodos. No entanto, quando a costureira percebe que sua vida está sob o controle de Emily, seu Dragão, a situação apresenta mudanças e passa a ser traduzida como um período de sombras, de sentimentos negativos, como derrota e desejo de fuga, quando chega agosto e, com ele, as chuvas que marcam a proximidade do outono, quando as energias se esgotam.

No caso da costureira, também marca o fim de um ciclo e a caminhada para um novo ciclo o qual, em substituição ao que se finda,

renova as esperanças e gera atitudes positivas. A relevância da observação do tempo enquanto elemento favorecedor de uma leitura interessada na causa das mulheres remete ao arquétipo de Ártemis, deusa caçadora, que “está particularmente próxima dos animais, da caça, dos ciclos da natureza” (Rapucci, 2011, p.76); daí associarmos a narradora a ela quando as estações do ano passam a ter uma simbologia perceptível.

Por conseguinte, quando a costureira rememora a ocasião em que contrata Emily, enfatiza que, naquele momento, deveria desejava ter usado os instintos como uma caçadora. Segundo ela, as “altas recomendações” e os elogios precedentes à candidata não deveriam ser vistos com tamanho entusiasmo, ou ela deveria ouvir sua “voz interior” avisando-a do perigo iminente:

She had been highly and pressingly recommended by one of my clients, the widow of a well-known dramatist. It didn't occur to me, then, that the vertiginous blurb that was written to me about the girl was in fact so excessive as to be suspicious. Perhaps I did feel uneasy about the eulogies that came over the telephone, and the letters which the widow wrote to me from Gstaad about the Dragon and her virtues as such. Perhaps I did. But, as often when I want to believe something enough because I am in need of help, I didn't listen to the small inner voice which said, Something is wrong, or which said, Be careful (Spark, 2001, p.317).³⁵

A consciência que a narradora falha em adquirir, naquele momento, leva-a a lamentar e mostrar arrependimento pela contratação feita por impulso. No entanto, deve-se destacar, paralelamente, que a contratante não se preocupou em questionar as recomendações

35 Ela foi altamente e pressionadamente recomendada por uma de minhas clientes, a viúva de um dramaturgo muito conhecido. Não me ocorreu, então, que a publicidade vertiginosa escrita a mim a respeito da garota era, de fato, tão excessiva a ponto de ser suspeitosa. Talvez eu tenha me sentido desconfortável com os elogios que chegavam por telefone, e as cartas que a viúva escreveu pra mim de Gstaad sobre o Dragão e suas qualificações para o cargo. Talvez eu tenha sentido. Mas, como sempre quando eu quero acreditar em algo apenas porque preciso de ajuda, não ouvi àquela pequena voz interior que dizia: “Tem algo errado”, ou que dizia: “Tenha cuidado”.

das clientes, muito menos em dar importância à sua intuição, pois a necessidade exerceu uma pressão maior sobre ela. As proposições apresentadas por ela denotam sua ingenuidade, evidenciando a falta de experiência para tratar de assuntos além daqueles relacionados ao seu trabalho. Consideramos, assim, que tal posicionamento é um indício da presença de Atenas, centrada mais nos aspectos lógicos e racionais da contratação do Dragão, cujo resultado seria a intimidação das clientes e consequente afastamento delas.

Por isso, a costureira considera necessário voltar um pouco mais em seu passado, para a época quando adquiriu as habilidades no manuseio da agulha e das linhas. O que se percebe, por meio desse retrospecto, é que sua atuação profissional permite-lhe uma atuação social mais evidente, pois o poder de construir “moldes” remete a um poder social sufocante, parecido com o poder masculino, mas exercido pela narradora com prazer e maestria. Ao encarcerar suas clientes em um casulo de tecido que serve de base para as peças seguintes, a costureira revela ter domínio da arte de costurar, de dar forma ao mundo ao seu redor, a começar por sua avó, que experimentou o poder sufocante da neta por primeiro. Por conseguinte, as atitudes da personagem poderiam reproduzir o discurso sexista tradicional, responsável por ofuscar sua percepção e desvalorizar as experiências femininas; no entanto, outra possibilidade seria a de fingir essa desvalorização como forma de garantir a crença dos homens na manutenção da ordem social.

A desvalorização das práticas tipicamente femininas, ainda que dissimulada, realça a necessidade de se manter oculta, nas sombras, a atuação das mulheres, como o faz a costureira, que se isola social e profissionalmente e contrata o Dragão para mantê-la em contato com o espaço público. Como se pode notar, a transferência de poder de um agente social para o outro tem por consequência a redução do poder do primeiro agente, pois o indivíduo que o detém por direito não o exerce e, quem exerce socialmente, não é detentor desse poder, o que praticamente anula seu valor. O corte social ocorre quando a função do Dragão, consistindo em manter as clientes à distância, avisar quanto à necessidade de marcar horário, além de outras

atribuições acessórias, tem efeito e a costureira, empolgada com a possibilidade de dedicar-se apenas à realização do trabalho manual, não reconhece os aspectos negativos da transferência de poder para Emily.

O primeiro indício da transferência de poder é percebido quando Emily se envolve com Daniele, o principal cortador do ateliê, denotando a perda do potencial sexual pela costureira, por não perceber ser este o quesito diferencial de Emily: “Tall, skinny, with her top teeth protruding, and a lot of red hair” (p.319).³⁶ As características físicas de Emily prenunciam uma oponente dotada de potencial; contudo, sua empregadora apenas menciona lembrar-se dos comentários antecipatórios da ameaça representada pela funcionária, sem dar muita importância aos avisos: “I remembered having heard somewhere that women with protruding teeth are very attractive to men, but I didn’t see that this was a factor that mattered, anyway. In fact, what happened had nothing to do with Emily’s teeth” (Spark, 2001, p.320).³⁷

O segundo indício de desempoderamento da costureira refere-se ao distanciamento das clientes, cujos atrasos para as provas de roupas começaram a preocupá-la quando começa a notar que os eles ocorrem porque suas clientes ficam ocupadas no escritório de Emily “focando”. Em adição, é observado certo cuidado das clientes, após conversarem com o Dragão, de falar com uma “voz baixa e cautelosa”. O que se nota é que, além do Dragão contar com a preferência das clientes, ocorre uma perda adicional de confiança entre a costureira e sua clientela, resultando em um estranhamento e consequente afastamento entre o grupo de senhoras e a modista.

É interessante apontar que, por exercer uma função em que é necessário usar o poder alheio, para Emily a atuação como Dragão não resulta em realização, pois o desempenho do “papel negativo” gera energia negativa, evidenciada pela crescente cabeleira ruiva e por ela

36 Alta, magra, com seus protuberantes dentes superiores e um monte de cabelo ruivo.

37 Lembrei de ter ouvido em algum lugar que as mulheres com dentes protuberantes são muito atraentes para os homens, mas eu não via que este fosse um fator que importava, de qualquer maneira. Na verdade, o que aconteceu não teve nada a ver com os dentes da Emily.

exalar fogo. Cansada do papel negativo, a secretária questiona a patroa quanto à necessidade de tanto trabalho: “Why do you work so hard? What is it all for?”;³⁸ que evidencia a falta de compreensão, mesmo por parte das mulheres, de que a liberdade e a autonomia são conquistadas pelo “trabalho duro” de vencer as limitações sociais e econômicas para conquistar espaço e dar visibilidade à esfera feminina.

Entretanto, somente o questionamento de Emily e a consequente autorização para realização da festa no jardim permitem que a costureira se conscientize de sua situação marginal em sua própria casa, em seu próprio negócio e entre suas próprias clientes, mediante a constatação da realidade “The Dragon had taken over, and I knew it when the forest formed around me” (Spark, 2001, p.322).³⁹ Retomando a situação introdutória do conto; porém já dotada de uma percepção diferente, não mais ingênua, mas amadurecida pelas reflexões e pelas retrospectões, a narradora reconhece a transferência do poder, resultando em seu desejo de fuga com o caminhoneiro e de abandono de “toda bagunça e ansiedade, e a costura e combinações, para sempre”.

A fuga, no entanto, representa um afastamento necessário e favorável à tomada de decisão que, na introdução do conto, ainda estava indefinida pela narradora, cujo desejo evidente era de “parar o Dragão”. Feitas as reflexões faltantes e associadas à figura masculina tipicamente máscula (o caminhoneiro), a costureira dá indícios de que o poder sobre seu destino será transferido para esse personagem, ao aceitar acompanhá-lo pela Europa. Contudo, a conversa entre os dois personagens põe término à prática recorrente da narradora de transferir seu poder para outros quando Simon afirma que Emily “é a mulher no comando”: é necessário, assim, que a costureira assuma seu papel de mulher no comando, assim como a função de Dragão.

A análise da relação dessas duas personagens faz remissão à proposta de Estés (1994), de que a figura masculina seria uma espécie de

38 Por que você trabalha tanto? Pra quê tudo isso?

39 O Dragão tinha assumido o controle; e eu soube disso quando a floresta se formou ao meu redor.

“irmão psíquico”, “elementos de natureza mais agressiva da psique [...] a força interior à mulher que sabe agir quando chega a hora de matar” (p.83). Dessa forma, o caminhoneiro prestaria auxílio para que a “natureza combativa da mulher” torne-se acessível para resolver seus problemas. Destaca a autora que a natureza do gênero oposto “é a energia intrapsíquica que ajuda a mulher a realizar qualquer coisa que peça. É ele quem é capaz de violência, enquanto ela pode ter outros talentos. Ele irá ajudá-la na sua busca de consciência” (Estês, 1994, p.85). Com a invocação desse irmão psíquico (“Let’s go”), a costureira pode refletir acerca da transferência de poder (“I thought you were an employee”)⁴⁰ e perceber seu potencial (“I was really the Dragon in the case”).⁴¹

Finalmente, empoderada e desejosa de assumir seu posto, a costureira volta para seu lugar de pertencimento e expulsa aqueles que a impediam de conquistar autonomia. Desta vez, quem foge são os funcionários, reconhecendo o poder adquirido e assumido pela patroa, que se torna consciente de seu potencial e de seus “talentos”, como afirma ao final do conto, quando apresenta sua nova condição: administra seu negócio sem dragão e sem cortadores, pois tem capacidade de realizar todas as funções sozinha. Na analogia que encerra o conto a narradora apresenta um contraste entre os pontos antigos, que ficavam escondidos nas costuras, e o ponto dragão, inventado pela costureira, deixa à mostra todos os pontos, com cores brilhantes. Desta maneira, é evidente que o modo de costurar remete à costureira, que se escondia das clientes e se isolava em seu mundo particular e, após adquirir experiência suficiente para conquistar sua liberdade, põe-se à mostra e torna-se visível, não apenas em seu espaço de pertencimento e realização, mas no espaço social.

A emancipação e a autonomia que são conquistadas por essa narradora marcam a história do movimento das mulheres na medida em que reflete o que Oliveira classificou como sinal de maturidade, que é o momento em que elas começam a pensar sobre os valores que

40 Pensei que você fosse uma empregada.

41 eu realmente era o Dragão no caso.

realmente demarcam a diferença de seu mundo e a revalorizá-los. A possibilidade de se identificar nas narrativas as etapas da trajetória das mulheres pelo mundo dos homens, desde a busca da igualdade à busca por autonomia e valorização de suas experiências e vivências, permite que pensemos nessas mulheres “de papel” enquanto indivíduos dotados de uma voz e uma visão de mundo peculiares ao seu grupo específico, de forma a que assegurem um espaço social.

A presença marcante da figura feminina nos contos sparkianos reflete a história das mulheres construída por elas mesmas ao longo de uma trajetória a qual, mesmo sendo muitas vezes cansativa e desanimadora, não foi abandonada nem recusada pelo grupo de interesse, mas assumida com coragem. Para uma melhor compreensão desse trajeto, a afirmação de Ricouer (1988) revela-se interessante quando, ao discutir acerca da questão da motivação e da causa, o estudioso afiança que, de acordo com a crítica moderna, “a causalidade do *ego* é o primeiro paradigma da causalidade” (p.101). Assim sendo, podemos alegar que essa “irreducibilidade da potência do ‘eu’” precede a todas as outras forças geradoras de uma ação, se pensarmos no Eu enquanto elemento responsável pela concatenação de uma série de forças para que uma ação seja realizada: cabe ao agente proferir uma “resposta a uma ordem exterior ou interior”, ficando evidente que um ato “é o que pode ser exigido e feito em resposta à ordem; não é o efeito da ordem, mas a resposta do meu poder” (Ricouer, 1988, p.103).

Queremos demonstrar com essa concepção que as personagens sparkianas podem inserir-se em dois grupos distintos, ao considerarmos as buscas individuais por espaço e visibilidade social. O primeiro grupo é composto por personagens como Daisy Overend e sua antagonista, por meio das quais podemos identificar a existência de diferentes posicionamentos das mulheres com relação ao mundo dos homens; pois, enquanto algumas querem atuar nesse espaço, trabalhando e atuando socialmente (como Daisy), outras querem que as mulheres assumam seu mundo e suas práticas, dando-lhe voz e visibilidade, e não renegando seu próprio mundo, ou escondendo-o.

A essas mulheres consideramos conveniente associarmos o termo “solitárias” em oposição a “solidárias” para definir a interação entre indivíduos do mesmo gênero. Como mencionamos, elas têm visões destoantes da relação entre os gêneros feminino e masculino e, quer coloquem o mundo masculino no centro, como faz Daisy, ou recusem esse mundo, como o faz a narradora, estão dissociando as duas realidades. Deste modo, elas colocam em destaque atitudes ambíguas das mulheres e que Oliveira (1999) identifica como características do movimento feminista de igualdade:

Reivindica para as mulheres o direito de participar da vida social e cultural em paridade com os homens e, para tanto, tenta convencer a sociedade de que a feminilidade não é uma desvantagem insuperável. O universo feminino resvala pra o sem-valor, para o socialmente não existente, o incômodo; as mulheres percebem-se como polo subalterno de uma relação hierárquica em que o masculino é o paradigma a ser atingido e o feminino o componente inacabado (Oliveira, 1999, p.118-119).

Ainda que a narradora de “Daisy Overend” tenha a preocupação de valorizar o espaço feminino, em sua oposição ao masculino, ela também tem uma postura contrária à da mulher que deseja inserção no espaço social deles. Como resultado, percebemos uma fase do movimento em que ainda se veem muitas dificuldades a serem superadas, demandando a busca de alternativas, de novos posicionamentos das mulheres, para que consigam valorizar seu espaço e, assim, influenciar mudanças significativas para o grupo das mulheres.

Ao depreenderem uma peregrinação para dentro de si, em busca de completude, as mulheres instituiriam um movimento libertário, de efetivação do projeto feminista, tornando-se uma “deusa virgem”, a qual

Não é simplesmente a contraparte feminina de um deus masculino; ao contrário, ela tem um papel próprio, suas características não duplicam as de qualquer dos deuses. Da mesma maneira, a mulher virgem, uma-em-si-mesma, faz o que faz não por causa de qualquer desejo de

agradar, não para ser amada ou aprovada, não para obter poder sobre o outro, nem para atrair seu interesse ou amor, mas porque o que faz é verdadeiro (Rapucci, 2011, p.65).

Neste âmbito, localizamos o grupo de mulheres a que pertence a narradora de “The Dragon” que, com base em uma trajetória em que a mulher garante seus direitos, elas vão se identificar com uma mulher “sozinha”, não mais em um local à parte da sociedade, de seu grupo, reforçando arquétipos e estereótipos negativos. Pelo contrário, a partir do reconhecimento das dificuldades que o isolamento social pode conferir ao seu grupo, busca no autoconhecimento os estratagemas que lhe possibilitem agir individualmente para, em um momento posterior, contribuir para o projeto coletivo que o movimento feminista engendra.

Tendo apresentado nosso posicionamento referente ao movimento feminista, cujo resultado se expressa no fato de que as mulheres tiveram “acesso ao estudo, ao trabalho assalariado, à participação social e política” (Oliveira, 1999, p.54), destacamos a necessidade de as mulheres considerarem esse projeto como o motivador primeiro das mudanças individuais. O acesso ao espaço público, tradicionalmente classificado como espaço masculino, de conhecimento lógico e sistematizado, de autoridade, representou para as mulheres uma conquista a ser celebrada, pois significava uma mudança no papel social delas. Contudo, Oliveira afirma que “o papel feminino mudou sem que o papel masculino fosse fundamentalmente tocado” e que as mulheres ainda levavam consigo “as raízes no espaço privado” (Oliveira, 1999, p.55).

Quando nos referimos a essa proposição, prontamente a associamos às personagens femininas do conto “The curtain blown by the breeze”, no qual são apresentadas mulheres que conseguem atuar profissional e socialmente mas que, por outro lado, sofrem as mesmas discriminações e opressões estereotipadas das mulheres de atuação restringida ao espaço privado/doméstico. Nessa narrativa, que se concentra na descrição do processo de europeização de Sonji, esposa de um latifundiário do continente africano, as mulheres se

unem para garantir a inserção social de uma figura que pode representá-las, enquanto mulher, mas que se diferencia por encontrar-se em um patamar social mais elevado, visto que pertence ao grupo dotado de poder financeiro, que reforça desigualdades dentro do seu próprio grupo.

Na introdução da narrativa, tem-se um resumo da história a ser narrada, antecipando algumas informações e destacando o enfoque a ser dado ao longo do texto: a mudança no “caráter” da Sra. Van der Merwe. Uma breve enumeração das mudanças ocorridas na personagem é apresentada, iniciando-se pelo incidente que resultou na prisão do marido e encerrando-se pela mudança mais importante: o nome Sonji foi mudado para Sonia. Significativas são as palavras da narradora: “she became a tall lighthouse sending out kindly beams which some took for welcome instead of warnings against the rocks” (Spark, 2001, p.21),⁴² que prenunciam os problemas decorrentes destas mudanças, como veremos.

Podemos afirmar que uma estratégia empregada pela autora para se compreender, logo de início, a diferença entre as vivências de Sonia e da narradora, configura-se pela inserção de um segmento, em que esta última faz um retrospecto até sua juventude a fim de introduzir uma reflexão acerca da cortina, cuja função em termos de narrativa é apresentada por Aly:

The story begins with Sonia’s curtain fluttering in the breeze and we should observe that the narrator absorbs this image into her own life, for when she explains how she ended up coming to Africa, she tells us that she remembers being ill in bed and somewhat disoriented and how her brother Richard brought reality into her bedroom by knocking a tennis-ball through the open window and fluttering the curtain by this action. The story proceeds through a series of paradoxes, involving both the narrator and her brother in Sonia’s life and finally in her death until the narrator returns home from exile (Aly, 2001, p.103-104).⁴³

42 Ela se tornou um farol alto enviando raios amigáveis que alguns tomaram por boas-vindas, ao invés de avisos contra as rochas.

43 A história começa com a cortina de Sonia esvoaçando com a brisa e devemos

O comentário de Aly permite uma interpretação da experiência da narradora como algo positivo (*pleasurable*), pois a traz de volta para a realidade, retirando-a da alienação que o estado doentio pode ocasionar. Enquanto o mover da cortina é positivo para a narradora, para a fazendeira é negativo, se levarmos em consideração a seguinte afirmação da narradora: “to me truth has airy properties with buoyant and lyrical effects; and when anything drastic starts up from some light cause it only proves to me that something false has got into the world” (Spark, 2001, p.25).⁴⁴ Esta afirmação cria um contraste com as cortinas de Sonia, que sempre que se movem é pela interferência de alguém: o garoto nativo e, depois, o marido que volta pra casa.

No entanto, é importante evidenciar que há uma relação de analogia entre a aridez ambiental e a aridez social, colocando sob o mesmo patamar os nativos e os brancos pobres da colônia. Assim, fica mais evidente a diferenciação entre as classes sociais, colocando os nativos e os brancos pobres à margem da sociedade, enquanto Sonia descobre-se cada vez mais próxima do centro da sociedade local, uma vez que o impedimento de sua ascensão é ínfimo: “The main difficulty she had to face in her efforts towards the company of the vet, the chemist and the clergyman was the fact that she had never yet been in their company” (Spark, 2001, p.23).⁴⁵ Esse obstáculo, porém, é vencido quando Sonia toma ciência dos bens colocados à sua disposição; a administração dos negócios, por um lado, opor-

observar que a narradora transfere essa imagem para sua própria vida, pois quando explica como fora parar na África, ela nos diz que se lembra de estar de cama, doente, e de alguma forma desorientada, e como seu irmão Richard trazia realidade para seu quarto ao jogar uma bola de tênis pela janela aberta e ao mover as cortinas com tal ação. A história segue em uma série de paradoxos, envolvendo tanto a narradora quanto seu irmão na vida de Sonia e, finalmente, em sua morte, até a narradora voltar pra casa de seu exílio.

44 para mim, a verdade tem propriedades aéreas, com efeitos aprazíveis e líricos; e quando algo drástico surge de uma causa amena, apenas prova para mim que algo falso entrou no mundo.

45 A maior dificuldade que ela teria que enfrentar em seus esforços com relação à companhia do veterinário, do químico e do clérigo estava no fato de que ela nunca estivera na companhia deles.

tuniza a inserção social da fazendeira e, por outro, dá visibilidade à realidade de um grupo que antes era desprovido de poder.

De início, o ato de abrir a cortina de Sonia, realizado pelo menino nativo (*piccanin*), parece positivo, pois permite que a personagem fique livre do marido e assuma o controle de sua vida, efetuando as mudanças consideradas necessárias: na casa e em si mesma. No entanto, como afirma Aly (2001, p.103), ocorre apenas uma mudança “de uma irrealidade para outra”, pois a sociedade “restante” de Fort Beit não pode suprir a necessidade de autonomia de Sonia por ela ainda estar presa ao marido que pode voltar a qualquer momento e tornar “tudo previsível”, ou seja, anular as mudanças. Por isso, ao afirmar que “quando algo drástico surge de uma causa amena”, a narradora diz reconhecer algo falso, é provável que esteja antecipando o destino de Sonia: a volta do marido não resulta em nova alienação, mas em sua morte, no corte definitivo entre a vida particular e a pública da protagonista.

Assim, as cortinas de Sonia, que revelam sua intimidade, têm uma invariável conotação negativa, como descreve a narradora: “Because the curtain was fluttering at the open window, letting in wafts of the savage territory beyond the absurd drawing-room [...] there was a storm coming, and it was no fun driving home through a storm” (Spark, 2001, p.31).⁴⁶ Novamente, a imagem da tempestade, que destrói tudo o que está em seu caminho, e que, quando se vai, traz a estabilidade da situação anterior, está relacionada à volta de Jannie que reestabelece a ordem matando a esposa e o amante.

No entanto, a morte de Sonia torna-se representativa da realidade social das mulheres da colônia. Desta forma, se fôssemos considerar o congresso das enfermeiras um elemento capaz de fortalecer a atuação da mulher socialmente ativa, seria necessário que o projeto delas tivesse sucesso, o que não ocorre; pelo contrário, a morte de Sonia deixa claro um ponto de vista defendido por Greer (2001, p.267), de que o “princípio da irmandade é divisão de poder, outro nome

46 Porque a cortina estava fluando na janela aberta, deixando entrar baforadas do território selvagem além da absurda sala de estar [...] havia uma tempestade a caminho.

para destituído de poder. Numa sociedade construída de elites que se autoperpetuam, um movimento originado e levado adiante pelo povo existe para ser pisado”. Essa afirmação, em princípio, expõe a relação entre as enfermeiras e a fazendeira, que se associam em favor da causa feminista, de colocar as mulheres em papéis considerados essencialmente masculinos, como a liderança de um grupo social.

Contudo, o conto descreve a relação de grupos formados por mulheres, mas que se tornam antagônicos em função da classe social a que pertencem. Na colônia, como mencionamos anteriormente, os grupos sociais eram bastante definidos e, por isso, a classe social era fator adicional de diferenciação: as mulheres ricas não se envolviam com as trabalhadoras, pois tinham objetivos e interesses diferentes. Ainda que o congresso de enfermeiras ajude Sonia a ascender socialmente, ela não pode falar em favor daquelas que a apoiam, pois ganha autonomia em razão dos interesses financeiros e políticos em jogo nas interações entre membros de um grupo social homogêneo, que é o dos ricos.

Entretanto, é preciso mencionar que, de modo igual ao que acontece com o movimento das mulheres, aos poucos o grupo feminino conseguiu favorecer seus interesses, possibilitando acesso, ainda que gradualmente, a profissões e atividades dominadas pelo grupo masculino. Quanto a isso, faz-se necessário acrescentar o fato de ser essa etapa do movimento marcada, também, pela oposição entre grupos de mulheres, como atesta Greer, ao dizer que “fortes pressões sociais obrigam as mulheres a afastarem-se umas das outras” (2001, p.260). Como resultado, não ocorrem mudanças para o grupo dos homens, representado pelos membros da sociedade local, o qual, embora seja receptivo à mulher, não podem impedir que o marido, força opressora por “direito”, tolha seu desejo, mine os esforços e assuma o poder total e inquestionável sobre sua vida. A posição da estudiosa quanto a esse aspecto reforça sua própria tese, de que as relações sociais estão sujeitas a regras que compartimentam os grupos, separando as mulheres de acordo com características as mais variadas, apenas para dividir o grupo e enfraquecer sua atuação social.

O que vamos perceber em “The Pawnbroker’s wife”, então, é que o grupo das mulheres muitas vezes apresenta divisões internas em que as próprias mulheres, movidas por fatores diversos, traduzem a oposição social ao projeto feminista, reproduzindo o discurso patriarcal. Para essas mulheres, é difícil encontrar uma “lógica” nas ações das mulheres em movimento e, por isso, um diálogo marcado por desentendimentos e questionamentos se estabelece entre elas. A fim de esclarecermos elementos essenciais desse conto, mencionamos que ele se inicia com a indicação de um tempo determinado: o ano de 1942, caracterizado por ser o momento em que ocorre a Segunda Guerra Mundial.

A introdução do conto indica a importância dessa informação para a narrativa: a determinação do tempo histórico, um tempo de embate entre países, que resultou na morte de muitas pessoas evidencia-se através das palavras da narradora: “the sea washed up every day one or two bodies of servicemen in all kinds of uniforms [...] the people flocked to bring in the survivors” (Spark, 2001, p.104).⁴⁷ O clima do local, entretanto, é destoante com a realidade: “there was everywhere the sight of rejoicing, there was the sound of hilarity”⁴⁸. O referencial histórico deixa evidente a condição de alienação geral na colônia, a que Aly se refere, onde o que importava mesmo não eram as questões humanas, talvez por causa da necessidade de sobreviver em condições tão adversas, como a guerra, que em si já é um fator determinante de perda da humanidade, de caridade e solidariedade, se pensarmos em quão pouco vale uma vida em países em estado de guerra. Também se deve levar em conta a possibilidade de alguns países em situações particulares, como a África, serem forçados a se envolver na guerra por ser colônia e, por isso, não defenderem exatamente seus interesses, mas os interesses alheios.

Assim, destaca-se a situação da mulher, esse bem tão desvalorizado que, em tempo de guerra deve ser o mais depreciado de to-

47 o mar descartava todo dia um ou dois corpos de soldados em todos os tipos de uniformes [...] as pessoas se aglomeravam para resgatar os sobreviventes.

48 em todo lugar havia uma visão de alegria, havia o som de hilaridade.

dos. Enquanto na guerra a vida de um ser humano perde o valor, pensando-se, inicialmente, nas vidas dos soldados em guerra, menor valor tem a vida daqueles indivíduos que não podem contribuir diretamente no confronto armado. É o caso das mulheres, que são consideradas uma massa tão inútil quanto as crianças e os idosos, exceto aquelas que podem exercer algum tipo de atividade que beneficie a guerra, como nas fábricas de munição. No entanto, é sabido que em tempos de guerra, quando os maridos põem-se a lutar por seu país, cabe às mulheres cuidar dos negócios da família até voltar o “chefe por direito”.

Enquanto ilustração de uma época crítica da história humana, o conto sparkiano distingue alguns grupos de mulheres, os quais serão comentados nesse estágio do trabalho, evidenciando-se menor ou maior adesão delas à causa feminista. Desta forma, o primeiro grupo é representado pela narradora do conto, uma mulher europeia de certo nível social e de consciência política e social diferenciada em função da realidade vivida em seu continente, onde as mulheres têm mais liberdade que as mulheres africanas ou que vivem na África. O nível social e cultural dessa mulher faz um contraste com as demais mulheres da colônia porque ela sempre comenta o comportamento destas, evidenciando não enxergar as coisas de forma semelhante à visão dessas mulheres. A narradora, bem se nota, distingue-se das mulheres brancas locais, porque estas são coniventes com as relações desproporcionais entre brancos e negros, principalmente por apoiarem os homens brancos no uso da violência, por acharem que é direito deles usar a força e oprimir os povos dominados. No entanto, essas mulheres também representam um grupo dominado pelas desigualdades sociais, tão evidentes e marcadas na colônia.

Em segundo lugar, a narradora se distingue da protagonista do conto, Mrs. Jan Cloote, que se vê obrigada a cuidar dos negócios da família, não por causa da guerra, mas por ter sido trocada por uma nativa e ficado com a loja de penhores do marido como meio de sobrevivência. A mulher do dono da loja de penhores assume uma função que não lhe seria “natural” e, por isso, muitas vezes tem que agir como homem, sendo firme nas negociações, embora use sem-

pre de sua “intuição feminina” como fator adicional ao determinar o valor de um bem penhorado. Essa mulher também dá voz ao grupo de brancos que se mantém na colônia explorando algum ramo de negócio, beneficiando-se da guerra, mesmo que indiretamente, ao depender do vai e vem de soldados para fazer seu comércio fluir.

Mrs. Jan Cloote também demonstra reproduzir um discurso dos brancos, o qual se torna evidente ao mencionar a separação das classes por cor, quando os comentários maldosos e irônicos das lojistas deixam evidente o preconceito e a separação acentuada naqueles momento e espaço específicos. Mais importante que determinar o valor humano da guerra, a dona da loja parecer abstrair-se do valor das pessoas e ocupar-se mais de atribuir um preço aos objetos das pessoas, como uma forma de estender o valor de alguém ao atribuir um valor às suas posses. É esse tipo de alienação que Aly afirma ser a preocupação da autora, em sua estada no continente africano, de coisificação das pessoas, das relações interpessoais serem vistas como negociação ou oportunidade de benefício.

Esse tipo de relação interpessoal, a que a narradora dá o nome de alienação, é a mesma observada no terceiro grupo de mulheres, formado pelas três filhas da dona da loja de penhores as quais, a exemplo do que faziam muitas mulheres naquele momento, preocupava-se mais em oferecer algum tipo de divertimento aos soldados e, adicionalmente, em adquirir recursos que garantissem sua sobrevivência ou independência financeira. Os homens que no litoral conseguiam chegar eram vistos apenas como objetos, como oportunidade de garantir uma vida melhor, como descreve a narradora: “The girls of the seashore and harbour waited two by two for the troops on shore-leave from ships which had managed to enter the bay safely.” (Spark, 2001, p.104).⁴⁹

O comércio do entretenimento é o negócio das jovens, que “melhoraram muito” depois que o pai foi embora, uma analogia que deixa evidente o laço que as prendia a uma moral dispensável,

49 As garotas do litoral e do porto esperavam duas a duas pelas tropas em desembarque dos navios que tinham conseguido entrar na baía com segurança.

que na colônia não tinha efeitos muito positivos, pois distinguia as mulheres que “se divertiam” (aquelas que tinham algo a oferecer para os soldados) das que não tinham nenhum atrativo. Assim, Isa, a filha caçula da dona da loja, é evidentemente a que mais chama a atenção dentre as três irmãs, tendo sua sexualidade insistentemente destacada, enquanto as irmãs são muito “senhoriais”. Quanto à prática da prostituição, é relevante mencionar que, sob uma óptica tradicional, é uma atividade que ganha força em tempos extremos ao oferecer aos homens uma oportunidade de “relaxar”, de livrar-se do peso da violência, do estresse mental e físico “descansando” nos braços de uma mulher. Assim, destaca-se a utilidade das mulheres em oportunizar o “alívio” e o gasto das energias masculinas em momentos de relaxamento.

Contudo, ainda que a troca de dinheiro por sexo possa distinguir, mais uma vez, a função das mulheres enquanto meros objetos de uso dos homens, a relevância desse câmbio está na posição que elas agora assumem, não mais como os objetos sem capacidade para raciocinar e negociar, que eram antes, mas como negociadoras que selecionam sua clientela e estipulam o preço que querem, não numa relação entre homens, mas de mulher para homem, numa clara denotação do poder que detêm. Como resultado, devemos ressaltar que, no conto, como afirma a mãe, as mulheres “não têm de que se envergonhar”, pois não se trata de uma mera negociação, mas de um momento aproveitado também pelo grupo de mulheres, que interagem com um grupo de homens sem ter a obrigação de pertencer cada uma delas a um homem. Apesar do contexto marcado pela violência, as mulheres não têm “donos”, elas são donas de si mesmas, de seus corpos, de seus negócios com segurança e confiança.

Todavia, vale lembrar que nos anos de 1940 as mulheres que tivessem esse tipo de comportamento e de pensamento não eram consideradas “normais” ou “femininas”, mas loucas, como a narradora descreve a família Jan Cloote, que vivem em um “mundo delas”, um mundo onde podem ser livres e felizes, sem terem que prestar contas a uma sociedade hipócrita e opressora onde vivem as mulheres. Mas, sob o olhar da hóspede, a vida delas é absurda.

Após essas considerações, podemos afirmar que a visão da sociedade tradicional coloca as mulheres em questionamento, tentando classificá-las em categorias que deixam evidente a falta de compreensão das vivências peculiares a esse grupo. Com base nessa afirmação, torna-se provável que essas classificações não correspondam à realidade delas, ao deixar evidente que essas vivências que são classificadas como loucura ou mentira fazem sentido para as mulheres e são por elas tomadas como possibilidade de realização e de liberdade individual ou coletiva. No conto “The Pawnbroker’s wife”, a loucura de Mrs. Jan Cloote, compartilhada pelas filhas, pode ser interpretada positivamente, levando-se em consideração que no mundo delas até mesmo as mentiras que contam têm a função de protegê-las da “realidade” marginalizante que as quer enquadrar em um padrão de comportamento aceitável.

No entanto, essas mulheres também representam um grupo dominado pelas desigualdades sociais, tão evidentes e marcadas na colônia. Exemplar desse aspecto é Mrs. Marais, situada no extremo oposto das filhas da dona da loja, por ser uma mulher branca, casada, de olhar conservador e tradicionalista, que chama a atenção da família de mulheres, numa forma de exigir que ajam de acordo com as regras sociais, mostrando-se evidentemente avessa às práticas das três jovens, ao criticar a mãe por permitir que Isa se envolva com os soldados: “‘She needs taking care of, that child,’ said Mrs. Marais.” (Spark, 2001, p.106).⁵⁰

Apesar disso, a mulher do vendedor de seguros é vista apenas como uma ameaça pelo grupo e, como resultado, o casal é expulso da casa, além de receberem duras críticas, principalmente Mrs. Marais, que é chamada de “vaca velha” (*old bitch*) por Isa, enquanto Greta afirma ser por ciúme de Isa que a hóspede criticou seu estilo de vida, o que é confirmado pela mãe: “‘As for Mrs. Marais,’ she added; ‘as for her, I never trusted the woman from the start’” (Spark, 2001, p.112).⁵¹

50 “Ela precisa tomar cuidado, esta criança,” disse Mrs. Marais.

51 “Quanto a Mrs. Marais,” ela acrescentou; “quanto a *ela*, eu nunca confiei na mulher desde o início”.

É importante esclarecer que a presença e as palavras de Mrs. Marais não agradam à família por estar aquela senhora vinculada a um padrão social que esse grupo deixou de seguir, um padrão ultrapassado, apegado a práticas conservadoras e moralistas. A prostituição das jovens denota que tanto o desejo quanto o sexo estão sob o controle das mulheres, que não são meros objetos de desejo dos homens, para serem usadas por eles, como bem entenderem. Ao contrário, o fato de não haver vínculos afetivos entre as mulheres e os homens evidencia um comportamento que não é “feminino”, que poderia ser considerado vulgar e frívolo, mas que, na realidade, é um comportamento que distingue o empoderamento dessas mulheres, donas de si, de seus corpos e de suas vidas.

Estabelecendo uma rede que coliga as experiências das mulheres, localizadas em um mesmo espaço social, o movimento feminista deseja, na realidade, abrir caminho para as mais diversas práticas que ficaram marginalizadas: a atuação das suas representantes no espaço público e as vivências que lhes são características no espaço privado. No entanto, esse projeto deve responder aos possíveis questionamentos a serem impostos socialmente, como ocorre, por exemplo, no conto “The Ormolu clock”, no qual a protagonista é uma pensionista que mais parece uma empregada qualquer por cuidar pessoalmente do atendimento aos hóspedes e do cuidado com suas posses, principalmente a horta e o jardim. O conto gira em torno de responder à pergunta que a sociedade indiretamente faz à protagonista: “Por que ela faz isso, pra quê?”.

O conto apresenta a realidade de uma figura feminina mediante um olhar de mulher, assim identificado pelas características da voz narradora, que observa a personagem central, confessando-se ansiosa “para escalar os picos da natureza de Frau Loblonitsch” (Spark, 2001, p.161). No entanto, a descoberta desse mundo necessita de uma escalada íngreme (usando a analogia da própria narradora), passando por alguns estágios, a começar pelo questionamento, seguindo pela observação para, finalmente, chegar à compreensão.

No outro lado do caminho encontra-se a Pousada Lublonitsch, prédio sobre o qual não são inseridas descrições físicas, pois o foco

da observadora centra-se, exclusivamente, na forma como se estabelecem as relações entre a dona da pousada e os demais membros locais, empregados e familiares. Primeiramente, a recepção é feita pela proprietária “pessoalmente”, o que é considerado “uma honra” pela narradora, apesar de somente depois aperceber-se disso, devido à sua aparência despojada, dando a impressão de ser “qualquer mulher local”. Em seguida, são apresentados os demais membros do grupo: Herr Lublonitsch, o qual “não era de se levar em conta”, pois sua função era socializar-se com os hóspedes; as funcionárias, que trabalhavam satisfeitas; e, por último, são mencionados os três filhos, aos quais são destinados os prédios estabelecidos nas proximidades da pousada.

Essa introdução tem a dupla função de apresentar as forças antagônicas do conto, assim como de evidenciar qual das partes detém maior poder e prestígio, fato elucidado por meio do olhar da narradora. A resposta ao questionamento constitui tarefa atribuída à narradora, cujo poder está na capacidade de expressar a realidade observada na pousada por meio de palavras, dando-lhe visibilidade e voz. O que poderia ser entendido como transmissão de uma voz alheia, revela-se transmissora de uma “mesma voz”, ou seja, expressão de um grupo que compartilha um estar no mundo que se distingue pela opressão social, combatida pelo desejo de liberdade e pela busca por poder que Frau Lublonitsch incorpora em seu trabalho “duro” de todos os dias, cuidando pessoalmente de todas as posses da família, principalmente da horta e do jardim.

A compreensão quanto à natureza de Frau Lublonitsch somente é obtida pela observadora após o momento em que o poder da protagonista é revelado e sua observadora consegue enxergar uma realidade que até então não lhe parecia ter sentido algum, assim como para a sociedade local, por não ter-lhe sido possível distinguir a origem da motivação da protagonista. Quando a narradora explora a intimidade da personagem por ela observada, as peças do quebra-cabeça, que é essa mulher misteriosa, apegada às “suas” coisas, começam a se juntar e revela-se uma realidade rica e admirável, ostentada com orgulho pelas mulheres que formam o grupo das funcionárias, mais parecidas com parceiras de trabalho do que com subalternas.

O quarto da dona da pousada, nos fundos da casa, constitui uma descoberta surpreendente para a narradora, pois revela um aspecto que anteriormente não havia sido possível associar a ela: o luxo dos adornos, dos móveis e dos acessórios; todos os itens do quarto conjugam-se em favor da revelação da importância da proprietária e de seu poder naquele espaço que, após abertas as portas, revela a intimidade, a subjetividade e a realização dessa personagem.

Contudo, a apresentação de eventos reveladores do poder e das possibilidades de conquistas dessa mulher parece responder à pergunta inicial “por que ela trabalha tanto?”, como uma forma de ilustrar que a atuação das mulheres no mundo dos homens, assumida por tantas mulheres históricas em oposição ao poder dominante, tem por objetivo conquistar o poder para si, assim como ter autonomia para fazer suas próprias escolhas e traçar seu próprio caminho. Depois de respondida a primeira questão, reserva-se um questionamento, implícito em toda a incursão depreendida pela narradora, quanto ao motivo do insistente cuidado com a horta, o cuidado com a aparência, a renúncia à sua “recompensa” por direito. Esse olhar da narradora, ainda que reconheça o valor dos resultados obtidos por meio do trabalho duro, evidencia a não compreensão das escolhas pessoais, indicativas da predominância da “lógica de mercado” a que refere Oliveira (1999), ao conceituar o mundo dos homens, localizado em lugar oposto ao mundo das mulheres.

Ao se observar as afirmações da narradora, é provável que ela não tenha realizado a viagem de volta à zona selvagem, como propõe Oliveira às mulheres, o que se pode notar ante sua afirmação de que, mesmo ciente do poder de Frau Lublonitsch, vê-la nos cuidados diários e nas vestimentas costumeiras deixa-a “de alguma forma assustada”. Essa reação corrobora para a confirmação de tal hipótese, primeiramente, devido à justificativa da observadora de que a protagonista estaria se precavendo do “olho mal” ou, então, praticando a “pura arte desinteressada”; em segundo lugar, porque as probabilidades de crescimento econômico, enumeradas com o auxílio do modal *would*, indicativo da incerteza atrelada ao poder de realizar. O que a narradora falha em notar é a adesão de Frau Chef ao projeto da

diferença das mulheres; adesão a qual se faz perceber mediante o estabelecimento de metas para obter inserção social enquanto mantém a ligação da protagonista com seu espaço de realização.

Quanto à predominante presença das figuras femininas, cabe ressaltar que, a partir do momento em que as escritoras colocam essas figuras em destaque e lhes dá uma voz distinta e nítida, certamente se estabelece uma relação entre os textos lidos e o movimento feminista. Palmer (1989) alega que, ao tratar das dificuldades das mulheres e de sua movimentação em oposição ao poder patriarcal dominante, a escrita se torna política (*"personal is political"*), porque a atuação das mulheres tem por objetivo a mudança de regras sociais e, consecutivamente, das relações interpessoais que marcam a sociedade como um todo. Política, também, é a prática textual, voltada para um mundo peculiar representado e revelado e, ainda, surpreendente para muitos, acostumados a perceberem esse mundo apenas sob a visão estereotipada da sociedade patriarcal.

Finalmente, percebemos que nos contos sparkianos as mulheres estão em busca de compartilhar suas experiências, assumir o controle de suas vidas, valorizar seu próprio espaço social e, em especial, mostrar como as mulheres assumiram a zona selvagem como espaço de realização e liberdade, orgulhosas de si, por conseguirem o empoderamento desejado no espaço masculino, enquanto mantiveram suas raízes, seus valores, em seu mundo, seu espaço.

Por este motivo, em cada conto e em cada história dessas personagens podemos entrever estágios em que a zona selvagem, lugar de realização feminina, ganha visibilidade ao mostrar a leitoras e leitores as vivências de um grupo que assumiu um movimento em busca de liberdade e autonomia. Contudo, cabe às mulheres reconhecer esse espaço e valorizá-lo, como assim o faz as personagens sparkianas, que denunciam as injustiças sociais, atuam socialmente para combatê-las e suportam, resolutamente, as pressões e limitações que lhes são impostas. O movimento das mulheres é caracterizado pela não passividade, por uma condição contrária àquela desejada pelos homens no poder, em que pequenas ações podem gerar mudanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar textos escritos por mulheres é uma tarefa que, ao mesmo tempo, é um grande desafio e uma grande satisfação. Desafio porque olhar para o mundo das mulheres, essa zona selvagem, esse lugar muitas vezes descrito como indefinido, incompreendido, inatingível, exige um olhar mais atento, capaz de discernir como o “*discerning eye*” a que se refere Emily Dickinson: não apenas o olhar, mas um “eu” que o jogo de palavras sugere, capaz de perceber e entender, ao mesmo tempo, as margens onde se movimentam as mulheres. Desse local fronteiro é que também falam a ficção e a crítica que põem a mulher no centro: passam a ser elas mesmas espaço periférico de onde vozes femininas ecoam e buscam se propagar. Satisfação porque o trabalho que nos propomos desenvolver, ao colocar a mulher em destaque, parece-nos assim: um desafio duplo, de entrar na zona selvagem e falar a partir dela, sobre ela.

Ainda que marcada por percalços, por dúvidas e questionamentos, o trabalho com a ficção de autoria feminina é, sem dúvida, algo prazeroso. Como nos propomos a trabalhar com a figura feminina, nossa jornada foi marcada pela enriquecedora descoberta de uma realidade que a história oficial da humanidade escamoteou por longos anos. Colocadas no canto escuro da sociedade, as mulheres tiveram que se conformar com o canto escuro das camadas sociais, à

margem do poder. Por isso, a ação política de feministas tornou-se necessária e urgente devido à atuação delas em todas as áreas humanas, sendo que destacamos neste trabalho o posicionamento adotado por estas mulheres, cujo resultado é seu acesso ao mundo dos homens. Tal acesso foi marcado por obstáculos que limitaram a intervenção social delas, embora também tenha sido marcado pelas conquistas obtidas através do projeto feminista de questionar o poder dominante e ganhar espaço sociopolítico para o grupo das mulheres.

Hoje, a condição das mulheres já se apresenta bastante diferente, pois a ação social feminina conseguiu estabelecer uma série de mudanças na forma como as sociedades as veem, assim como nas práticas que lhes são atribuídas: as mulheres têm mais liberdade e autonomia, ainda que se apresentem muitos desafios a serem vencidos. No entanto, se pensarmos no contexto sociocultural a partir do qual ecoa a voz de Muriel Spark, poderemos entender suas práticas narrativas, como tentamos evidenciar neste trabalho. Seus contos, a maioria escrita na década de 1950, têm por ambientes privilegiados ora o continente africano, ora o continente europeu, o que, de certa forma, direciona nosso olhar sobre as mulheres que tais escritos nos apresentam.

Contudo, ao estudar esses textos e buscar estabelecer um diálogo com outras leituras já feitas das narrativas sparkianas, descobrimos que não apenas poucos estudiosos haviam se disposto a ler esses contos, como notamos que a maioria dos comentários, análises e estudos “sérios” relacionados à narrativa sparkiana fixavam-se em apenas um ponto: a afirmação da autora, na década de 1950, de que havia se convertido ao catolicismo. A partir de então, Spark começou a escrever narrativas no lugar da poesia e as leituras, invariavelmente, se concentraram nesse aspecto. “Escritora católica”, escocesa, mulher. Esse conjunto de adjetivos marcaram os textos sparkianos porque compunham a realidade que ela conhecia, o que consideramos um fato compreensível: as mulheres escrevem “do seu mundo”, como afirma Oliveira (1999). Além disso, tornaram-se determinantes para as leituras feitas desses textos, desde então, limitando o alcance do olhar; ou seja, restringindo as análises a um único fator, por si só

marginalizante; mas que, associado a outros fatores, reduziu a obra da autora à classe de ficções “menores”, “de mulher”.

Evidentemente, há um público que reconhece o valor de seus escritos, que identificam em sua produção aspectos positivos e contribuições para o romance contemporâneo, como o experimentalismo, o uso da ironia, os romances metaficcionais e a preocupação com a relação da arte com a vida. Spark, sem dúvida, chamou a atenção com suas narrativas, mas a maioria dos leitores ocupou-se dos “enredos simples”, ignorando as complexas relações que eles permitem, como afirma Bottum (2001). Dentre essas relações “complexas”, procuramos destacar as figuras femininas criadas pela autora, com o desejo manifesto de observar nesses indivíduos ficcionais as possíveis indicações da realidade das mulheres “históricas”. Assim, a leitura dos contos sparkianos nos permitiu encontrar nesses textos personagens femininas que remetiam à história das mulheres, em suas experiências positivas ou negativas, resultantes em sucesso ou fracasso, na busca por liberdade e autonomia.

Notamos, ainda, que a trajetória descrita por essas personagens apresenta traços distintos, capazes de aproximar esse grupo de indivíduos, em suas relações com os homens e, mesmo, com as mulheres, à trajetória descrita pelo movimento das mulheres. Distinguimos, deste modo, algumas sparkianas tentando conquistar espaço social, em um projeto de visibilidade que, muitas vezes, contou com o apoio de grupos femininos, assim como a marcante oposição masculina.

Nesses contos, também percebemos a sensibilidade da autora com relação ao projeto feminista, ao identificar as dificuldades que marcaram a ação feminina na sociedade. Seu olhar é coerente com a movimentação feminista, pois identifica que o objetivo das mulheres nesse projeto é de conquistar espaço social, primeiramente, para, finalmente, conquistar a liberdade. No entanto, também se percebe nesses textos que a convivência entre as culturas feminina e masculina no espaço público geralmente tem por marca o conflito, evidenciando não ser desejo dos homens que estão no poder dividi-lo com as mulheres.

Assim sendo, o projeto das mulheres percebeu-se não somente invisível, mas desvalorizado, uma vez que as atividades realizadas pelas mulheres (até mesmo trabalhos formais) denotam o que Oliveira chama de “equívoco da igualdade” por basear-se o projeto delas na ideia de que simplesmente por exigirem sua entrada no espaço público tudo o mais lhes seria garantido: salários condizentes com as funções exercidas, respeito, horas de lazer e de descanso iguais às dos homens, não obrigatoriedade de realizar tarefas domésticas. Tudo não passou de um engodo. É sabido que, ao competir com os homens no mercado de trabalho, as mulheres têm que ceder à “agonia de um paradigma” que, segundo Oliveira, consistia em terem elas que obedecer à mensagem: “para ser respeitada pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher” (1999, p.55).

Assim se veem as sparkianas, muitas vezes deixando de ser o que realmente são para serem aceitas na sociedade, como o faz Daisy Overend, mudando sua natureza, como Sonji/Sonia, criando um mundo “todo seu”, como as penhoristas. Essas personagens, na realidade, veem o espaço público não como uma possibilidade, mas como o objetivo de seus projetos de vida. O que marca suas histórias é a certeza que falta a muitas mulheres: a de que deve ser um direito delas atuarem no mundo dos homens de forma ativa e livre. Como se nota pelo ponto de vista das várias narradoras que este trabalho menciona, o projeto feminista é um projeto de todas as mulheres; afirmação que somente é possibilitada ao se considerar que as mulheres, em sua maioria, têm um contato direto com outras mulheres, de classes e funções distintas, mas responsável por diminuir a distância entre elas.

Oliveira afirma que, para se compreender o projeto da diferença, que vai contra a “lógica de mercado” do mundo dos homens, o grupo feminino deve voltar para seu próprio mundo e “mudar o quadro de referência e os conceitos” que o marginalizou para revalorizá-lo e colocá-lo numa posição de “paridade” com o mundo masculino. Essa perspectiva, acreditamos, já foi assumida por um conjunto significativo de mulheres, como as personagens de Spark nos permitem

perceber: recorrentemente, nós as vemos como conhecedoras do mundo dos homens; porém, também dominam os conhecimentos de seu mundo e falam a partir dele, em defesa dele, para exigir daqueles que o marginalizaram que o aceite como um mundo de práticas e conhecimentos valiosos para a humanidade, desde que livres de preconceitos e de hierarquizações injustas.

Em suma, o que se pode verificar por meio das experiências das personagens sparkianas, no continente africano ou no europeu, foram as marcas impingidas, indiscriminadamente, por uma sociedade opressora, que lhes tolhia a liberdade. Contudo, na contramão das restrições sociais, erguem-se mulheres dispostas a lutar contra as regras sociais e abrir espaço para si mesmas, assim como para as demais, sem voz e sem vez, mas detentoras dos mesmos direitos. Essa insurreição feminina passa a ser valorizada, primeiramente pelas mulheres, que assumem sua condição marginal como uma forma de enriquecimento social, revalorizando o que é próprio das mulheres, suas raízes, sua identidade, seu modo de estar e de agir no mundo; e, finalmente, pela sociedade como um todo, até então dominada pela figura masculina, sociedade que também passa por mudanças, ainda que ínfimas, mas significativas enquanto representativas de um movimento em andamento, pois ainda persistem as desigualdades, as injustiças e as lutas. No entanto, é necessário destacar que o movimento feminista ainda não atingiu todas as metas traçadas há muito tempo e, por isso, precisa retomar constantemente os princípios que o nortearam. Sendo um projeto em que as mulheres estão em posição central, as atitudes consideradas ideais para que ele se efetive concentram-se, em primeira instância, aos indivíduos mais imediatamente implicados: nós, mulheres.

Assim, acreditamos que as mulheres sparkianas são conscientes de que “as mulheres não são inferiores aos homens, mas também não são iguais a eles e que essa diferença, longe de representar uma desvantagem, contém um potencial enriquecedor de crítica da cultura” (Oliveira, 1999, p.71). Isso se nota naquelas personagens que insistem em se fazer ouvir nos contos, que se definem pelos aspectos de uma prática enriquecedora, que é a demarcação da história das

mulheres em seus conflitos, estratégias de resistência e conquistas. É importante mencionar que é comum essas personagens apresentarem-se inicialmente como uma entidade distanciada ou destoante das demais pessoas (como a costureira e Frau Lublonistch); ou seja, por não se envolverem diretamente nos eventos, pode parecer que são destituídas de poder; mas, posteriormente, revelam-se capazes de assumir posicionamentos que evidenciem o poder que de que são dotadas, assim como o projeto político-social que elas tomam para si e levam adiante.

Como as mulheres históricas, as sparkianas são indivíduos em busca de um mundo melhor, menos injusto, em que os direitos sejam garantidos a cada pessoa. Spark lança seu olhar sobre a realidade e constitui seus mundos ficcionais e suas personagens como se desejasse não apenas revelar às mulheres o mundo social e cultural em suas desigualdades e injustiças, mas instigá-las a uma ação nesses meios com o fim de instituir as mudanças que as mulheres desejam e, de forma mais marcante, necessitam.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, C. da S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALY, A.-M. The Theme of the Exile in the African Short Stories of Muriel Spark. In: *Scottish Studies Review*, v.2, n.2, p.94-104, 2001.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BELSEY, C.; MOORE, J. (Eds.). *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. 6.ed. London: The MacMillan Press Ltd., 1993.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRADBURY, M. Muriel Spark's Fingernails. In: _____. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1973. p.247.
- BYRNE, E. Muriel Spark Shot in Africa. In: MCQUILLAN, M. (Ed.). *Theorizing Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction*. New York: Palgrave, 2002.

- CARTER, A. Introduction. In: _____. (Ed.). *Wayward Girls and Wicked Women: An Anthology of Stories*. London: Virago, 1986. p.ix-xii.
- CESAR, A. C. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p.224-232.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). BARBAULT, A. et al. (Colab.); SUSSEKIND, C. (Coord.). Trad. Vera de Costa e Silva et al. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHEYETTE, B. *Muriel Spark*. Devon: Northcote House for the British Council. 2000. (Writers and ther work).
- CIXOUS, H. *Grimacing Catholicism: Muriel Spark's Macabre Farce and Muriel Spark's Latest Novel: The Public Image*. In: MCQUILLAN, Martin. (Ed.). *Theorizing Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction*. 1ed. New York: Palgrave, 2002. p.204-209.
- CLARK, A. The driver's seat - Review: Muriel Spark: The Biography by Martin Stannard. *The Guardian*, London, 15 August 2009. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/aug/15/muriel-spark-martinstannard?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 15 jan. 2012.
- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).
- DAL MOLIN, B. H. O canto das sereias: ritornelo da voz feminina na Literatura Brasileira. Narrativas da Memória: o discurso feminino. In: *Revista de Literatura, História e Memória/ Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte, Cascavel, Edunioeste*, v.3, n.3, p.35-42, 2007.
- De LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. Trad. Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco; Gênero Plural, 1994. p.206-242.
- D'ERASMO, S. Grand Dame – Interview with Author Muriel Spark – Interview. *Artforum International Magazine*, New York. V.36, n.3, nov. 1997. Disponível em: <<http://www.questia.com/library/1G1-20381905/grand-dame>>. Acesso em 27 jan. 2012.

- DUPLESSIS, R. B. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- EAGLETON, M. (Ed.). Do Women Write Differently? In: _____. *Feminist Literary Theory – a Reader*. London: Blackwell, 1993. p.201-237.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos).
- ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (Arcos do tempo).
- FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: _____. *A microfísica do poder*. 18.ed. São Paulo: Graal, 2003.
- FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- _____. O jogo das representações. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p.427-450.
- GALLOWAY, J. Death, Lies and Lipstick: A Conversation with Muriel Spark. *The Sunday Herald*, 2000. Disponível em: <http://www.galloway.1to1.org/Janice_Galloway_Official_site/Spark.html>. Acesso em 22 fev. 2002.
- _____. The Smaller Bigger Picture (Introd.). In: SPARK, M. *The Complete Short Stories*. Edinburgh: Canongate Books, 2011. (Canons) (Kindle edition). Disponível em: <<http://www.amazon.com/Complete-Short-Stories-Canons-ebook/dp/B005GL-5S0U>>. Acesso em 4 abr. 2012.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. Muriel Spark. In: _____. *The Northon Anthology of Literature by Women: The Traditions in English*. 2.ed. New York: Northon & Co., 1985. p.1798-1811.

- _____. *The Madwoman in the Attic: The woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2.ed. New Haven: Yale University Press; London: Yale Nota Bene, 2000.
- GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p.19-72.
- GREENE, G.; KAHN, C. (Ed.). *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. New York: Routledge, 1991.
- GREER, G. *A mulher inteira*. Trad. de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARRISON, B. G. To Be an Artist and a Woman. *The New York Times*, New York. May 31 1981. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/01/03/11/specials/spark-loitering.html>>. Acesso em 19 fev. 2002.
- HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HERVOT, B. e SAVIETTO, M. do C. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, A. M. e ESTEVES, A. R. (org.). *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru: Canal6, 2009. p. 23-36.
- HIGGINS, C.. Through the Evening - GriefYielded a Muriel Spark Relic: a Tape of the Returning Genius at the Edinburgh Book Festival in 2004. *The Guardian*, London, 18 April 2006. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/apr/18/higginspiece?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 15 jan. 2012.
- HOLLANDA, H. B. de (Org.). Int: Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUMM, M. *A Reader's Guide to the Contemporary Feminist Literary Criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- JENKINS, R. Suffling the Cards. *The New York Times*, Oct. 26 1997. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/10/26/reviews/971026.26jenkynt.html>>. Acesso em 19 fev. 2002.

- KARL, F. R. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, Revised Ed., 1972.
- KOLTUV, B. B. *A tecelã: ensaios sobre a Psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LACHIUSA, C. Buffalo Architecture and History Home Page. Disponível em: <<http://www.buffaloah.com/f/fstyles/queen/chair2/source/2.html>>. Acesso em 14 fev. 2012.
- LARREA, A. L. O. *Estudio de los comportamientos femininos em las novelas de Muriel Spark*. 2006. Tese (Doutorado em Filologia) – Departamento de Filología Inglesa. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. Madrid, 2006. 395f.
- LASSNER, P. *Colonial Strangers: Women Writing the End of the British Empire*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- LAWSON, Mark. Novelist who Found her Prime away from Miss Jean Brodie. *The Guardian*, London, 17 April 2006. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/uk/2006/apr/17/books.booksnews>>. Acesso em 12 mar. 2012.
- LEMAIRE, R. Repensando a história literária. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LINDQUIST, V. A Brief Biography of Muriel Spark. *Dictionary of Literary Biography, Volume 139: British Short-Fiction Writers, 1945-1980*. Edited by Dean Baldwin. Detroit: The Gale Group, 1994.
- LITTLE, Judy. *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark and feminism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- _____. Muriel Spark's Grammars of Assent. In: ACHESON, J. *The British and Irish Novel since 1960*. London: MacMillan Press Ltd., 1991.
- LODGE, D. Marvels and Nasty Surprises. *The New York Times*, Oct. 20 1985. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1985/10/20/books/marvels-and-nasty-surprises.html>>. Acesso em 12 fev. 2002.
- MCQUILLAN, M. (Ed.). *Theorizing Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction*. 1.ed. New York: Palgrave, 2002.

- MACKAY, M. Muriel Spark and the Meaning of Treason. *MFS Modern Fiction Studies*, v.54, n.3, p.505-522, Fall 2008.
- MARS-JONES, A. The Flickering of the Spark – Muriel Spark's Clever and Accomplished Short Stories Fall Just Short of the Classic. *The Guardian*, London, 30 set. 2001. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/critics/reviews/0,5917,560394,00.html>>. Acesso em 19 fev. 2002.
- MACDOUGALL, C. Lost Voices: Women Writers in Scottish Literature. In: Writing Scotland. BBC, London. 12 Oct 2004. Episode 7. Programa de rádio. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00n2np6>>. Acesso em 15 de jan. 2012. (a)
- MACDOUGALL, C. Travellers Tale: The Effect of Migration on Scottish Literature. In: Writing Scotland. BBC, London. 3 Nov 2004. Episode 8. Programa de rádio. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00n2npm>> Acesso em 15 jan. 2012. (b)
- MENDONÇA, M. H. A literatura de autoria feminina (re)cortes de uma trajetória. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.51-71.
- MILLS, S; PEARCE, L.; SPAULL, S.; MILLARD, E. *Feminist Readings – Feminists Reading*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- MOERS, E. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Oxford University Press, 1985.
- MORAES, D. (Org.). *Combates e utopias – os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MULLAN, J. Let us Suppose.... *The Guardian*, London, 27 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2004/mar/27/fiction.murielspark?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 12 jan. 2012. (a)
- _____. What Lies Beneath. *The Guardian*, London, 3 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2004/apr/03/fiction.murielspark>>. Acesso em 12 jan. 2012. (b)

- _____. Blood Bath. *The Guardian*, London. 10 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2004/apr/10/fiction.murielspark>>. Acesso em 12 jan. 2012. (c)
- _____. People Talk, They Talk. *The Guardian*, London, 17 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2004/apr/17/fiction.murielspark?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 12 jan. 2012. (d)
- NICHOLSON, L.. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.2, p.9-41, 2000.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Fundamentos).
- OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença – o feminismo emergente*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- OYEWÙMÍ, O. Colonizing Bodies and Minds. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Introd.) *The Post-Colonial Studies Reader*. 2.ed. Routledge: London; New York, 2006. p.256-259.
- PALMER, P. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. London: University Press of Mississippi, 1989.
- PISA, N.. A Far Cry from Morningside. *The New Scotsman*, Edinburgh. 23 Apr. 2006. Disponível em: <<http://news.scotsman.com/murielspark/A-far-cry-from-Morningside.2769683.jp>>. Acesso em 21 jan. 2009.
- QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: Eduff, 1997.
- RAPUCCI, C. A. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*. Prefácio de Thomas Bonnici. Maringá: Eduem, 2011.
- RICOEUR, P. Motivo e causa. In: _____. *O Discurso da ação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. p.99-129.
- RODRIGUES, H. O exílio dos intelectuais e os intelectuais exilados. In: RODRIGUES, H.; KOHLER, H. (Org.). *Travessias e cruzamentos: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p.23-45.
- ROSE, E. C. Trough the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales. In: ABEL, E.; HIRSCH, M.; LANGLAND, E. (Eds.). *The*

- Voyage in: Fictions of Female Development*. Hanover; London: University Press of New England, 1983.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.
- _____. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Edições Colibri, 2000. (Voz de Babel, 6).
- SANTAMARÍA, E. Do Conhecimento de próprios e estranhos (Disquisições Sociológicas). In: LARROSA, J.; LARA, N. P. de (Orgs.). *Imagens do outro*. Trad. Celso Márcio Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1998. p.47-66.
- SARTRE, J.-P. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 6.ed. São Paulo: Difel, 1982.
- SCHIMIDT, R. T. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.23-40.
- SCHWANTES, C. Espelho de Vênus: questões da representação de feminismo. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Orgs.). *Re-fazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p.391-400.
- SHERWOOD, K.; LIEBLING-KALIFANI, H. A Grounded Theory Investigation into the Experiences of African Women Refugees: Effects on Resilience and Identity and Implications for Service Provision¹. *Journal of International Women's Studies*, v.13, n.1, p.72-94, March 2012.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco; Gênero Plural, 1994. p.23-57.
- _____. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Expanded ed. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- _____. (Ed.). *Speaking of Gender*. London: Routledge, 1989.
- SILVA, A. S. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

- SPACKS, P. A. M. *The Female Imagination*. New York: Avon Books, 1976.
- SPARK, M. *Curriculum Vitae: Autobiography*. New York: Houghton Mifflin Company, 1993.
- _____. *All the Stories of Muriel Spark*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2001.
- SPROXTRON, J. *The Women of Muriel Spark*. London: St. Edmundsbury Press Lt, 1992.
- STADE, G. A *Whydunnit in Q-Sharp Major*. New York: The New York Times Company, 1970. Disponível em: <<http://www.ny-times.com/books/01/03/11/specials/spark-seat.html>>. Acesso em 19 de fev. 2002.
- TODOROV, T. *Poética da Prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70. 1979.
- TURNER, J. Dame Muriel Spark. *The Guardian*, 17 Apr. 2006. (Obituaries). Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/news/2006/apr/17/guardianobituaries.booksobituaries?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 12 mar. 2012.
- TURNER, J. On My Way Rejoicing. *The Guardian*, 21 April 2007. (Series: Rereading). Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/apr/21/fiction.murielspark?INTCMP=ILCNETTXT3487>>. Acesso em 12 mar. 2012.
- TUSA, J. *The John Tusa Interviews: Transcript of the John Tusa Interview with Muriel Spark*. Radio 3: BBC Co, 2001. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00nc8vqh>>. Acesso em 25 set. 2008.
- WAUGH, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious*. Florence: Routledge, 1984.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.15-22.
- ZIAREK, K. The Turn of Art: The Avant-Garde and Power. *New Literary History*, v.33, n.1, p.89-107, Winter, 2002, The Johns

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Quaresma

ISBN 978-85-7983-492-9



9 788579 834929

CULTURA
ACADÊMICA

2017