

KÁTIA ISIDORO DE OLIVEIRA

SILÊNCIOS E ESPETÁCULOS:

leitura comparada de *A Cidade Sitiada* (1949), de Clarice Lispector e *Noites no Circo* (1984), de Angela Carter

ASSIS

2017

KÁTIA ISIDORO DE OLIVEIRA

SILÊNCIOS E ESPETÁCULOS:

leitura comparada de *A Cidade Sitiada* (1949), de Clarice Lispector
e *Noites no Circo* (1984), de Angela Carter

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista
para obtenção do título de Doutora em Letras (Área
de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Profa Dra Cleide Antonia Rapucci

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

O48s	Oliveira, Kátia Isidoro de Silêncios e espetáculos: leitura comparada de A Cidade Sitiada (1949), de Clarice Lispector e Noites no Circo (1984), de Angela Carter / Kátia Isidoro de Oliveira. Assis, 2017. 198 f. : il. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista Orientador: Dra. Cleide Antonia Rapucci 1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação. 2. Carter, Angela, 1940 – Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. I. Título. CDD 801.95
------	--

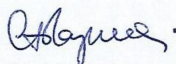
Katia Isidoro de Oliveira

SILÊNCIOS E ESPETÁCULOS: leitura comparada de A Cidade Sitiada (1949), de Clarice Lispector e Noites no Circo (1984), de Angela Carter

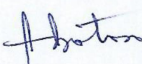
Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis para obtenção do título de Doutora em LETRAS. (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 17/02/2017

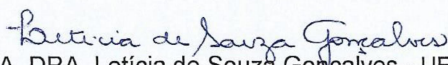
COMISSÃO EXAMINADORA



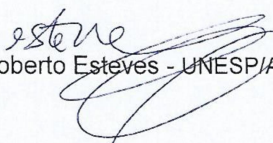
PRESIDENTE: PROFA. DRA. Cleide Antonia Rapucci - UNESP/ASSIS



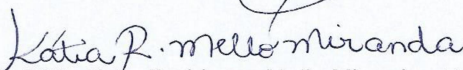
MEMBROS: PROF. DR. Altamir Botoso - UEMS/CAMPO GRANDE



PROFA. DRA. Leticia de Souza Gonçalves - UFG/GOIÂNIA



PROF. DR. Antonio Roberto Esteves - UNESP/ASSIS



PROFA. DRA. Katia Rodrigues Mello Miranda - UNESP/ASSIS

*Dedico esta tese a
Henrique, Célia, Ernesto, Gisele.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à professora Doutora Cleide Antonia Rapucci. O impacto de um professor pode ser uma grande mudança em nossas vidas. Você causou esse impacto desde a primeira aula na graduação. Agradeço pela orientação e apoio a partir do mestrado. A realização desse trabalho não seria possível sem a sua confiança. Gratidão pela amizade e carinho no decorrer dos anos. E também, por me ajudar através dos estudos a tornar-me mulher.

Aos meus pais Célia e Ernesto e à minha irmã Gisele pelo incentivo e apoio incondicional. Em especial à minha mãe, que esteve ao meu lado em todos os momentos e por me ensinar a desafiar os padrões impostos pela sociedade.

Ao Professor Doutor Antônio Roberto Esteves e à Professora Doutora Kátia Rodrigues Mello Miranda, membros da Banca de Qualificação deste trabalho, pelas críticas, sugestões à tese e afeto.

Ao CNPQ, agência financiadora desta pesquisa, que possibilitou a segurança financeira para o desenvolvimento do trabalho e dedicação aos estudos.

Aos professores das disciplinas que cursei na Pós-Graduação e a todos os professores que fazem parte da minha trajetória acadêmica desde que iniciei os meus estudos na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. De maneira especial, à professora Doutora Ana Maria Domingues pelos ensinamentos. Aos familiares que acompanham a minha trajetória. Em especial, ao meu tio José Olívio (em memória), que transformou a minha maneira de pensar.

Aos amigos pelo afeto, pelo incentivo, por sempre acreditarem em minha capacidade e pela compreensão nas minhas ausências. Agradeço, de forma especial, ao amigo Luis Campos

D’Arcadia, por me acolher e ajudar em Assis. À Miriam pelo amparo e suporte emocional mesmo distante geograficamente.

Finalmente, mais que um agradecimento, uma dedicatória: ao Henrique pelas conversas literárias, compreensão e paciência. Obrigada pelo companheirismo e amor ao longo dos anos.

E por fim, meus agradecimentos aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis e da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, sempre gentis, pelo eficiente suporte.

Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício interno. Nem sei como lhe explicar, querida irmã, minha alma. Mas o que eu queria dizer é que a gente é muito preciosa, e que é somente até certo ponto que a gente pode desistir de si própria e se dar aos outros e às circunstâncias. Depois que uma pessoa perder o respeito de si mesma e o respeito de suas próprias necessidades – depois disso fica-se um pouco um trapo. [...] Você veria que há certos momentos em que o primeiro dever a realizar é em relação a si mesmo. [...] Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. [...] respeite a você mais do que aos outros, respeite suas exigências, respeite mesmo o que é ruim em você [...] não copie uma pessoa ideal, copie você mesma – é esse o único meio de viver.

Carta de Clarice Lispector, datada de 6 de janeiro de 1948, enviada de Berna para sua irmã Tania Kaufmann (LISPECTOR, 2002, p.164)

OLIVEIRA, K. I. **Silêncios e espetáculos: leitura comparada de *A Cidade Sitiada* (1949), de Clarice Lispector e *Noites no Circo* (1984), de Angela Carter.** 2017. 198f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

RESUMO

Pretende-se nessa tese discutir como a questão de gênero é representada na literatura apontando as diferenças e proximidades entre a autora brasileira Clarice Lispector e a inglesa Angela Carter em *A Cidade Sitiada* (1949) e *Noites no Circo* (1984). Em *A Cidade Sitiada* (1949), Lucrécia é uma mulher “sitiada”, ela não é apresentada ao leitor como sujeito da sua história, mas, em vez disso, um objeto narrado. É uma estrangeira no mundo onde habita e com o qual não interage, cercada, exilada por muros da cidade. Em seu romance Carter mostra o processo de modernização, o amor, a perspectiva dos marginalizados, as relações humanas e a liberdade feminina. Para colaborar com o efeito de libertação, a autora livra-se de ambientes fechados que faziam parte do cenário de seus romances anteriores e opta pelo espaço exterior. E ainda opta pela protagonista Fevvers, a mulher com asas, que em si carrega uma poderosa imagem de libertação e transformação feminina e tem consciência do que representa. As descobertas das protagonistas estão ambientadas no processo de modernização social de fins do século XIX e início do século XX. Enquanto na Inglaterra a mulher nasce com asas e livre, no Brasil a mulher ainda continua presa no sistema de sociedade patriarcal. Diante do exposto, pretende-se neste trabalho comparar o modo como Clarice Lispector e Angela Carter conseguem discutir a questão de gênero na literatura e transpor as linhas do patriarcado na sociedade. Sob tal prisma a intenção dessa tese é confrontar e aprofundar a construção das personagens femininas nas obras.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura de Autoria Feminina; Angela Carter; *Noites no Circo*; Clarice Lispector; *A Cidade Sitiada*.

OLIVEIRA, K. I. **Silences and spectacles: a comparative reading of Clarice Lispector's *A Cidade Sitiada* (1949) and Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984).** 2017. 198f. Thesis (Doctorate in Letters – Literature and Social Life) – Faculty of Sciences and Languages of Assis, São Paulo State University, Assis, 2017.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to discuss how the gender issue is represented in literature by pointing out differences and similarities between Clarice Lispector's *A Cidade Sitiada* (1949) and Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984). In *A Cidade Sitiada* (1949), Lucrécia is a "beleaguered" woman; she is not presented to the reader as the subject of her story, but, rather, an object. She is a foreigner in her world, with what she does not interact, surrounded, exiled by city walls. In her novel Carter shows the process of modernization, love, the perspective of the marginalized, human relations and female freedom. To build the effect of liberation, the author frees herself from closed environments that were part of the settings of her previous novels and opts for an exterior space. And she also chooses as protagonist Fevers, a woman with wings, a powerful image of liberation and female transformation and aware of what she represents. The discoveries of the protagonists are set in the process of social modernization of the late nineteenth and early twentieth century. While in England the woman is born with wings and free, in Brazil she remains trapped in patriarchal society. Lastly, this research paper intends to compare the way in which Clarice Lispector and Angela Carter can discuss the gender issue in literature and break through the lines of patriarchal society. From this point of view, the intention of this thesis is to confront the construction of the female characters in the works and discuss the process of modernization under the eyes of the protagonists in English and Brazilian literatures.

Palavras-chave: Comparative Literature; Female Authorship; Angela Carter; *Nights at the Circus*; Clarice Lispector; *A Cidade Sitiada*.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - A Trajetória de Clarice Lispector e Angela Carter	29
1.1. Vida e obra de Clarice Lispector	30
1.2. Leituras de Clarice Lispector	39
1.3. Vida e obra de Angela Carter	46
1.4. Leituras de Angela Carter	50
Capítulo II – Entre Estátuas e Asas: O Percorso da Escrita	56
2.1. A literatura comparada.....	57
2.2. A busca pela identidade	62
2.3. Visões da escrita feminina	68
2.4. Personagens femininas na literatura	100
2.5. O feminino sitiado	105
2.6. O pós-modernismo.....	109
2.7. Trapezista com asas: o realismo mágico como elemento libertador.....	114
Capítulo III – Silêncios e Espetáculos: Contrapontos	128
3.1. O processo de modernização	129
3.2. As personagens: silêncios e espetáculos	136
3.3. A maternidade e a crítica feminista	143
3.4. O tempo e o controle patriarcal.....	148
3.5. As mulheres em movimento	153
3.6. Entre estátuas e asas: a representação simbólica das personagens	156
Considerações Finais	163
Referências	169
Anexos.....	186

INTRODUÇÃO

Em “Para além do cânone” (1999), a estudiosa Elódia Xavier apresenta um panorama sobre a crítica feminista. Com a estética da recepção, a crítica não se pauta apenas em normas e padrões estéticos consagrados pela academia. Os sentidos das obras são instáveis e dependem muito da leitura. A posição teórica leva à discussão sobre categorias como poder, valor, hierarquia e mediação crítica, responsáveis pela canonização de uns e exclusão de outros. O fato de sempre haver um mecanismo que controla os meios de representação, estabelecendo vinculação entre saber e poder político, aponta para a importância de se questionar essas categorias. A crítica feminista é um complexo de visões e práticas articuladas em torno de um ponto de vista comum: a contestação do patriarcado. A literatura de autoria feminina é frequente objeto de estudo na literatura e nas artes em geral. Já Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, reflete sobre a liberdade textual feminina:

A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tudo menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a mínima chance de escrever poesia. Foi por isso, que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio. (WOOLF, 1985, p.141)

Em sua reflexão final Woolf argumenta sobre a possibilidade de existir uma grande poetisa. A “irmã de Shakespeare” ainda vive, vive em todas nós, e em outras mulheres que estão em casa lavando louça e cuidando dos filhos. O hábito da liberdade e a coragem de escrever descritas por Woolf tornaram-se realidade em escritoras como Clarice Lispector e Angela Carter.

Os romances *A Cidade Sitiada* (1949)¹, de Clarice Lispector e *Noites no Circo* (1984)², de Angela Carter, escolhidos como *corpus* deste trabalho, podem ser comparados sob a óptica da crítica literária feminista, em função das suas personagens às margens da

¹ Publicado inicialmente em 1949. Para este trabalho estamos usando a edição de 1998.

² Publicado inicialmente em 1984. Para este trabalho estamos usando a edição de 1993. A tradução é a edição de 1991.

sociedade. A hipótese levantada pela tese sobre as protagonistas justifica-se pelo fato das personagens Lucrécia e Fevvers não conseguirem se encaixar no modelo da sociedade patriarcal. O que as une é a exclusão, a não adequação ao meio a que pertencem. A protagonista de Angela Carter, Fevvers, por possuir um corpo com asas, é vista como uma aberração em sua sociedade. Já a protagonista de Lispector, Lucrécia, não carrega em si a marca da exclusão, mas está distante do modelo de mulher ideal; parece ser apenas um silêncio de tudo que poderia ser.

É importante ressaltar que as duas autoras são amplamente estudadas no meio acadêmico. Seus livros são reconhecidos, estudados mundialmente e traduzidos para diversos idiomas. A tese é uma forma de aproximar as obras, as autoras e continuar a divulgação da literatura de autoria feminina.

O presente trabalho busca encontrar o que os romances têm em comum e diferente. Nesse sentido, procurou identificar como essas mulheres em suas diferentes sociedades questionavam, resistiam ou eram silenciadas diante da opressão do patriarcado. Nos romances observamos o questionamento da sociedade tradicional, a maternidade, o matrimônio e imposições de uma vida idealizada.

Os romances têm como elemento fundamental o processo de modernização no Brasil e na Inglaterra na virada do século XIX para o XX. O processo de modernização nas obras é metáfora das transformações das protagonistas. Por meio da modernização podemos observar a representação da mulher. A personagem carteriana Fevvers nasce com asas, enquanto Lucrécia cria asas em seus sonhos. Nessa passagem de século a mulher começa a buscar sua autonomia e autossuficiência. Nesse contexto, serão discutidas questões referentes ao processo de modernização, suas relações humanas e transformações, reflexos nas personagens, representação da mulher e a busca pela liberdade. É importante destacar que a

sociedade do final do século XIX e início do século XX nos dois países era fortemente representada pelos valores conservadores e tradicionais.

Tânia Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada* afirma que a literatura comparada possibilitou a mudança da concepção de espaço, criando possibilidade para diversas formas de analisar a literatura: “[...] a natureza da literatura comparada encontra-se somente no seguinte: penetrar na essência dos fenômenos análogos; desvendar as leis que são responsáveis pelas semelhanças bem como pelas diferenças.” (CARVALHAL, 2011, p. 56). Dessa maneira, torna-se importante um trabalho que compare culturas diferentes e distantes geograficamente.

O questionamento dessa postura universalizante e a desmitificação da proposta de apolitização, que se tornaram uma tônica na Literatura Comparada a partir dos anos 70, manifestaram-se de forma diferente nos centros hegemônicos e nos focos de estudos comparatistas considerados periféricos, mas em ambos esses contextos verificou-se um fenômeno similar: a aproximação cada vez maior do comparatismo a questões de identidade cultural e nacional. (CARVALHAL; COUTINHO, 2011, p.10-11)

Eduardo Coutinho argumenta que a perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel, que na prática representa uma literatura pluralizada.

A literatura comparada se apresenta como uma área cuja delimitação é sempre complexa e até controversa. Não à toa, Sandra Nitrini abre o primeiro ensaio de seu livro *Literatura comparada* (2010), com a afirmação de que “delimitar o campo da disciplina da literatura comparada é [...] uma das tarefas mais difíceis” (p. 19); a disciplina muda seus objetos de estudo e até os objetivos de forma constante, segundo a estudiosa, de modo que, para abordar esse campo, é preciso buscar um pouco de sua história.

O método comparativo, segundo Nitrini, passa a existir tão logo hajam duas literaturas – caso da grega e romana, na antiguidade; no entanto, a sistematização desse método vem à luz somente em meados do século XIX, quando da criação de uma disciplina acadêmica.

Durante esse século, os estudiosos foram definindo caminhos para a disciplina de modo que ela foi se espalhando pela Europa. Uma observação interessante feita por Nitrini é a de que a consolidação dos estudos e da própria expressão “literatura comparada” “surgiu justamente no período de formação das nações” (2010, p. 21) de modo que há, desde o início, uma relação entre os estudos comparados de literatura e a política.

No início do século XX, acreditava-se haver um consenso sobre o que seria “literatura comparada”; contudo, em 1902, Benedetto Croce levantou a discussão sobre o que seria a literatura comparada. As ideias do crítico são analisadas por Nitrini, que afirma que, para Croce, o método comparativo tal qual praticado até o momento era, por si só, uma história da literatura e nada além disso e assim o autor ajuda a levantar questões que, de acordo com a crítica que estamos acompanhando, estão sem resposta satisfatória ou definitiva até hoje, embora muitos já falaram sobre o assunto. Levantaremos algumas dessas questões, nesse ensaio, sem que haja a pretensão de achar respostas, mas antes contribuir para a discussão.

A primeira questão a ser tratada pode ser (uma tentativa de definição) do objeto de estudo da literatura comparada. Para Paul Van Tieghem, a literatura comparada se ocupa das relações entre diversas literaturas ou, nas palavras de Sandra Nitrini “em que medida estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (2010, p. 24). Em Tieghem estão implicadas três noções. A de “literatura nacional”, com estudos sobre a literatura produzida no país; a de “literatura comparada”, que estuda a influência de uma literatura em outra – de um autor em outro, de uma obra em outra, etc. –; por fim, o conceito de “literatura geral”, que pode valer-se de mais de uma literatura, mas não se dedica a estudar as influências de uma sobre outra, centrando-se nos fatos dos estudos literários que atingem ou pertencem a várias literaturas.

Por seu ponto de vista, Benedetto Croce (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 72) afirma que a literatura comparada não se ocupa da “gênese estética da obra”, isto é, segundo

ele não interessa ao estudioso de literatura comparada saber que obra(s) teria(m) inspirado o objeto de estudo – seja ele um livro ou uma literatura nacional que recebe influência de outra –, mas sim “a história exterior da obra já formada (acontecimentos, traduções, imitações etc.) ou o fragmento do material diverso que ajudou a construí-la (tradição literária)”.

Já por volta de 1950, Remak lança uma nova definição para a literatura comparada e daí surge uma cisão entre duas “escolas” da área. A escola americana e a francesa. Sandra Nitrini é bem clara ao dizer que o termo “escola” caiu em desuso, contudo perdura durante algumas décadas a divisão entre, de um lado, o método francês de comparação, que só permitia a aproximação entre duas *literaturas*, e, de outro, o método americano que, segundo Remak, poderia ser “o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento [...] de outro” (CROCE, 1971, *apud* NITRINI, 2010, p. 28).

A polêmica gerada pelo estabelecimento de uma nova frente nos estudos comparados de literatura, que aceitava a abordagem de outras áreas do conhecimento em método comparativo, pode dar novo fôlego para as discussões e abrir novos caminhos para a área. Hoje, os cursos de literatura no Brasil e fora dele costumam trabalhar a literatura comparada valendo-se das duas tradições conhecidas como “francesa” e “americana”.

Sandra Nitrini, que estamos seguindo até aqui, nessa introdução, procurou delimitar alguns “conceitos fundamentais” da literatura comparada. A autora dedica um capítulo de seu livro (2010) a essas definições. Em princípio, há a busca das definições de “Influência”, “Imitação” e “Originalidade”.

Cionarescu é um dos principais definidores de “influência” e “imitação”. Para ele, o primeiro conceito possui duas acepções: a primeira afirma que qualquer relação de contato que se estabeleça entre autores/obras é uma “influência”; a segunda acepção é, segundo Nitrini, “de ordem qualitativa”, de modo que um contato entre autores/obras que gere outra

obra artística (estamos, aqui, no campo literário) – para usar as palavras de Cionarescu “resultado artístico autônomo” – também se configura como “influência”.

Já para “imitação”, Cionarescu aponta quatro acepções: A *mimeses*, que seria a experiência do autor e a imitação da natureza na obra de arte, ou melhor, a natureza que dá forma à arte por ser referencial para ela. A segunda acepção tem a ver com a noção renascentista de imitação “que aconselhou a imitação dos grandes autores antigos, de acordo com princípios e procedimentos que fazem quase sempre uma espécie de adaptação aos cânones e às formas e ao estado de espírito contemporâneos, aos gêneros literários em vigor” (NITRINI, 2010, p. 128). No entanto, Nitrini chama atenção para essa segunda acepção, mostrando que há controvérsias e houve muitas durante o renascimento. Os “comentadores” renascentistas misturaram a noção de imitação proposta por Aristóteles, enquanto adaptação de um modelo a uma realidade contemporânea e a noção platônica de imitação que propunha um reflexo ou uma conformidade entre obra e modelo, em detrimento da estrutura artística da obra.

A terceira acepção de Cionarescu toma imitação como a obra resultante de uma adaptação a um modelo e que traz o título como referência a esse modelo – segundo Nitrini (2010) está relacionado ao processo que o renascimento chamava de adaptação. A quarta acepção é a confluência entre imitação e influência, a saber: de acordo com a autora do texto, a imitação se refere a detalhes específicos, “a traços de composição, a episódios, a procedimentos ou tropos bem determinados”; já a influência tem uma referência menos material a um modelo – a confluência entre essas duas noções é que formaria a quarta noção de “imitação” para Cionarescu. Nitrini afirma ainda, numa referência às ideias de Cionarescu, que o número de elementos da obra de um autor aproveitados por outro vai definir o quanto ele está próximo da imitação, da paráfrase ou até da tradução “quando todos os elementos são considerados” (2010, p. 130).

Claudio Guillén, por sua vez, entende “influência” por duas acepções: a primeira trata de uma experiência particular do autor com a *fonte*, esta por sua vez modificaria suas ideias de algum modo “influenciando” seu trabalho artístico; a segunda é a presença de convenções técnicas numa determinada obra. De alguma forma as duas acepções estão próximas daquelas definidas por Cionarescu, já que estamos falando de algum contato entre *fonte* e autor influenciado – buscando a primeira definição de Cionarescu – da mesma forma que parte das ideias renascentistas de imitação, também tratadas por este último crítico, estão próximas do que Guillén chama de ‘presença de convenções técnicas’.

Já para Paul Valéry, “influência” pode ter quatro acepções – conforme a crítica sistematizou seu pensamento – sendo a primeira a modificação que uma obra causa no “espírito” do produtor de outra obra, ou seja, quando um autor lê outro e isso modifica o seu modo de pensar e de produzir, modificando as obras que ele produz a partir dessa leitura. A segunda acepção trata da permanência de uma obra, isto é, da sua longevidade enquanto referência para produção de outras obras. A terceira acepção fala da influência que um autor exerce sobre si mesmo e, por fim a quarta acepção é a recusa da influência, ou seja, fazer diferente tendo por oposição o outro – ou a fonte.

Sobre o pensamento de Valéry acerca de “influência”, vale destacar outro ponto do texto de Nitrini que afirma:

No cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escrito atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros, e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira (NITRINI, 2010, p. 134).

Paul Valéry trata ainda de originalidade, pensando a mesma não como a gênese, o princípio máximo, mas como uma obra que sabe aproveitar bem a *substância dos outros* e *digeri-la* de modo impecável – Nitrini (2010) inclusive cita o uso de palavras pertencentes ao campo semântico estomacal para trabalhar o conceito de *originalidade* proposto por Valéry e

trabalhado também por André Gide. O plágio, por sua vez, seria a incapacidade de *digerir bem essa substância dos outros*, deixando à mostra aquilo que influenciou a sua obra; “o desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações” (VALÉRY, 1974; *apud*: NITRINI, 2010, p. 135).

Nitrini explica-nos, em seu texto, que *originalidade* foi tratada no romantismo como uma questão individual, isto é, uma acepção voltada para o indivíduo e sua capacidade criadora que, supostamente, independeria de fatores externos. A autora destaca, porém, que todos os escritores sempre estão influenciados pelo tempo e meio em que vivem bem como por aquilo que leem ou veem. Anna Balakian, ao referir-se ao conceito de originalidade, afirma que o *original* quebra a convenção inspirando-se nela. Segundo Nitrini, a autora afirma haver quatro formas de ruptura: “o desvio ou a deformação da convenção, a reversibilidade, a sátira da convenção e o aperfeiçoamento de uma técnica” (2010, p. 142).

Para Harold Bloom, a “influência poética” é algo mais complexo, e compreende a modo que os poetas encontram para fazerem história “deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação” (BLOOM, 1991; *apud* Nitrini, 2010, p. 146). A *originalidade*, para Bloom, está associada a essa capacidade de desleitura, isto é, de apropriação adequada do que se lê em outro poeta. O autor ainda se vale de uma divisão entre “poetas fortes” – que combateriam seus precursores através da desleitura – e “poetas fracos” – que se apropriariam de tudo mas não entrariam no “combate”.

De acordo com Bloom, a “influência poética” gera “imensas angústias de débito”, isto é o que o autor chama de “angústia da influência”, uma melancolia ou angústia mesmo, visto que o ato da criação está ligado à apropriação”. Esta angústia viria da “paixão pós-iluminista pelo Sublime e pelo Gênio” (NITRINI, 2010, p. 149), que encontra a oposição na constatação de que um poeta é formado a partir de outros *eus*. Para Bloom, essa angústia é de fato fruto do pós-iluminismo, já que, antes deste período, havia o que o autor chama de

“partilha comum”, e nos dá como exemplo Dante, que teve em Virgílio o precursor sem, no entanto, estar angustiado por possíveis “débitos” com o autor da *Eneida*.

Apesar das longas discussões geradas a partir das reflexões de Bloom, Guillén afirma que “a teoria da angústia da influência ‘pouco ou nada tem a contribuir para o estudo comparativo da poesia’”, isto porque, para o crítico espanhol, a psicologização proposta por Bloom retorna a questões genéticas que estão nos primórdios da literatura comparada.

De fato, se pensarmos que a questão da angústia da influência busca “relações psíquicas entre os escritores”, para usar a expressão de Nitrini (2010, p. 156-157), estaríamos trabalhando, como no início da literatura comparada, com a investigação das leituras que os escritores fizeram e que podem ou não ter ajudado na composição de novos textos. Para Guillén, a intertextualidade deve ser valorizada porque traz para o primeiro plano o texto – relegado ao segundo plano no processo genético de busca das influências.

Intertextualidade, aliás, será o conceito responsável por “injetar sangue novo” – nas palavras de Nitrini – nos estudos de literatura comparada, na segunda metade do século XX. Proposto por Julia Kristeva (1969), que toma por base os estudos de Bakhtin (1970), a intertextualidade enxerga que uma “estrutura literária se elabora a partir da relação com outra” (NITRINI, 2010, p. 158). As palavras de Kristeva, aliás, são esclarecedoras do conceito de “intertextualidade” proposto:

“(…) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o de intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*” (KRISTEVA, 1969; *apud* NITRINI, 2010, p. 161).

Kristeva esclarece o conceito de *intertextualidade* através da elucidação do verbo “ler” em sua antiga acepção. De acordo com a autora ler, para os antigos, “era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar”, portanto a intertextualidade está presente nos textos e “ler” seria o ato de descortinar essa presença do outro. Mais que isso, a autora

afirma que “‘escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção” (KRISTEVA, 1969; *apud* NITRINI, 2010, p. 162), isto é, seria também recolher, tomar, roubar ou reconhecer os traços do outro no ato de produzir um texto.

A teoria de Kristeva está imersa nos estudos de Bakhtin, segundo o qual a história e a sociedade se inserem no texto e este, por sua vez, se insere na história. Para o russo, um texto é “absorção e réplica a um outro texto”, ou ainda:

(...) a ‘palavra literária’, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. (NITRINI, 2010, p. 159)

No final da apresentação dos “conceitos fundamentais”, Sandra Nitrini trata da *Estética da Recepção*, na concepção de Jauss que, segundo a autora, é o teórico que melhor formulou o conceito. Segundo Jauss, a estética da recepção entende a história literária “como um processo que envolve três actantes: o autor, a obra e o público”; Nitrini complementa:

(...) compreende, simultaneamente o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público (...) a estética da recepção restitui ao leitor seu papel ativo na concretização sucessiva do sentido das obras ao longo da história. (NITRINI, 2010, p. 172)

A inserção do leitor – ou da interpretação da obra que pode gerar uma nova obra, o chamado “leitor produtor” – é algo novo e, conforme vimos até aqui, mais uma das teorias ou mais um dos caminhos possíveis de serem seguidos dentro dos estudos da literatura comparada.

Em 1958, René Wellek pronuncia a conferência posteriormente publicada como “A crise da literatura comparada”, no 2º Congresso da Associação internacional de Literatura

Comparada. Ali, Wellek causa polêmica ao colocar em questão a forma clássica dos estudos comparativos em literatura:

Uma demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, uma motivação ligada ao nacionalismo cultural, por mais generosa que seja – estes me parecem os sintomas da longa crise da literatura comparada. (WELLEK, 1959/1963; *apud* COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 127).

No trecho, fica explícito que a metodologia posteriormente conhecida como “escola francesa” é tida como agregadora dos elementos que ajudam a compor a crise que Wellek verifica na área. O estudioso austríaco faz uma série de críticas: desde a incapacidade dos estudiosos de definirem o objeto de estudo da literatura comparada, até a pouca consideração e supervalorização de fatores externos nos estudos da área, passando inclusive pelo que ele chama de “comércio externo de literaturas”.

Diferentes pesquisadores já se dedicaram a explicitar as críticas de Wellek, mas podemos passar rapidamente por elas. Para o autor de “A crise da literatura comparada”, a divisão entre “literatura comparada” e “literatura geral” deve ser abandonada por suas fronteiras serem pouco delimitadas. Ao invés disso, e contrariando bastante a divisão proposta por Tiegghem, ele defende uma espécie de primado dos estudos de literatura, como acontece na filosofia e na história, com pesquisadores que podem ser especialistas em determinadas áreas, sem que essas especialidades se tornem barreiras intransponíveis.

Outro ponto assinalado por Wellek é a tênue linha que separaria história de crítica literária. De acordo com seu pensamento, a ideia de uma história literária neutra não se sustenta, de modo que “nenhuma história literária foi escrita sem um critério de seleção”, isto é, a crítica literária está intimamente ligada à história literária. A literatura comparada, buscando descrever relações entre literaturas quase como uma história literária para além do

âmbito nacional não pode se crer neutra e deve assumir que trata de juízos de valor e tomadas de ponto de vista.

Aliás, o crítico adentra um pouco mais a questão, afirmando que a literatura comparada estaria estagnada em sua análise do “comércio externo de literaturas”, a despeito de diferentes movimentos críticos e acadêmicos (como o *New Criticism*, a psicanálise e o marxismo) que se dedicaram a fugir das restrições e buscar novos caminhos para os estudos literários. Essa relação chamada de *comércio externo* diz respeito ao esforço dos estudiosos de literatura comparada em relacionar de forma neutra (conforme seu entendimento) diferentes literaturas, conforme já dito. Contudo, Wellek não descarta os fatores extratextuais, nem defende o puro formalismo; o objetivo seria, segundo ele, “exatamente ultrapassar a antiga dicotomia entre forma e conteúdo” (p. 130).

Antonio Candido, em prefácio à primeira edição de seu *Formação da literatura brasileira*, publicado em 1959, afirma que “a [literatura] brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir”. Esse pode ser o ponto de partida para tratar da literatura comparada no Brasil. Sendo a *Formação* um dos livros de maior fôlego – para usarmos uma expressão de Roberto Schwarz –, não passa despercebido que seu autor coloque a literatura como um “galho secundário da portuguesa”.

É o próprio Candido quem afirma, sem disfarces, em artigo sobre nosso romance: “Estudar literatura brasileira é, em boa parte, estudar literatura comparada” (CANDIDO, 2000, p. 213). Não à toa o crítico utiliza a palavra *influência* para designar a relação de outras literaturas com a nossa, de modo que fica explícita a relação de seus escritos com os estudos de literatura comparada.

Os limites do que pode ou não ser considerado literatura *brasileira* – desconsiderando o marco temporal que a Independência, em 1822, representa – são definidos por Antonio Candido na introdução de seu livro. O crítico fala em um “sistema literário” constituído pela

tríade autor-obra-público que ajudam a diferenciar “manifestações literárias” de “literatura propriamente dita” (CANDIDO, 2012, p. 25).

Partindo desse conceito teórico, o autor defende que o Arcadismo mineiro, em meados do século XVIII, traz os primeiros “conjuntos orgânicos (...) manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira”. O que nos interessa, contudo, dessas ideias, é notar que a formação do sistema literário brasileiro se dá, no que diz respeito ao estudo dessa formação, sob a perspectiva comparada. Os árcades, por exemplo, considerados os pioneiros da constituição desse sistema, foram os responsáveis por unir a temática local à forma ocidental e até a um desejo universalista do momento.

Num raciocínio nosso, que segue uma linha temporal, podemos falar do romantismo brasileiro; Roberto Schwarz vai notar, no seu clássico “As ideias fora do lugar”, ensaio de abertura de *Ao vencedor as batatas*, publicado em 1977, que a forma do romance foi importada e adaptada à *cor local*. No livro de 77, Schwarz nota como Alencar, um dos grandes romancistas brasileiros do século XIX, de fato absorve a forma do romance, inserindo nela a temática brasileira.

É Schwarz também quem vai notar que em *Senhora*, Alencar descreve uma sociedade carioca afrancesada, como se não só a forma *romance*, mas também o conteúdo tratado fosse importado – e a cor local fosse insuficiente para dar qualidade substantiva ao livro, no que diz respeito a um retrato da sociedade brasileira do século XIX.

Se partirmos para Machado de Assis, Roberto Schwarz assinala sua maestria em adequar forma estrangeira a conteúdo local. Na análise do professor da Unicamp, Machado conseguiu incorporar um adequado retrato da realidade brasileira à forma do romance, advinda da Europa. Não só isso; a obra do autor é repleta de citações de grandes nomes da literatura estrangeira e da tradição ocidental.

Aliás, o que poderíamos chamar de *influência*, em Machado, foi devidamente assinalado por Helen Caldwell em *The brazilian Othello of Machado de Assis*. De acordo com a autora americana, Machado de Assis havia construído uma teia de citações e referências a Shakespeare e deixado seu *Dom Casmurro* aberto a possíveis interpretações, de modo que a referência explícita a *Otelo* deporia contra o narrador protagonista do romance. Falamos aqui, portanto, de uma influência direta que estaria tanto na obra quanto no trabalho de crítica literária.

A maneira como se desenvolve a nossa literatura – à parte Machado de Assis – entre o final do século XIX e início do XX deixa clara a relação dela com a literatura estrangeira. Em Aluísio Azevedo estão claras as influências de autores como Émile Zola e do Naturalismo cientificista em voga no século XIX nas literaturas de diferentes países europeus. Já a tentativa de consolidar uma literatura de influência simbolista, por parte de alguns autores brasileiros, mostra, mais uma vez a presença de influência de literaturas e teorias estrangeiras em nossa literatura.

Isso tudo serve para ilustrar a ideia de Antonio Candido de que estudar literatura brasileira é, também, estudar literatura comparada. Seja nos manuais escolares, seja no trabalho de análise textual, um estudioso reconhecerá a relação da literatura com outras tantas – seja na forma, pelo romance por exemplo; seja no conteúdo ligado a uma corrente de pensamento; seja pela relação entre esses dois aspectos. E encontramos os dois aspectos apresentados por Candido entre *A Cidade Sitiada* e *Noites no Circo*.

No entanto, não se pode falar em literatura brasileira de um ponto de vista comparatista sem passarmos pelo movimento modernista no Brasil. A primeira geração modernista vai se dedicar a trabalhar a questão da originalidade de maneira mais ou menos próxima à definida por Paul Valéry. De acordo com o pensamento desse autor, já assinalado aqui: “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso

digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1960; *apud* NITRINI, 2010, p. 134).

Nitrini explica que alguns autores, como Valéry e André Gide valem-se de um vocabulário ligado ao campo semântico do estômago para referirem-se a conceitos relacionados a influência e originalidade. Nenhuma relação mais adequada para pensar o movimento antropofágico, cujas bases foram dadas por Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, de 1928. Movimento que pregava “deglutir” e “digerir” as heranças europeias, criando uma nova arte, brasileira por excelência.

Quando Oswald abre seu manifesto pregando que somente a antropofagia nos une; ele está afirmando o que Antonio Candido, anos mais tarde, vai definir como parte significativa da nossa literatura. A *assimilação* – como prega Valéry – é a base do movimento antropófago, que constrói e analisa a arte moderna brasileira sob a perspectiva comparada, de modo que fica claro que a originalidade não é um fim em si mesma, mas é a produção de algo novo a partir da adequada “digestão” de um legado anterior.

Pode-se considerar mais significativa ainda a contribuição do movimento antropofágico e de Oswald de Andrade se pensarmos que, a partir do movimento modernista a arte brasileira começa a ganhar nova cara. Sobre tudo a partir de 1945, consolidadas as lutas do primeiro modernismo – de 1922 – e também o engajamento dos autores que escrever a partir de 1930, os autores começam a produzir uma literatura menos engajada com o localismo e mais preocupada, nas palavras de Antonio Candido, com um “anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior” (CANDIDO, 2006, p. 132).

Funcionaria como se, num processo de evolução, a nossa literatura partisse de uma dialética local *versus* universal (para seguir o pensamento de Antonio Candido), num primeiro momento nos anos 1920; atingisse um ponto de equilíbrio em que a forma herdada de fora se

aliasse a um conteúdo fortemente local, como a geração de 1930 nos dá; para enfim chegarmos a um ponto que à forma adquirida se une um conteúdo pouco local e com mais experimentação, intentando uma universalidade.

Interessa-nos, de tudo isso, a maneira como a nossa literatura se faz com base nesse diálogo constante com outras literaturas, suas formas e conteúdos. São constantes também os movimentos de diálogo, influência e até originalidade entre a produção literária brasileira e o que se produz mundo afora, em termos de literatura.

Dessa forma, não só a produção, mas a crítica literária e a forma como ela lê essa literatura estão perpassadas pelas ideias e conceitos oriundos da literatura comparada na presente tese. Quando Angela Carter publicou seu livro já existia a teoria de gêneros. Por isso, suas ideias e questionamentos estão mais claros do que os de Clarice Lispector. Apesar das obras terem sido publicadas com décadas de diferença, é importante lembrar que retratam o mesmo período histórico. São histórias sobre mulheres e suas relações com a sociedade tradicional. As autoras nunca foram comparadas e devido à riqueza de suas produções merecem uma leitura comparativa.

No primeiro capítulo, “A trajetória de Clarice Lispector e Angela Carter”, iniciamos o estudo com aspectos da biografia das autoras e com a fortuna crítica acerca dos romances *A Cidade Sitiada* e *Noites no Circo*.

Nas considerações do segundo capítulo, “Entre estátuas e asas: o percurso da escrita”, apresentamos um levantamento da literatura comparada, a identidade, escrita e personagens femininas, o pós-modernismo e o realismo mágico

No terceiro capítulo, “Contrapontos”, analisamos a representação do feminino nos romances (estátuas e asas), o processo de modernização como elemento libertador das personagens, a representação simbólica do tempo, o deslocamento geográfico como busca pela identidade, a maternidade e a crítica feminista, o tempo e o controle patriarcal. Sendo

assim, o trabalho também ressalta como as obras colaboram para divulgar a crítica sugerida pelas autoras contra o modelo tradicional de sociedade.

Nas considerações finais, ocorre uma reflexão sobre as obras aqui comparadas. A presente tese não é, e não pretende ser, conclusiva na comparação entre as protagonistas e as obras. Almeja-se colaborar com a divulgação das obras das autoras e continuar a questionar as imposições do patriarcado na literatura e na vida das mulheres.

Em anexo estão as diversas capas das obras estudadas e o acervo iconográfico das autoras Clarice Lispector e de Angela Carter e tem por função revelar aos leitores o semblante das autoras.

CAPÍTULO I –
A TRAJETÓRIA DE CLARICE LISPECTOR
E ANGELA CARTER

1.1. Vida e obra de Clarice Lispector

Clarice Lispector nasceu em 1920, na cidade de Chechelnyk, Ucrânia. Sua família se desloca para o Brasil em 1922, para a Maceió, depois Recife e, já adolescente, para o Rio de Janeiro. Ali, já adulta, inicia estudos universitários em Direito e, depois de 1940 começa a trabalhar também na área jornalística. Nesse período, trabalhou na redação de textos jornalísticos, foi tradutora, além de oferecer contos para publicação.

A carreira como romancista de Clarice teve início em 1942, com a publicação do romance *Perto do coração selvagem*. A obra é marcada pela prática de uma estrutura literária inovadora, que provocou um impacto na crítica literária de seu tempo:

Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. "Oi, oi, oi...", gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingô de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó. (LISPECTOR, 1980, p. 4)

O trecho, do primeiro capítulo, narra o estado psicológico da personagem Joana, misturando o discurso da personagem e da voz narrativa, em um uso peculiar e moderno da voz narrativa e do monólogo interior. O romance também é marcado pelo aprofundamento na consciência da personagem.

As décadas de quarenta e cinquenta na vida da autora foram marcadas pelos deslocamentos após seu casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente (1943) e subsequente maternidade. A década de quarenta foi bastante profícua, pois ocorreu a publicação de mais dois romances: *O Lustre* (1946) e *a Cidade Sitiada* (1949). A década seguinte foi de relativamente poucas publicações, sendo marcado pela escritura de contos e do

início da elaboração de *A maçã no escuro*, que seria publicado em 1961. Após cerca de oito anos vivendo no exterior, em 1959 divorcia-se do marido e retorna ao Brasil.

A década de 1960 mostra-se mais numerosa, com a publicação dos romances *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão segundo G.H.* (1964) e *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres* (1969) e os livros de contos *Feliz Aniversário* (1960), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964). Essa última coletânea contém um de seus contos mais célebres, *O ovo e a galinha*. A obra é marcada pela autorreflexão existencialista, como se pode notar pela leitura de seus primeiros parágrafos:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. (LISPECTOR, 1999)

O tom é quase metalinguístico, questionando os limites da linguagem narrativa e da observação literária. Essa característica segue um projeto de literatura que a própria escritora propõe, centrado na linguagem, na “coisa em si”. Entretanto, em uma entrevista com Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna concedida a João Salgueiro em 1976, ao discutir *A Paixão segundo G.H.* (1964):

JS: *Depois vem um livro em 1964, A Paixão segundo G.H.:*
Mas foi escrito em 63. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, aí escrevi *A Paixão...*, que não tem nada a ver com isso, não reflete!
ARS: *Você acha que não?*
Acho, em absoluto. Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si. (ENTREVISTA de Clarice Lispector..., 2013, p. 228).

De fato, sua vida pessoal foi marcada por várias experiências negativas nessa década. Antes de 1963 havia passado por um processo de divórcio. Ainda, em 1966, sofre ferimentos graves após um incêndio em seu apartamento no Rio de Janeiro, sendo hospitalizada e quase perdendo a mão direita. Além disso, seu filho Pedro é diagnosticado com esquizofrenia e passa por tratamento psiquiátrico.

No campo literário, no entanto, a década foi marcada pelo reconhecimento crítico, incluindo espetáculos teatrais baseados em sua obra e prêmio literário pelo livro infantil, *O mistério do coelho pensante* (1967).

Clarice afirma que seus filhos, Pedro e Paulo Gurgel Valente, seriam o incentivo para a composição de livros infantis:

Quando eu estava escrevendo *A maçã no escuro*, em Washington, meu filho Paulo me pediu, em inglês – eu falava português com ele, mas ele falava comigo em inglês –, que escrevesse uma história para ele, e eu respondi: “Depois”. Mas ele disse: “Não, agora”. Então, tirei o papel da máquina e escrevi *O mistério do coelho pensante*, que é uma história real, uma coisa que ele conhecia. (ENTREVISTA..., 2013, p. 217)

Sua produção de literatura infantil ainda inclui as obras *A mulher que matou os peixes* (1968) e *A vida íntima de Laura* (1974).

Na década de 1970, houve uma grande produção de contos em coletâneas como *Felicidade clandestina* (1971), *A imitação da rosa* (1973), *A via crucis do corpo* (1974) e *Onde estivestes de noite?* (1974). O romance dessa década, antes da morte da autora, foi *Água Viva* (1973), livro que, segundo a autora, “ninguém quis publicar” (ENTREVISTA..., 2013, p. 227) e que aliás ela própria hesitou em tornar público: “eu passei três anos sem coragem de publicar, achando que era ruim, porque não tinha história, não tinha trama” (ENTREVISTA..., 2013, p. 219). Em 1977, ano de sua morte, publica *A hora da estrela* (1977).

A escritora falece em nove de dezembro de 1977, por complicações causadas por um câncer. Livros publicados postumamente incluem o romance *Um Sopro de Vida - Pulsações*

(1978), os contos de *A bela e a fera* (1979), além de livros infantis como *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987), além de crônicas e obras com coleção de correspondências.

A História literária categorizou Clarice Lispector como participante da terceira geração modernista. Esta seção é dedicada a um apanhado da fortuna crítica que relaciona a autora à literatura de seus contemporâneos, à luz dos objetivos da presente tese. Iniciamos pelo comentário a um texto central da História da Literatura brasileira, da autoria de Alfredo Bosi, que apresenta de forma sucinta algo que podemos compreender como um consenso do que se diz da relação de Clarice Lispector e a geração de 45.

Tal geração, geralmente, compreende escritores cuja produção ocorreu após o ano de 1945. Alfredo Bosi, em seu livro, *História Concisa da Literatura Brasileira*, coloca esse período como um segundo momento de uma fase iniciada em 1930:

Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza [...]. A sua paisagem nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fonte da prosa de ficção). (BOSI, 2006, p. 412)

Essa tendência é posta em xeque diante da “‘guerra fria’ e a condição atômica” que “foram introjetadas pelas classes conservadoras que empreenderam uma reação sistemática contra as áreas políticas e culturais que encarnavam a linha nacional-populista” (BOSI, 2006, p. 413). É nesse contexto, portanto, que a prosa de Clarice Lispector é incluída:

Se o veio neorrealista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos 30 e 40. Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lygia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto

Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa. E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal (BOSI, 2006, p. 414-415).

Pelo panorama desenhado por Bosi, é possível indicar que Clarice Lispector anuncia um caminho para a prosa, que se distancia de um ‘realismo engajado’ em direção a uma “revisão temática e estrutural” (BOSI, 2006, p. 450). Em um artigo de 1943, com o título *No raiar de Clarice Lispector*, Antonio Candido já havia apontado para essa nova maneira de encarar a literatura representada pela autora. A respeito do primeiro romance de Clarice, Candido escreve ser:

Uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1970, p.127).

O texto da “jovem estreante” mostra-se como um contraste se comparados aos “romances que se publicam todos os dias entre nós” nos quais “não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão”. Em seguida, Candido parece colocar uma ressalva, admitindo as “influências estrangeiras” ao mesmo tempo que elogia os méritos quanto à expressão:

A sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização (CANDIDO, 1970, p.131).

A questão da influência na primeira obra da autora, principalmente da novela de James Joyce, *O retrato do artista quando jovem*, é um aspecto que se pode vislumbrar nas leituras tanto de Antonio Candido quanto de Alfredo Bosi já comentadas. Tal aspecto é comentado por Nadia Batella Gotlib em sua biografia de Clarice, intitulada *Clarice: uma vida que se conta*:

Quanto às influências, a questão não parece complicada. Clarice confessa que, na época, lia muito e misturava tais leituras a tal ponto que, neste romance, não consegue identificar com certeza as fontes, afirmando que ali "nada tinha a ver com... nada que eu tinha lido". A pergunta, direta, que Marina Colasanti lhe faz se "já conhecia" recebe resposta bem direta: leu Delly e Ardel, mas não Joyce. Confirma que o título é de Joyce, sim, "mas eu não tinha lido Joyce [...]. Eu vi, eu ... essa frase que serviu como epígrafe". E arremata afirmando que "cabe à crítica fazer as comparações". Logo depois, nessa mesma entrevista, admite não ter tido influências, quando escreve este livro, aos 17 anos. "Como que eu passei pra... para Perto do coração selvagem depois dessas leituras? é engraçado [...] que eu não tenha tido influência assim, tudo estava guardado dentro de mim." (GOTLIB, 2011, p. 173).

Um artigo, da autoria de Álvaro Lins, a respeito da mesma obra é uma presença constante na fortuna crítica de Clarice. Segundo Maiara Cristina Segato e Milton Hermes Rodrigues (2013, p. 5), é, de modo geral, a fonte das "acusações" de influência estrangeira de que falou Candido. Sobre o mesmo assunto, Nadia Batella Gotlib continua:

É também Álvaro Lins que toca num ponto delicado e que atormentará Clarice Lispector: a questão da influência. [Álvaro Lins] [...] situa tal romance dentro da forma de ficção contemporânea do romance lírico, que mistura lirismo e realismo; e do realismo mágico, entendendo-o "não como observação dos aspectos exteriores dos fenômenos humanos, sim como intuição para o conhecimento da realidade íntima e misteriosa desses mesmos fenômenos", trazendo uma realidade de sonho, sem limites ou fronteiras (GOTLIB, 2011, p. 181).

Ainda, por um outro viés, Nádía Gotlib constata um ponto de conflito na crítica de Álvaro Lins:

A argumentação funda-se num conceito de gênero romance, distinto da poesia, romance que, como tal, não permite a invasão exagerada e indiscriminada do lírico. [...] Critério de objetividade, que não permitem que uma personalidade de autora se manifeste com tanta força no romance.

Aliás, é este último argumento o que me parece nortear a sua postura crítica, já que a engata a um outro conceito, o de literatura feminina, que tem como característica básica, segundo o autor, a escritora não conseguir conter-se e sempre manifestar-se através de confissões, narcisicamente, como sendo o centro do mundo (GOTLIB, 2011, p. 181).

A biógrafa Gotlib parece indicar que a experimentação quanto à estrutura romanesca da obra de Lispector, observada posteriormente por Alfredo Bosi e pela História Literária contemporânea, pode, em princípio, ter sido ofuscada por questões relacionadas à literatura feminina e do gênero da autora. Com efeito, o rompimento com as formas tradicionais, mesmo ainda praticadas nos romancistas de 30, era a tendência de sua geração, como o próprio Alfredo Bosi observa:

A palavra neutra de Clarice Lispector articula essa experiência metafísica radical valendo-se do verbo “ser” e de construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem [...].

[...]

[...] Uma crise de amplo espectro: crise da personagem-ego, cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura consciente do supraindividual; crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico, indagador; crise da velha função documental da prosa romanesca. (BOSI, 2006, p. 454)

Essas palavras de Bosi encerram suas considerações sobre Clarice no *História Concisa*, mostrando ao fim um processo literário que “despoja o *eu* das ilusões cotidianas e o entrega a um novo sentido da realidade”.

Outro ponto bastante presente ao se pensar na relação de Clarice e seus contemporâneos é a extensa troca de correspondência. É um aspecto bastante explorado na biografia de Nádya Batella Gotlib citada acima. Ao ler essa correspondência, no entanto, vida pessoal e literária podem se confundir. Por exemplo, Nádya Gotlib comenta a correspondência produzida entre 1946 e 1949, na qual Clarice, devido ao cargo diplomático do marido, passa

uma temporada em Berna. Tal período foi marcado por uma interrupção da produção da autora, sobre a qual a mesma expressou grande insatisfação. Gotlib escreve:

Os momentos de pausa, em que não consegue escrever, provocam-lhe tortura[...].

Uma coisa é certa: quanto mais a escrita fica difícil, mais [Clarice] se certifica que ela é a razão de sua vida. Além disso, há as marcas da crítica negativa que seu primeiro livro recebeu e de que ela não se esquece. Mostra-se também extremamente preocupada com as críticas - ou falta delas - sobre seu segundo livro, nesse período difícil em que escreve pouco. (GOTLIB, 2011, p. 223)

A correspondência no período com autores tais como Manuel Bandeira e Rubem Braga têm uma ênfase mais pessoal. Sobre Manuel Bandeira, por exemplo, a biógrafa ressalta que o autor tinha a intenção de distrair e alegrar Clarice.

Saindo, no entanto, do viés mais biográfico da troca epistolar, Carlos Nejar, no capítulo *Poética do romance contemporâneo*, de sua *História da Literatura Brasileira*, comenta como a correspondência evidencia uma troca artística. Em uma carta endereçada a Fernando Sabino, por exemplo, para Nejar, o êxtase de Clarice após ler a obra de Guimarães Rosa ilumina a relação dela com a obra do escritor mineiro, iluminando procedimentos que talvez ela própria já pratique:

Verifica-se que a ousadia criadora de um autor pode acordar os adivinhados, o mundo que necessitava de um *fiat*, talvez, em sua busca, a prova de que vale a pena o desconhecido da linguagem. E mais curioso ainda é como Clarice carecia de sempre designar. Por isso, ela conquistou uma nova forma de literatura, com estilo inimitável, solitário - de gênio, como Guimarães Rosa. E diferente: gênio das entrelinhas, dos intervalos de silêncio. (NEJAR, 2007, P. 424)

Na crítica, ao se relacionar a autora com sua geração, ela frequentemente se coloca em paralelo com João Guimarães Rosa, não tanto pela temática, mas pelo uso peculiar da

linguagem. Vejamos um trecho do professor João Adolfo Hansen a respeito da Linguagem de Rosa:

[O mundo de Rosa] contrasta vivamente com a banalidade da vida do leitor. Como outros autores modernos – lembro Mallarmé, Roussel, Oswald de Andrade, Lezama Lima, Joyce, Beckett – Rosa se recusa a usar a língua degradada como a comunicação da sociedade industrial. Sua forma não é a forma de Joyce, evidentemente, mas ambos têm em comum a recusa de linguagens desgastadas. (HANSEN, 2012, p. 128)

A relação proposta por Hansen, entre linguagem cotidiana e literária, pode também ser aplicada à obra de Clarice, assim como a atitude de “recusa”, que ecoa as diversas “crises” aludidas por Alfredo Bosi nos parágrafos anteriores. O aspecto de desconstrução do eu narrativo pode ser ainda colocado nesse sentido de rompimento e direcionamento à discussão formal e experimentação. O primeiro parágrafo de *Perto do coração selvagem*, por exemplo, ilustra tal tendência:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. (LISPECTOR, 1980, p. 4)

A onomatopeia (“tac-tac”, “tin-dlen”), prosopopeias (“o relógio acordou”, “o guarda-roupa dizia o quê?”) e sinestesias (“os três sons estavam ligados pela luz”), elementos da linguagem, tomam precedência sobre outros elementos da narrativa, no caso a descrição exterior e interior do estado interior da personagem. Em *A hora da estrela*, o questionamento da estrutura narrativa acontece na forma da metalinguagem:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. [...] (LISPECTOR, 1998, p. 21)

O intertexto bíblico prenuncia a problematização da estrutura narrativa e do uso da linguagem em si, assim como do papel do eu narrativo. O recurso ao tom mítico é algo que também a escritura tem em comum com Guimarães. João Adolfo Hansen esclarece que esse tipo de alusão e intertexto tem uma função de rompimento literário:

Níveis metafóricos de significação metafísica, religiosa, mitológica, filosófica e literária, que produzem a desnaturalização da imediatez descritivo-narrativa e a substituição da objetividade do racionalismo implícito na observação realista pela intuição sem conceito de algo indeterminado. (HANSEN, 2012, p. 124)

Procuramos discutir o lugar de Clarice Lispector entre seus contemporâneos, a começar por posições mais tradicionais da História Literária brasileira. Essa relação ocorreu, também, diretamente entre a autora e seus contemporâneos por meio de uma produção epistolar. O traço em comum de Clarice e a geração de 45 é a experimentação e a preocupação formal, como pudemos ver com uma breve comparação com aspectos da literatura de Guimarães Rosa.

1.2. Leituras de Clarice Lispector

A estudiosa Regina Pontieri em seu livro, *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, afirma que apesar da extensa fortuna crítica das obras de Clarice Lispector, existe uma pequena quantidade de estudos, “sobretudo de maior fôlego”, dedicados a *A Cidade Sitiada*. (PONTIERI, 1999, p.37)

Publicado em 1949, *A Cidade Sitiada* é o terceiro romance de Clarice Lispector, escrito em Berna, Suíça. É uma das narrativas do silêncio da autora. A obra narra o processo de modernização do subúrbio chamado São Geraldo e é uma metáfora à transformação da protagonista. A literatura de Clarice Lispector tem início na terceira fase do período modernista, nos anos 40. É nesse período que os escritores rompem com paradigmas e o conservadorismo literário.

Em *A cidade Sitiada*, Lucrécia Neves vive em São Geraldo, um subúrbio em crescimento na década de 20. A história desenha a trajetória circular da protagonista Lucrécia Neves até o momento em que se muda para a metrópole e, depois, retorna a São Geraldo. O anseio de sair dos limites da cidade a faz acreditar no casamento com Mateus, que a leva para morar na cidade grande. Entretanto, a melancolia causada pela saudade de São Geraldo a faz retornar. A cidade, nesse momento, já está em processo de modernização. Quando viúva, se depara com a oportunidade de iniciar uma relação amorosa real com o doutor Lucas, que não se concretiza. Uma carta de sua mãe faz com que Lucrécia mude-se para uma fazenda. E dessa maneira, encontra uma nova chance para o amor e a busca por si mesma. Mas ela permanece a estrangeira que foi durante toda a narrativa. Incapaz de se encaixar em algum lugar.

Segundo Carlos Mendes de Souza, em *A revelação do nome. Cadernos de Literatura Brasileira* (SOUZA, dez. 2004, p.140-191), “[...] do mesmo modo que a personagem principal, também a autora como que se vê apanhada pela própria máquina da construção, aprisionada nas malhas de um destino que faz confundir as teias da ficção e do real”.

Nessa sociedade tradicional/patriarcal, a festividade popular é o momento que o individual transforma-se em coletivo. Gilberto Martins afirmou que é nesse o momento que observamos todo o movimento no romance, o impedimento da livre individualização, a não

constituição de subjetividade movidas pela consciência e pela vontade. (MARTINS, 2012 p.155)

Para Alfredo Bosi, no livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (BOSI, 1994, p.438-445), a literatura de Clarice, segundo o grau crescente entre o herói e o seu mundo, pode ser classificada em romance de *tensão transfigurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim resolvido, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.

Benedito Nunes, no livro *Leitura de Clarice Lispector*, afirma que existe uma correspondência direta entre o comportamento da protagonista e a paisagem em um processo de representação e pantomima (Etimologia: do latim pantomima.ae – arte de demonstrar, através de gestos e/ou expressões faciais, os sentimentos, ideias, sem utilizar palavras; mímica. Ação de representar uma história utilizando somente gestos e/ou expressões faciais, geralmente, no teatro ou na dança. Representação teatral em que a palavra é substituída por gestos e atitudes. Arte dos gestos e das atitudes.): “Maquiniais nos sentimentos e cercados de coisas rígidas, os personagens desse romance aparecem como fantoches numa atmosfera de sonho. A pantomima substitui os gestos, a pose suprime a atitude, a caricatura o retrato.” (NUNES, 1974, p. 20)

Dividida em 12 capítulos, o romance traz um mundo narrativo bem organizado. Parece haver uma busca por ordem, exposta ao leitor desde o início. O primeiro quadro do romance é o relógio da cidade às 11 horas. Em seguida, somos apresentados a uma praça onde o povo está reunido para uma festividade. Nesse momento, Lucrécia e seu namorado Felipe são apresentados. Assim como um álbum de retratos, o último quadro do romance é uma São Geraldo transformada pelo progresso e com poucos habitantes.

Nádia Battella Gotlib analisa em seu livro, *Clarice: uma vida que se conta*, o processo de criação de Clarice Lispector. Afirma que durante a produção do livro a autora estava

imersa em uma solidão provocada por sua vida em Berna na Suíça: “O pior é que estou ficando tão embotada: às vezes nem entendo o que leio. Acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa tarde de domingo que dura anos.” (GOTLIB, 2011, p.311)

Em meio à solidão e à gestação do filho Pedro, Clarice escreveu seu livro e afirma para a irmã que busca uma nova editora no Brasil. Em trocas de cartas com a irmã Tânia, tece suas explicações sobre os personagens e o processo criativo:

A carta que recebi hoje de você trata de *A Cidade Sitiada*. Tania, não posso lhe dizer como agradeço a Deus, se Deus existe, o fato de você ser minha irmã. Você é o prêmio de minha vida. Você é o sol da Terra, o que lhe dá graça. [...] Querida, compreenda por favor que não estou lhe agradecendo o fato de você ter lido o livro e de ter gostado de certos pedaços. Não é isso propriamente. Tudo o que você diz sobre o livro está justo, ou então, outras vezes, quase justo. Vou estudar bem a questão e lhe escreverei talvez ainda nesta carta (LISPECTOR, 2002, p.176-177)

Na cidade de Berna em maio de 1948 a autora termina o seu livro. Ao retornar ao Brasil, seu livro é publicado pela editora A Noite. Ela afirma em uma entrevista a Paulo Mendes Campos como foi escrever o romance: “Foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias. Rosa ficava escandalizada com o monte de originais” (CAMPOS, P. M. Entrevista com Clarice). Nádia afirma que o livro não foi bem aceito pela crítica. Mas que curiosamente mudavam de ideia depois. A autora destaca a leitura de Santiago Dantas que em um primeiro momento pensou que a obra de Clarice havia se perdido. Mas em uma segunda leitura disse que era um dos seus melhores livros (GOTLIB, 2011, p.320-321):

Essa seria uma das causas de certo estranhamento que o livro pode causar, numa primeira leitura. Sua estrutura, basicamente alegórica, propicia o trabalho de decifração para a constatação das equivalências. Mas surge daí a própria personagem, segundo a narradora, que “imita mal”, ciente da distante linguagem feita invenção. Assim, essa distorção não seria propriamente um “defeito de construção”, mas a marca visível de mais um material de construção na superfície da obra e exibindo os bastidores e as amarras, por

vezes débeis, de sustentação da obra em relação a uma suposta e ilusória “verdade” da representação (GOTLIB, 2011, p.322)

Para a crítica, no livro, ver é a realidade. Tudo na narrativa é representação e linguagem. Nesse subúrbio encontramos uma personagem que vive diferentes experiências de vida.

Dentro desse universo encontramos Lucrécia. A protagonista interage observando a realidade sem tocá-la ou senti-la diferente das epifanias comuns às obras da Clarice Lispector. “E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; São Geraldo era explorável apenas pelo olhar.” (LISPECTOR, 1998, p.20) A paisagem é semelhante a uma fotografia, uma cena paralisada. O universo apresentado apresenta uma situação geral de “estado de sítio”. A sucessão de fotografias é apresentada em duas perspectivas: a do narrador e da própria Lucrécia.

Numa cidade onde ocorre pouca interação e as pessoas dificilmente agem e interagem semelhantes às estátuas da cidade, Lucrécia não é articulada: “sempre de costas para alguma coisa”, “entregue ao próprio rumor sem linguagem”. (LISPECTOR, 1998, p.30) A protagonista não transcende, não subverte qualquer conceito. Ela é alguém olhando, imobilizada e ao mesmo tempo com a ilusão de ser capaz de modificar a realidade. Ela passa parte de seu tempo imitando os objetos à sua volta como a flor, a estátua e a cadeira, sendo incapaz de uma maior comunicação com o mundo. Observar o mundo é espiar, olhar clandestinamente: “Espiondo. Porque alguma coisa não existiria senão sob intensa atenção. [...] Eram coisas intransformáveis.” (LISPECTOR, 1998, p. 89).

A personagem vive à margem das palavras, não consegue nomear o que vê: “Faltava a Lucrécia o nome das coisas.” (LISPECTOR, 1998, p.41)

Lucrécia é uma mulher “sitiada”, ela é apresentada ao leitor como sujeito da sua história, mas, em vez disso, um objeto narrado: “[...] se precisasse urgentemente chamar, não

poderia; perdera enfim o dom da fala.” (LISPECTOR, 1998, p. 68) É uma estrangeira no mundo onde habita e com o qual não interage, cercada, exilada por muros da cidade: “Seu medo era o de ultrapassar o que via.” (LISPECTOR, 1998, p. 89)

As imagens continuam semelhantes a fotografias e Lucrécia captura tudo com o seu olhar, memorizando tudo ao seu redor. Os estrangeiros precisam de um “mapa” para guia-los nos lugares. Esse mundo fotografado por Lucrécia sugere a ideia de observar os detalhes pela primeira vez.

As relações estabelecidas por Lucrécia são marcadas pela não comunicação. A relação que a protagonista mantinha com a sua mãe era de silêncio e tristeza: “mamãe como a nossa vida é triste!” (LISPECTOR, 1998, p. 58) Sempre que a mãe tentava uma aproximação a protagonista desviava o olhar de maneira grosseira. Durante toda a narrativa observamos um uso recorrente de reticência na vida da personagem. A crítica Claudia Nina afirmou que “Parece que as palavras vão se escurecendo no meio do caminho, perdendo o fôlego, ou que a voz fica cansada demais para continuar.” (NINA, 2003, p.90) Isso representa um fracasso na comunicação, as conversas quase não chegam a uma conclusão. O silêncio e as reticências representam o que ninguém diz talvez por medo, timidez, acomodação ou preguiça. Nina também observou que “A cidade sitiada é um exercício constante da prática da ‘leitura do silêncio’: o fracasso da comunicação” (NINA, 2003, p. 91)

Os homens na vida de Lucrécia podem ser definidos por uma única frase: “Felipe, o namorado, é o guerreiro, o tenente; Perseu é lindo rosto heroico mas irremediavelmente vazio; Mateus, o marido, é um intruso, um forasteiro; o doutor Lucas é “forte e loquaz” (LISPECTOR, 1998, p.131)

Em um trecho do livro, Lucrécia chega à cidade e reflete sobre a nova realidade e os homens/gladiadores que existem naquela realidade:

Caíra de fato em outra cidade – o quê! Em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido com os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos a alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e a perna saltando fora.

Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé a porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam – os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podia, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? Perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se poderia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos. (LISPECTOR, 1998, p. 139)

Esse é o momento de modernização das cidades e é uma reflexão da protagonista sobre o controle patriarcal onde os ratos e gladiadores representam os homens que controlavam a sociedade nos anos 20. A pergunta sobre o que a personagem fez no verão e a sugestão da dança representam o controle patriarcal na sociedade vigente. Para Carlos Mendes de Souza (2004, p. 157) os gladiadores também podem representar para Clarice Lispector tanto o marido quanto os críticos. O controle patriarcal com o qual a literatura Clariciana tentou romper.

Benedito Nunes (1974) afirmou que o subúrbio de São Geraldo é um reflexo do comportamento da protagonista. O mesmo silêncio nas ruas está na mente de Lucrécia, quase sem comunicação. Emoções e sentimentos não são importantes ou destacados pela protagonista. Outro exemplo notável na obra a respeito da carga de significados em *A Cidade Sitiada*:

Então Lucrécia bateu asas.

Com batidas monótonas e regulares voava na escuridão sobre a cidade.

Dormia com batidas monótonas, regulares.

No meio do sono, ainda num lance de ferocidade, Lucrécia Neves ergueu-se e percorreu o quarto sobre as quatro patas, farejando a escuridão.

[...] que quarto! movia a cabeça de um lado para outro com paciência.

Enfim recolheu-se para dormir. (LISPECTOR, 1998, p. 102)

Nessa passagem podemos observar a referência à mitologia, à energia dos cavalos sempre presente na protagonista. O único momento de liberdade da protagonista é no sono/sonho. Lucrécia só pode bater suas asas em sonhos, deseja ser Ártemis/Atenas.

Lucrécia é a “ex-cêntrica” (HUTCHEON, 1991) na obra. Sente-se inadequada em São Geraldo, mas quando chega na cidade grande também é invisível, marginalizada no meio da multidão, “uma multidão sem nome” (LISPECTOR, 1998, p.108)

Em *A cidade sitiada* é deixado evidente que essa mulher não tem espaço para voar, alcançar a sua liberdade. Não existe uma personalidade ativa, forte e criativa. Aguarda passivamente um elemento externo que venha resgatá-la de sua vida e aprisionamento. Os personagens não mudam seus comportamentos, a única reação é partir, não é interagir. Assim, como a cidade, Lucrécia é o símbolo do silêncio, do exilado, do marginalizado, desconectado com a realidade externa, uma mulher sem asas. Ela está aprisionada na narrativa, em um livro/cidade sitiada.

1.3. Vida e obra de Angela Carter

Angela Carter nasceu em Eastborne, Inglaterra. As obras de Angela Carter são extremamente elaboradas, autoconscientes e é reconhecida mundialmente como uma das maiores escritoras de língua inglesa. Foi uma importante professora universitária de escrita criativa na Inglaterra, Estados Unidos, Japão e Austrália. Faleceu prematuramente em 16 de fevereiro de 1992 deixando grandes obras publicadas.

Na infância, devido aos bombardeios em sua cidade natal durante a Segunda Guerra Mundial, Angela foi viver com sua avó materna nas regiões das minas de carvão, em South

Yorkshire. Sua avó, uma personalidade forte e matriarcal, foi influente em toda sua vida, como escritora e pessoa. Anos depois, mudou-se com a família para Londres, já que a avó não considerava o sul um lugar ideal para se criar filhos. Recebeu educação formal em uma escola para meninas em Streatham.

Da adolescência até a fase adulta, a escritora desenvolveu anorexia nervosa, segundo a própria autora, devido à possessividade da mãe. Aos 19 anos seu pai lhe arranhou um emprego como repórter júnior no jornal *Croydon Advertiser*. Sua imaginação atrapalhava a exatidão na apresentação dos fatos jornalísticos. Começou a escrever críticas sobre cinema e discos. Em 1960, casou-se com Paul Carter e foi ele que introduziu a música folk e o jazz dos anos 60 em sua vida. A partir de então, passou a assinar como Angela Carter. No ano seguinte, passou a estudar inglês na Bristol University, focando-se em literatura medieval.

Em 1966, aos vinte e seis anos, teve seu primeiro romance publicado, *Shadow Dance*. *The Magic Toyshop* foi publicado em 1967 e lhe rendeu o prêmio *Llewellyn Rhys* no mesmo ano. Angela Carter escreveu um roteiro para esse romance que em 1986, foi adaptado ao cinema.

Seu terceiro romance, *Several Perceptions* (1968), ganhou o prêmio *Somerset Maugham* em 1969. A escritora divorciou-se e, em 1971, viajou para o Japão com o dinheiro do prêmio, pois gostava dos filmes de Kurosawa, e para se afastar o mais possível da Europa Ocidental Cristã. Permaneceu lá por dois anos e, por certo tempo, trabalhou no departamento em língua inglesa da NHK Broadcasting Company. Em 1969, publicou seu quarto romance *Heroes and Villains*.

Escreveu dois livros infantis em 1970: *Miss Z*, *The Dark Young Lady* e *Donkey Prince*. Também publicou o livro infantil *Comic and Curious Cats* (1979); *The Music People* (1980); *Moonshadow* (1982); *Sea-Cat and Dragon King* (2000, obra póstuma).

Em 1971, lançou *Love* (parte do romance foi escrito enquanto ainda era casada e em 1987 acrescentou um posfácio com considerações possíveis sobre o destino dos jovens personagens). Ainda no Japão, Angela Carter participou do movimento surrealista através do contato com os exilados franceses. Sua permanência no Japão rendeu-lhe duas obras: *The Infernal Desire Machine of Dr. Hoffman* (1972) e *The Passion of New Eve* (1977). Em 1984, publica *Nights at the Circus* e, em 1991, é lançado o último romance da autora, *Wise Children*.

Traduziu e prefaciou os contos de Perrault em 1977. Em 1982, publicou *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, ilustrado por Michel Foreman. Já em 1979, publicou *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, um ensaio polêmico. Nele, ela apresenta os dois tipos de mulheres que aparecem na literatura pornográfica: Justine (estereótipo da esposa que sofre abuso) e Juliette (também estereótipo da perversa prostituta). Na obra, observamos que a mulher não é dona de seu destino em um mundo dominado por homens.

Continuando as obras de não ficção, Angela Carter publicou *Nothing Sacred: Selected Writings* (1982, artigos de jornais e revistas); *Expletives Deleted: Selected Writings* (1992, resenhas de livros publicados); *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writing* (1997, escritos publicados em jornal desde 1960).

A autora também escreveu contos: *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974); *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), pelo qual recebeu o prêmio do *Festival de Literatura de Cheltenham*. Em 1984, escreveu o roteiro com Neil Jordan do filme *A companhia dos lobos*, baseado em um conto com o mesmo nome. *Black Venus* (ou *Saints and Strangers*, título americano) foi publicado em 1985, sendo uma coletânea de oito contos, tendo como personagens pessoas reais, como Edgar Allan Poe, além de seres imaginários. *American Ghosts and Old World Wonders* (1993) reúne nove contos publicados

postumamente em diversas revistas. Foram também publicados postumamente *Burning our Boats: The Collected Short Stories* (1995), reunindo seus primeiros contos e introduzindo contos inéditos.

Também publicou obras dramáticas como, *Come Unto These Yellow Sands* (1985, quatro peças para rádio); *Self-Made Man* (1984); *The Curious Room: Plays, Film Scripts and an Opera* (1995, peças, scripts de filmes e uma ópera da autora reunidos postumamente).

Angela Carter editou uma coletânea de contos folclóricos e de histórias de fadas que focaliza o tratamento dado à mulher no mundo. A obra traz introdução da própria autora. *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) recebeu nos Estados Unidos o título de *The Old Wives' Fairy Tale Book*. Ela reúne histórias que vêm da Europa, Estados Unidos, Ártico, África, Oriente Médio e Ásia. A introdução também é realizada pela autora e discorre sobre contos de fadas e histórias folclóricas. Carter desejou demonstrar a diversidade com que o feminino é representado em diversos lugares do mundo. Em 1992, foi editado o segundo *Virago Book of Fairy Tales*.

Em 2007, foi publicado no Brasil, com tradução de Luciano Vieira Machado, *103 contos de fadas*. Recentemente foi publicada no Brasil uma seleção de alguns contos dos *103 contos de fadas*, também com tradução de Luciano Vieira Machado, *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), que reúne contos de fadas e histórias folclóricas que vem do mundo inteiro. Foi professora visitante na Brown University, Rhode Island (1980-1981), e na Universidade de Adelaide (1984).

Angela Carter teve um filho em 1983, com seu companheiro Mark Pearce. Ela faleceu em Londres em 16 de fevereiro de 1992, de câncer no pulmão. Seu amigo, o escritor Salman Rushdie, escreveu que Carter foi “a escritora mais estudada nas universidades britânicas – uma vitória contra a corrente, que ela teria adorado” (RUSHDIE, 2007, p.60).

1.4. Leituras de Angela Carter

Publicado em 1984, *Noites no Circo* (*Nights at the circus*) é o oitavo romance da autora Angela Carter. A narrativa inicia-se com a entrevista concedida por Fevvers ao jovem jornalista Walser. Na primeira parte da narrativa, Fevvers relata a sua vida até se tornar parte do circo. A protagonista passou por uma casa de prostitutas, uma casa de exposições, a casa da Madame Schreck. A protagonista Sophia é Fevvers, trapezista de um circo, virgem e prostituta. O jornalista desejava apenas descobrir se a protagonista era fato ou ficção. Walser acompanha o circo do Coronel Kearney tornando-se palhaço. A partir desse momento, temos o deslocamento do romance de Londres para São Petersburgo/Sibéria e os subterrâneos de Londres durante o processo de modernização no final do século XIX. O romance nos apresenta o mundo circense, os artistas, o espetáculo. O trem em que a comitiva do circo viajava sofre um acidente. Fevvers e Walser separam-se nesse momento. E a deusa da liberdade (Ártemis/Atenas) torna-se a deusa do amor (Deméter/Afroditê) perdendo as cores da sua asa e sentindo-se frágil. Porém, na virada do século XIX para o XX reencontra Walser pronto para ser o homem de Fevvers que representa a mulher da nova era. Assim, o realismo mágico presente na obra discute questões como o processo de modernização, o amor, a perspectiva dos marginalizados, as relações humanas e a liberdade feminina.

O romance foi cercado de crítica por seus leitores e notícia em jornais no ano da publicação. Para Paulina Palmer (1987, p. 180), no ensaio “From Coded Mannequin to Bird Woman: Angela Carter’s Magic Flight”, os textos da autora eram sobre gênero e marionetes para representar as mulheres. Em *Noites no Circo* (1984) ocorreu a liberação, uma mudança pessoal e social. A perspectiva feminina é modificada, a marionete foi substituída pela mulher com asas. Uma protagonista que foi gestada em um ovo e que simbolicamente representa a liberação e o renascimento.

Palmer também afirma que Angela Carter em seus textos mais antigos utilizava o realismo mágico para evocar as experiências individuais, estranhamento e isolamento. No entanto em textos mais recentes, a autora utiliza a mesma técnica para expressar emoções que têm um efeito de liberação. Para colaborar com o efeito de liberação, a autora livra-se de ambientes fechados que faziam parte do cenário de seus romances e opta pelo espaço exterior. E ainda opta pela protagonista Fevvers, que em si carrega uma poderosa imagem de liberação e transformação feminina. A protagonista tem consciência do que representa: “I only knew my body was the abode of limitless freedom”³ (CARTER, 1993, p.41). A personagem Ma Nelson profetiza ao ver as asas de Fevvers: “I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground”⁴ (CARTER, 1993, p. 25)

A crítica de Palmer (1987) não discute os aspectos carnavalescos do romance e aponta imagens que representam significados importantes no romance. Anteriormente, as transformações das personagens eram em ambiente fechado. O ambiente fechado para a crítica denotava o aprisionamento feminino. Em *Noites no Circo* (1984), os ambientes abertos e o deslocamento na narrativa configuram uma nova perspectiva do feminino.

A autora cria sua interpretação do mundo através de um espaço onde os sujeitos "ex-cêntricos", como a mulher, o negro, o nativo, o estrangeiro, ou seja, as minorias estão presentes. O espaço principal escolhido por Carter é o circo; aquele que aceita os excluídos socialmente, os “ex-cêntricos”. Hutcheon afirma em seu livro *Teoria e Política da Ironia*:

³ “Sabia apenas que o meu corpo era morada da liberdade sem limites” (CARTER, 1985, p.49)

⁴ “- Oh minha filhinha, acho que você deve ser a filha imaculada do século que neste exato momento está aguardando nos bastidores, a Nova Era em que nenhuma mulher será completamente acorrentada.” (CARTER, 1985, p.29)

O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade. *Noites no circo*, de Angela Carter, combina com essa estrutura de circo anômalo contestações à centralização narrativa: amplia a faixa fronteira entre imaginário (com sua protagonista, uma mulher alada) e o realismo/histórico, entre uma trama unificada e biograficamente estruturada e uma narração descentralizada, com seu ponto de vista oscilante e longas digressões. (HUTCHEON, 1991, p.88)

Para Sarah Gamble (GAMBLE, 1997, p. 157), o romance é expansivo, diferente das demais obras carterianas, com senso de humor e romântico. Um romance que abandona os ambientes fechados e questiona o poder da ilusão, principalmente na personagem Fevvers. A principal característica de Angela Carter é mantida: as personagens femininas se opõem às masculinas. A ausência de figura materna, motivo de questionamento foi representada pela ama de Fevvers, a personagem Lizzie. A autora ainda afirma que Carter ao preferir um jogo narrativo e uma ficção implausível enquadra-se no pós-modernismo.

Robert Clark (1987) critica a obra de Carter afirmando que elas falam de uma questão erótica e patriarcal, não sendo úteis para leitores não feministas, ou que já possuem algum conhecimento sobre a crítica feminista. Entretanto, na leitura do romance qualquer leitor, ao conhecer a narrativa, compreende a intenção de romper com o patriarcado e o novo papel da mulher na sociedade.

Em o *Grotesco Feminino* (2000), Mary Russo destacou uma perspectiva grotesca no romance, ressaltou os excessos na construção da personagem e fez uma relação do trapézio com Fevvers: o trapézio simboliza a oscilação da personagem com a cultura superior e inferior. A literatura popular e alta literatura.

A estudiosa brasileira Peônia Viana Guedes (1999) observou no artigo *Elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos em “Nights at the circus”* que, através de um texto fragmentado como um mosaico, Angela Carter desconstrói o patriarcado, a cultura europeizante. A crítica também aponta o abandono do ponto de vista do dominante, a linguagem é a do “ex-cêntrico” (já citado anteriormente). O primeiro apontamento da

perspectiva do marginalizado é a origem de Fevvers: ela é uma cockney, habitante do bairro mais pobre de Londres, que também possui um dialeto. Nada mais excludente que um “gueto” com dialeto. Para a autora, o romance é focado na paródia, grotesco e carnavalesco.

Rory Turner escreveu um artigo para a revista acadêmica *Folklore Forum*, com o título “Subjects and Symbols: Transformations of Identity in *Nights at the Circus*”, afirma que Carter utilizou teorias de Bakhtin para construção do romance. Seus principais temas foram o amor, desejo, relações e as transformações humanas. Para o autor, Carter discute questões sobre sexualidade, personalidade e a complexidade das transformações humanas. O fato de Fevvers ser um pássaro em uma gaiola dourada, um objeto do prazer alheio é uma metáfora para a realidade das mulheres. É destacado o jornalista Walser que, no início, desconfia das asas da protagonista para tornar-se palhaço no final da obra e na transformação por Fevvers que desejava um homem que não a destruísse. O realismo mágico presente na obra é encontrado na fé, no desejo de Walser em acreditar nessa realidade circense mágica.

Helen Stoddart, em *Angela Carter's Nights at the Circus* (2007), traçou um guia para os leitores do romance. Inicialmente, faz um panorama geral do contexto histórico britânico e da crítica literária (gênero, feminismo, grotesco, picaresco, pós-modernidade, realismo mágico e gótico). E também organizou um roteiro sobre os principais temas discutidos nas críticas acerca do livro. A autora destaca o romance inserido na ótica feminista.

Aidan Day, em seu livro *The rational glass* (1998, p.167-194), concordou que o romance é carnavalesco, mas argumenta que classifica-lo apenas como carnavalesco limita uma obra repleta de discussões. Ele destaca a paródia que no romance foi utilizada para tratar de questões sociais como o feminismo. Ela reinventou o tradicional, desconstruindo e expressando uma nova perspectiva do feminino. Ao misturar o real, o irreal, Carter abordou questionamentos sociais, como a questão de gênero e entreteve seus leitores.

Linden Peach, em *Angela Carter* (1998, p.133-158), observou que a consciência, o controle de *Noites no Circo* é do sexo feminino. A narradora assume uma posição de autoridade, tomando o controle de sua própria história, afirmando-se como autora de suas próprias palavras e ações. Fevvers foge de todas as tentativas do jornalista Walser de tentar corrigir sua identidade e, ao fazer isso, ela não só desafia as definições do feminino, mas as noções de verdade e realidade. E certamente, Walser perde a capacidade de escrever, porque sua escrita é dependente da visão masculinizada do mundo.

O bordel torna-se literalmente o lugar onde Fevvers torna-se o centro. É um espaço em que as mulheres são sujeitos ativos em vez de objetos sexuais que parecem representar durante o expediente do bordel. O romance é picaresco, repleto de histórias bizarras como o palhaço louco, o duque que planejou encolher Fevvers em uma miniatura para aprisioná-la em um ovo Fabergé. O picaresco também pode ser observado nos momentos de deslocamento do romance. Fevvers tem vários encontros com pessoas e situações estranhas. Angela Carter em entrevista admitiu que “A última metade de *Noites no Circo* é de fato picaresco. A parte intermediária do livro é um circo com um anel em torno”.

Carter convida o leitor a tomar um passo para a ficcionalidade da narrativa ao invés de olhar para o livro como um objeto. Linda Hutcheon afirmou que o mundo carnavalesco de Carter é uma metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde encontramos os “ex-cêntricos”.

A autora afirmou que *Noites no Circo* está centrada na tradição oral europeia e, o romance consegue unir o sério e cômico em um único parágrafo, por exemplo, nas apresentações, move Fevvers entre a imaginação de um observador e a reação diante daqueles que a observam:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvellous presente too good to be played with. Look, not touch.

LOOK AT ME!

She rose up tiptoe and slowly twirled round, giving the spectators a comprehensive view of her back: seeing is believing. Then she spread out her superb, heavy arms in a backwards gesture of benediction and, as she did so, her wings spread, too, a polychromatic unfolding fully sim feet across, spread of na eagle, a condor, na albatross fed to excess on the same diet that makes flamingões pink.⁵ (CARTER, 1993, p.15)

Através da perspectiva centrada na mulher, Angela Carter desafia a cultura dominante masculina. A narrativa pôde alçar voos antes não alcançados por personagens femininas nos romances, libertar-se do controle patriarcal. E as asas libertaram Fevers em uma nova era.

⁵ “Olhem para mim! Com uma graça imponente, orgulhosa e irônica, ela se exibiu aos olhos do público como se fosse um presente maravilhoso, bom demais para se brincar com ele. Olhem, não toquem.

Ela era duas vezes mais vasta que a vida e tão sucintamente finita como qualquer objeto que é para ser visto, não manuseado. Não toquem!

OLHEM PARA MIM!

Ela se ergueu na ponta dos pés e lentamente rodopiou, dando aos espectadores uma ampla vista de suas costas: ver é crer. Em seguida, abriu os soberbos e pesados braços em um gesto de bênção para trás e, enquanto fazia isso, também as asas se abriram, uma expansão policromática de mais de um metro e oitenta centímetros de ponta a ponta, envergadura de uma águia, um condor, um albatroz excessivamente alimentado como a mesma dieta que torna os flamingos cor-de-rosa.” (CARTER, 1991, p. 16-17)

CAPÍTULO II –
ENTRE ESTÁTUAS E ASAS:
O PERCURSO DA ESCRITA

2.1. A literatura comparada

O conceito do termo literatura comparada tem passado por transformações ao longo do tempo. O objeto de estudo e a metodologia desta disciplina, bem como seu alcance, têm sido alvo de reflexões e críticas no campo dos estudos literários. A literatura comparada pode designar o estudo das inter-relações entre duas ou mais literaturas nacionais, pode abranger também a relação entre obras literárias e obras de outras artes ou de outros campos do conhecimento. Essa amplitude torna complexa uma definição exata do termo em questão.

Como exemplo da dificuldade da delimitação e do choque de vertentes, Tânia Carvalhal demonstra a variedade de temas e métodos encontrada nos estudos da área:

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão. (CARVALHAL, 2006, p. 5).

A primeira aparição do termo “literatura comparada” ocorre na França, em 1816. Neste ano, Noël e Laplace publicam antologias de literatura clássica, francesa e inglesa com o nome *Cours de littérature comparée*. Contudo, o termo não recebe maiores explicações por parte dos dois compiladores. Abel-François Villemain populariza a expressão em seu *Panorama da literatura francesa do século XVIII*, curso publicado em quatro volumes nos anos de 1828 e 1829. Mas é Saint-Beuve, em elogio fúnebre a J.-J. Ampère publicado na *Revue des deux mondes* de 1º de setembro de 1868, quem dá força ao termo (BALDENSBERGER, 2011, p. 75; CARVALHAL, 2006, p. 9; WELLEK, 2011, p. 139-140).

A expressão ganha fôlego e fisionomia com a criação de cátedras e de bibliografia específica que ajudam a perpetuar e difundir a disciplina no começo do século XX (CARVALHAL, 2006, p. 13). No artigo introdutório do primeiro número da *Revue de*

littérature comparée, em 1921, Fernand Baldensperger limita o campo da literatura comparada às relações factuais, aos contatos que, de fato, ocorreram entre literaturas, obras e autores (WELLEK, 2011, p. 143).

O comparatista francês Paul Van Tieghem, mais adiante, define o que seria a literatura comparada e sua posição como auxiliar da história literária. Sendo a primeira uma forma de suprir a necessidade de pesquisa e análise das influências sofridas e exercidas por uma obra:

Ela [a literatura comparada] prolongará em todos os sentidos os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os com os que, por seu lado, obtiveram os historiadores das outras literaturas, e desta rede complexa de influência se constituirá um domínio à parte. Ela não pretenderá de modo algum substituir as diversas histórias literárias nacionais; há de completá-las e uni-las; e, ao mesmo tempo, tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral (VAN TIEGHEM, 2011, p. 107).

Neste trecho fica implícita uma divisão importante ao seu pensamento a respeito da disciplina; a diferenciação entre literatura comparada e literatura geral (WELLEK, 2011, p. 143). A primeira se debruçaria sobre a “rede complexa de influência” e a segunda entrelaçaria as literaturas nacionais. De forma sintetizada, os estudiosos da literatura comparada desta época propunham estudar:

Os débitos (fontes) e os créditos (influências) de uma tradição literária para com outra(s), ou de certo escritor para com escritor(es) de outro(s) país(es) [...]; as analogias entre literaturas nacionais diferentes, ou entre escritores de nacionalidades diversas, resultantes não da influência de uma sobre outra, ou de uns sobre os outros, mas de coincidências capazes de revelar, por contraste, as peculiaridades da formação literária de cada nação ou escritor [...]; a recepção ou o impacto de certa obra ou escritor no estrangeiro [...]; os matizes nacionais específicos atribuídos aos mesmos assuntos, temas ou motivos, bem como o processo de migração de tais elementos de certa literatura para outra ou outras [...]; as traduções e adaptações [...]; a ação de intermediários para o conhecimento recíproco de sistemas literários nacionais, destacando-se a atuação de viajantes, diplomatas, refugiados, críticos e tradutores, podendo ainda considerar-se como agentes de intermediação certos espaços e instituições, como salões, jornais e periódicos [...]; a imagem de um país ou de seus habitantes conforme configurada na produção literária de outra nação [...] (SOUZA, 2006, p. 132-134).

Em 1958, René Wellek participa do segundo Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Chapel Hill, apresentando a comunicação “A crise da literatura comparada”. Em sua fala, Wellek critica os “conflitos metodológicos” e propõe um “reexame” de objetivos e métodos dos estudos comparativos. O principal alvo de suas críticas é a influência do “factualismo, do cientificismo e do relativismo histórico do século XIX” na literatura comparada (WELLEK, 2011, p. 120-121). A divisão entre literatura comparada e literatura geral de Van Tieghem é considerada insustentável por Wellek. Para ele, o comparatista teria sua atividade restringida, caso seguisse as orientações do teórico francês: “O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade” (WELLEK, 2011, p. 121).

Segundo Wellek, a literatura comparada havia surgido em oposição ao “nacionalismo limitado” e ao “isolacionismo” de muitos estudiosos do século XIX das literaturas europeias. No entanto, essa oposição vinha sendo distorcida pelo “nacionalismo fervoroso” da época. O resultado disso foi a manutenção de um sistema de “contabilidade cultural”, de acumulação de créditos na literatura comparada (WELLEK, 2011, p. 125-126).

O resumo dos sintomas da “crise da literatura comparada”, o título do texto, seria: “Uma demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, uma motivação ligada ao nacionalismo cultural, por mais generosa que seja” (WELLEK, 2011, p. 127).

Na comunicação, Wellek lembra que a literatura comparada designa “qualquer estudo de literatura que transcenda os limites de uma literatura nacional” e defende que o campo de atuação do comparatista não seja tolhido por outras áreas dos estudos literários. Propõe ainda o estudo intrínseco da obra literária: “a obra de arte em si será o foco principal e reconheceremos estar estudando problemas diferentes quando examinamos as relações da

obra de arte com a psicologia do autor ou com a sociologia de sua sociedade.” (WELLEK, 2011, p. 127-130)

A comunicação de Wellek deu forma a uma divisão nos estudos literários comparativos: de um lado, o que ficou denominado como “Escola Francesa”, os comparatistas historicistas que defendiam, grosso modo, o estudo de fontes e influências, e de outro, a “Escola Americana”, de orientação imanentista, seguindo os preceitos de René Wellek. Essa nomenclatura não faz mais sentido, pois, conforme asseguram Carvalhal e Coutinho, “na França e nos Estados Unidos se adotam indistintamente os mesmos e variados princípios e procedimentos” (CARVALHAL; COUTINHO, 2011, p. 19).

Da mesma forma que ocorreu com a “Escola Francesa”, a “Escola Americana” também passou a ser alvo de críticas, por sua pretensa universalidade, também escondia certa hierarquização de obras e autores:

O foco nessa fase dos estudos comparatistas esteve centrado na abordagem de obras, autores ou movimentos literários, em contraposição uns com os outros, visando em geral à constituição de um sistema universal que pudesse estender-se a todo e qualquer contexto, independentemente de circunstâncias históricas e culturais específicas. O resultado foi uma dissociação, hoje reconhecida, como falaciosa entre o texto e o contexto, e o estabelecimento de uma hierarquia insustentável entre certas produções erigidas como modelares, provenientes evidentemente dos eixos tradicionais de estudos comparatistas, representados pelas culturas mais prestigiosas do Ocidente. (COUTINHO, 2011, p. 8)

Em 1961, Henry H. H. Remak inclui outras áreas do conhecimento aos estudos comparatistas:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 2011, p. 189)

Dois anos depois, em 1963, René Etiemble alertava para os efeitos do nacionalismo e da hierarquização na literatura comparada:

A primeira tarefa dos comparatistas agora, dentre todas as que se impõem, é renunciar a todo tipo de chauvinismo e provincianismo, reconhecendo, enfim, que a civilização humana, onde os valores se intercambiam há milênios, não pode ser compreendida nem apreciada sem que se faça constante referência a essas trocas, cuja complexidade impede a quem quer que seja de ordenar a nossa disciplina em função de uma língua ou de um país, privilegiando-o dentre os demais. (ETIEMBLE, 2011, p. 209)

Etiemble também aponta para a necessidade de se abordar as especificidades locais, descentralizando os estudos comparatistas. Com essas transformações, a literatura comparada passou “de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo de comparação” (COUTINHO, 2011, p. 8).

Corporificadas de diferentes formas nos centros hegemônicos e periféricos da literatura comparada, as mudanças advindas dos questionamentos à ótica binária aproximou o comparatismo a questões de identidade cultural e nacional. Na Europa Ocidental e na América do Norte, o foco dos estudos passou a ser os grupos minoritários. Nas outras regiões, “clamava-se um desvio de olhar, com o qual se pudesse enfocar as questões literárias ali surgidas a partir do próprio *locus* onde se situava o pesquisador.” (COUTINHO, 2011, p. 10).

Hoje, os debates em torno da definição da literatura comparada continuam a ocorrer. Mas, algumas das características evocadas por Eduardo Coutinho, em sua “Nota à 2ª edição” da obra *Literatura comparada*: textos fundadores, estão mais presentes do que estiveram no decorrer da história dos estudos comparativos em literatura: “a Literatura Comparada traz como marca fundamental, desde a sua constituição como disciplina acadêmica, a noção de

transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre as áreas do conhecimento.” (COUTINHO, 2011, p. 7).

2.2. A busca pela identidade

A história social, política e literária das mulheres têm sido marcada pela opressão. Os homens, nascidos livres, poderiam fazer o que desejassem. As mulheres, entretanto estavam presas ao sistema patriarcal, saindo da opressão da família para a opressão de seus maridos. Existiam também teorias que diziam que os homens eram mais fortes fisicamente, como também intelectual e socialmente melhores que as mulheres. Porém em meados do século XIX, as mulheres saíram de suas casas para trabalhar em fábricas, atuando como operárias, domésticas ou costureiras. A educação era de difícil acesso à mulheres, que assim não sabiam ler nem escrever.

Na primeira onda do feminismo, ao final do século XIX e início do século XX, as escritas de mulheres começaram a surgir. Poetisas, contistas, romancistas e dramaturgas, escreviam com pseudônimos, ou até mesmo em anonimato, para fugir da rejeição e de possíveis escândalos. A crítica vigente colocava a mulher escritora em um estatuto inferior e dizia que elas deveriam escrever adequadamente à sensibilidade feminina. Algumas escritoras que usavam pseudônimos começaram a demonstrar a necessidade e o direito de mudar sua condição na sociedade.

Na segunda onda do feminismo, o pensamento feminista torna-se objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento (a partir dos anos 60). Com esse novo pensamento, as perspectivas predominantes nas diversas áreas da sociedade ocidental foram alteradas. As mulheres obtiveram, por meio de muita luta, direitos do voto, direitos reprodutivos, proteção

contra a violência doméstica, contra o assédio sexual e o estupro; salários iguais e direito à licença-maternidade, vencendo pouco a pouco a discriminação.

Para Thomas Bonnici (2007, p. 86-87), em seu livro *Teoria e Crítica Literária Feminista*, o feminismo pode ser definido como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade. É um movimento internacional histórico e culturalmente muito diversificado. Dessa maneira, o feminismo sugere um grande quadro que possa englobar, entre outros, o ativismo político feminista, a teoria acadêmica feminista, os protestos contra bases nucleares e a guerra do Vietnã, a luta pelo voto, a luta por oportunidades iguais no emprego, a pornografia, a objetificação da mulher nas propagandas midiáticas, os direitos das mulheres negras nos países industrializados e não industrializados, os direitos das lésbicas, a luta pela autonomia corporal, entre outros. São grupos formadores de consciência que moldam os temas políticos do feminismo contemporâneo, cuja pressão influencia decisões para uma igualdade entre os sexos.

No feminismo britânico, segundo Thomas Bonnici (2007, p. 89), Aphra Behn (1640-1689) seja talvez a primeira escritora inglesa de romances e peças teatrais, repleta de estereótipos de gênero e Mary Astell (1666-1731), autora de *Some reflections upon marriage*, publicado em 1700, podem ser chamadas de precursoras do movimento feminista britânico. Entretanto, para o autor, o grande manifesto de direitos femininos na Inglaterra é *A vindication of rights of woman*, de Mary Wollstonecraft (1759-1797). Porém, somente na década de 1850, o feminismo foi efetivamente reconhecido pelos políticos britânicos. Em 1869, John Stuart Mill (1806-1873) e sua esposa Harriet Taylor (1808-1858) publicaram um livro clássico do feminismo liberal pelos direitos iguais chamado *The subjection of women*. Na primeira onda do feminismo britânico, destaca-se a organização inglesa Womens's Social

and Political Union (WSPC), fundada em 1903 por Emmeline Pankurst (1858-1928) e suas filhas:

Através de demonstrações ao ar livre reunindo milhares de mulheres, propaganda inteligente e discussões nos jornais, as feministas conseguem em 1918 o direito limitado do voto para mulheres acima de trinta anos. Incluindo feministas negras, indianas e chinesas, a WSPC cria uma forte consciência contra o colonialismo e o racismo britânico. (BONNICI, 2007, p. 89-90)

Essas mulheres conseguiram até o fim da Segunda Guerra Mundial conquistar direitos iguais na vida pública. Na Segunda Onda do feminismo britânico, Bonnici (2007, p. 90) afirma que surgem novos desafios e o Women's Liberation Movement (WLM) começa a lutar pelo desarmamento nuclear, contra a guerra do Vietnã, a favor de salários iguais, creches vinte e quatro horas, contraceptivos gratuitos e aborto sob demanda. A organização lutou em seus jornais contra a violência doméstica, o estupro e em favor de oportunidades iguais de trabalhos. O WLM adquiriu uma nova força nos anos 1980 e 1990 através de grupos feministas negros que desafiaram o eurocentrismo da teoria feminista branca. As atividades atuais do WLM incluem ativismos negros, atividades para a paz, direitos sociais de homossexuais e lésbicas.

Até meados do século XX, as mulheres não se ocupavam com a crítica literária, ambiente dominado pelo gênero masculino. A crítica feminista teve início com a função de inserir na tradição literária os escritos de mulheres e conquistar seu espaço em um mundo dominado por homens. Elódia Xavier (1999, p. 15-21), em seu texto “Para além do cânone”, traça um panorama sobre a crítica feminista. Hoje, com a estética da recepção, a crítica não se pauta apenas em normas e padrões estéticos consagrados pela academia. Os sentidos das obras são instáveis e dependem muito da leitura. A posição teórica da crítica feminista leva à discussão sobre categorias, como poder, valor, hierarquia e mediação crítica, categorias responsáveis pela canonização de uns e exclusão de outros. O fato de sempre haver um

mecanismo que controla os meios de representação, estabelecendo vinculação entre saber e poder político aponta para a importância de se questionar essas categorias.

Rita Terezinha Schmidt (apud RAMALHO, 1999, p. 15-16) afirma que os traçados que representam o ocidente, disseminado nas práticas culturais e discursivas, foram concebidos e construídos a partir da centralidade e da visão soberana de um único sujeito, de cor branca e de gênero masculino. Com significados gerados a partir dessa visão, interpretam e fixam entidades/identidades, definido como falocentrismo, que sempre exerceu a função do poder do patriarcado, tanto no campo do conhecimento como na sociedade e na política.

A crítica literária feminista teve a função de trazer à luz uma literatura escrita por mulheres, até então marginalizada. Dentre as ensaístas de destaque, podemos citar Elaine Showalter (1994, p. 24-25), que objetiva investigar como a consciência feminina se faz presente na literatura produzida por mulheres em um determinado tempo e espaço.

Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem” (1994) argumenta que a crítica feminista inglesa incorpora o feminismo francês e a teoria marxista, e mesmo que tradicionalmente esteja centrada na interpretação textual, também se move para o foco na escrita das mulheres. A crítica feminista inglesa, que tem por essência o marxismo, enfatiza a opressão. Na obra de Angela Carter, podemos destacar a denúncia da busca pela efetiva libertação feminina.

Thomas Bonnici (2007, p. 104-105) sugere que no feminismo marxista a mulher foi privada dos direitos humanos fundamentais e, portanto candidata à análise marxista por pertencer a uma classe discriminada e excluída. Na teoria marxista a história é composta de uma luta entre classes sociais e que só acabaria quando surgisse uma sociedade sem classes.

Baseando-se em Marx e Engels, Zetkin (1980) foi uma das primeiras feministas a recorrer ao marxismo como teoria que daria uma base ao movimento feminista do século 20, já que proporcionavam um método científico para estudar as relações sociais e as lutas femininas na história. Marx e Engels haviam mostrado que as estruturas da família podem mudar e

que a economia é o motor das mudanças, as quais romperiam os impedimentos da desigualdade feminina. Todavia, a “questão da mulher” por si, não é própria do marxismo, porque é assunto privado e não pode prescindir à produção. (BONNICI, 2007, p. 105)

A análise marxista demonstra parâmetros úteis para explicar a opressão da mulher e sugestões de libertação feminina. Dessa maneira, Elaine Showalter afirma que Angela Carter tem por essência o marxismo, enfatiza a opressão, a denúncia de uma opressão do patriarcalismo da sociedade e uma sugestão de libertação feminina como podemos perceber em *Fevvers*.

Elódia Xavier, em seu artigo “Para além do cânone” (1999, p. 21), também afirma que hoje, a crítica feminista tem trabalhado no sentido de resgatar obras de autoria feminina excluídas do cânone. Mas, deve-se tomar cuidado com os textos encontrados porque podem ser textos de baixa qualidade literária. Reconhecer qualidades estéticas numa obra até o momento desconhecida requer uma série de recursos que diminuam a crítica, que é embasada no cânone. Ela deve corresponder a alguns princípios básicos, como domínio técnico da linguagem, visão crítica da realidade, completude e coerência interna, entre outros. A questão política ainda é pertinente e assim, existem fatores extra-literários.

A crítica feminista é um complexo de visões e práticas articuladas em torno de um ponto de vista comum: a contestação do patriarcado:

Diante dessa realidade, a crítica feminista, hoje academicamente reconhecida, se apresenta como possibilidades de desconstrução de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária. (XAVIER, 1999, p. 16)

Assim, os estudos das minorias – negros, índios, mulheres, gays – confirmam traços que nos permitem incluí-los no período que o pós-modernismo e o feminismo para Steven Connor (2004, p. 185-186) destacam-se no trabalho de Julia Kristeva ao explorar a potente marginalidade da crítica feminista. Para o autor referido, Kristeva revela também uma grande

preocupação com a questão do “lugar” a partir do qual as mulheres podem falar ou se auto-representar, esforçando-se, como na maior parte das teorias feministas, por articular o potencial subversivo de um discurso marginal enquanto evita a repetição do gesto patriarcal que aloja a mulher como marginal. Ainda afirma que o real impulso do pensamento de Kristeva é a tentativa de minar o próprio conceito de identidade intrínseca, de posição intrínseca, a recusa ao marginal na mulher para abalar os alicerces da ordem falocêntrica, que é o primeiro a definir a mulher como marginal.

O sujeito cultural dominante na sociedade era o homem, que produzia significados e discursos sobre a mulher. Era o modelo da cultura patriarcal branca ocidental. Schmidt (apud RAMALHO, 1999, p. 26) diz que o questionamento da centralidade desse sujeito e dos efeitos de seu regime no campo dos significados social, teórico e literário, direcionou o trabalho da crítica feminista para a luta do poder interpretativo. Os autores lançam suas interpretações dos textos do mundo, um lugar de potência epistêmica de onde os sujeitos ex-cêntricos – a mulher, o negro, o nativo, o estrangeiro, ou seja, as minorias, foram secularmente exilados.

Ao estudarmos e analisarmos *Nights at the circus* (1984), nos remetemos também à teoria dos “ex-cêntricos” de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991). A autora afirma que o romance pós-modernista questiona uma série de conceitos interrelacionados e chamados por conveniência de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. Questionar esses conceitos não significa negá-los, mas significa questionar sua relação com a experiência.

Nos anos 70 e 80, houve o registro dos “ex-cêntricos” no discurso teórico e na prática artística, porque os andro, falo, hetero, euro e etnocentristas foram fortemente desafiados. Os “ex-cêntricos” desejavam estar no centro, mas isso lhes era negado.

O ser ex-cêntrico pode ficar na fronteira, na margem, ou no centro. E estar na margem é ter uma perspectiva diferente. Segundo Hutcheon (1991), Virginia Woolf considerou como sendo “alienígena e crítica”, uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui uma força centralizadora. Também teoriza dizendo que a teoria feminista apresenta o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade e sobre a cultura das mulheres como muitas orientações existentes diferentes que se incluem na designação geral do feminismo. Devido aos “ex-cêntricos”, a autora teoriza como a arte pós-moderna conseguiu romper a barreira entre o discurso acadêmico e a arte contemporânea. Foi o próprio feminismo que demonstrou a impossibilidade de se separar o teórico e o estético, o político e o epistemológico.

O “ex-cêntrico” também contesta a centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico. A narrativa tem início em um lugar central, uma sociedade que tenta conservar o que restou da sociedade antes da guerra social, histórica e política. Com a evolução da narrativa, somos levados a lugares periféricos.

A protagonista do romance, mesmo sendo alvo da opressão do patriarcado, consegue libertar-se. Outro ponto importante a se destacar é que a voz feminina de Carter é uma marca importante dos “ex-cêntricos”, a voz na narrativa é predominantemente de Fevvers e Lucrécia, nas obras que compõem o “corpus” da pesquisa.

2.3. Visões da escrita feminina

Em seu ensaio de 1929, “Mulheres e ficção”, Virginia Woolf explora as características da ficção escrita por mulheres e faz uma distinção entre a literatura produzida por elas antes dos avanços sociais que as fizeram mais autônomas em relação às estruturas patriarcais – condições que no início do ensaio para “nada ter a ver com a arte”, mas que se tornam cruciais

para o entendimento e para a possibilidade de desenvolvimento verdadeiro dessa arte. A ambiguidade intencional do título do ensaio pouco explorada desfaz-se ao longo da leitura, já que a autora fala da literatura escrita *por* mulheres e muito brevemente daquela *sobre* elas.

A investigação inicia “porque sobre as mulheres muito pouco se sabe”. Das mulheres sabe-se algo do que *eram*, nada do que *fizeram*. A “tradição” da qual fala Woolf pode ser lida como os papéis sociais destinados a elas: a boa mãe, a bela mulher, a moça prendada. Sem dúvida, há ações em ser boa mãe ou uma garota prendada, mas nenhuma delas *fazia* a História escrita por seus maridos, pais ou avós. História escrita *por* e *sobre* homens.

Para investigar as razões de as mulheres escreverem obras-primas principalmente depois do século XVIII é preciso compreender a “mulher comum”, ou melhor, suas “condições de vida”. Quantidade de filhos, se tinha o próprio dinheiro, “se tinha um quarto para ela” (o ensaio é do mesmo ano de *Um teto todo seu*, no qual aborda melhor essas questões), como eram distribuídas as tarefas domésticas entre ela e possíveis empregados.

Virginia chama atenção para a existência de hiatos na produção de literatura de autoria feminina ao longo da história. Da Antiguidade à virada dos séculos XVIII e XIX, encontramos os fragmentos de Safo, as cartas de Madame de Sévigné, *A princesa de Clèves* de Madame de La Fayette e, na segunda metade do século XVIII, Fanny Burney e Madame de Staël, além da primeira prosa feminista de Mary Wollstonecraft. A partir do aparecimento de *Razão e sensibilidade*, de Jane Austen, em 1811, a produção de literatura por mulheres é mais estável e, cada vez mais, seus nomes se destacam entre tantos homens.

As condições sociais, leis e costumes, reconhece a autora, não permitiam tempo muito menos incentivo ao trabalho artístico de mulheres. Elas permaneciam em posição inferior, como já descrevera Aristóteles em relação à sociedade grega, próximas de escravos, mas com vantagem maior por outros fatores: posição social anterior ao casamento, raça, alguma educação ainda que para servir ao marido e à família e cuidar de seu lar. Essas condições

desfavoráveis para o desenvolvimento de uma escrita feminina poderiam ser conhecidas a partir da escrita íntima de algumas mulheres comuns. Esta nos ajudaria a ampliar os argumentos de uma tese que relaciona vida material e a produção da obra de arte.

No início do século XIX, mudanças nas práticas sociais fornecem às mulheres algum tempo livre e alguma instrução. Até a escolha do marido passa a ser mais comum. Nesse ponto, a autora faz uma observação interessante: “das quatro grandes romancistas – J. Austen, Emily e Charlotte Brontë, George Eliot – nenhuma teve filhos e duas não se casaram”. A solteirice pouco condenável de muitos homens, entre eles escritores, passa a ser adotada por algumas mulheres que, talvez, tenham preferido dedicar-se não só a sua atividade artística, mas também à vida sem as obrigações ditas naturais de um membro da sociedade, sobretudo de uma mulher.

Outra “coincidência” identificada pela autora de *Mrs. Dalloway* é a “pressão (...) para escrever romances”. As quatro escritoras mencionadas eram diferentes em “talento e caráter”, mas todas se dedicaram ao romance. A explicação de Woolf é justificada pela própria criação das mulheres até então. “O romance é a forma de arte menos concentrada” defende Woolf; “descontraído e expansivo”, diria Sylvia Plath no século XX⁶. Além da escrita da prosa poder ser intercalada com tantas outras atividades, como cuidar dos filhos ou preparar refeições, na convivência, as mulheres eram treinadas para “usar sua mente na observação e na análise do caráter” – nada mais próximo do ofício do romancista. A poesia requer outra formação.

A experiência como influência sobre a ficção é reforçada pela autora ao abordar a quase exclusiva vivência da mulher “em sua casa e em suas emoções”. A distinção, e a justificativa para tal, de uma literatura feminina, por exemplo, é dada pela vivência de quem

⁶ “Se o poema é concentrado, um punho fechado, o romance é descontraído e expansivo, uma mão aberta: tem estradas, atalhos, destinos; uma linha do coração, uma linha da cabeça; a moral e o dinheiro também não ficam de fora. Enquanto o punho exclui e atordoa, a mão aberta consegue tocar e abarcar quase tudo nas suas viagens.” PLATH, Sylvia. *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos*. Lisboa: Relógio D’Água, 1995. p. 67.

escreve. Certamente, no julgamento da autora, Conrad não teria escrito os romances que escreveu caso não fosse um homem do mar; o mesmo vale para Tolstói e seu conhecimento sobre a guerra como soldado.

Embora tenha papel importante, a experiência não está sozinha na elaboração de uma peça de literatura. (Talvez não fosse ficção se estivesse; nem mesmo literatura.) Ao menos no XIX, o ressentimento do tratamento imposto às mulheres e a defesa de seus direitos fazem parte do que se percebe do “caráter do autor”. Esse elemento adicional é ausente da escrita dos homens, exceto, a autora antecipa as discussões da crítica mais recente, quando este homem é negro ou trabalhador ou “consciente de alguma limitação”.

A esse elemento a autora chama de distorção e identifica nela uma distração para a atenção do leitor. A obra tornar-se-ia “feminina demais”, perderia sua integridade e, assim, um traço essencial da obra de arte. “Talvez uma mente que seja puramente masculina não consiga criar, e o mesmo ocorre com a mente puramente feminina” (WOOLF, 2015, p.139), escreve a autora em *Um teto todo seu*. Aos poucos a escrita deixa de ser protesto e o que a autora parece perseguir como ideia de escrita feminina está ligada mais ao estilo da frase que, trabalhada, deve tomar a forma natural de seu pensamento. Se há uma especificidade na escrita da mulher, ela (também) está na linguagem, além da diferença entre linguagem utilitária e literária – uma variação, uma dicção dentro da própria linguagem padrão da literatura erigida por homens ao longo de séculos, juntamente com o padrão estético pelo qual inclusive as obras das mulheres eram (são?) julgadas.

Mas, reconhece a autora, há também o desejo de alterar os valores da convenção construída pela sociedade patriarcal. A parte interessada, os homens, não aceitarão pacificamente. À alteridade não será dada igualdade, aquela será subjugada e o sentimentalismo, a fraqueza e a banalidade, até a frivolidade e a superficialidade serão convocados como expedientes a qualificar a visão de uma mulher autora de um romance.

Aos poucos, elas adquirem independência de suas opiniões e a matéria de seus escritos passa do autobiográfico para o interesse por outras mulheres. Ainda assim, o que haveria de peregrino a ser narrado se, como Virginia Woolf exemplifica, os produtos de seu trabalho doméstico esvaem-se? Certamente a resposta a essa indagação desenvolve-se na investigação da “zona obscura” tão presente na literatura da língua inglesa – os movimentos internos, os pontos de vista, o vasto tempo psicológico fragmentário das impressões, das análises, dos julgamentos das personagens. No exterior, essas histórias fornecerão certamente a História das mulheres, pois sua atuação no mundo público, acumulada a do mundo privado, surge na abertura para as profissões liberais.

Para caracterizar brevemente a ficção das mulheres, a autora não abandona a ideia de alguma complementaridade entre feminino e masculino, pois, embora não insista “em sua feminilidade”, “um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem”. Há nele coragem, sinceridade, sentimento. E ainda destaca outras duas qualidades: uma certa impessoalidade atingida com a emancipação social da mulher, que passa a votar e trabalhar fora, e que se reflete nas relações que já não são apenas emocionais, passam a ser intelectuais e políticas; passa a ver o mundo a partir das suas próprias necessidades e interesses e não mais através dos olhos dos homens ao redor; assim, o romance passa da análise da vida individual para a crítica da sociedade.

Se, com sua maior independência, elas passam a formar um grupo que pode se juntar ou não com o grupo dos homens, evidenciando, portanto, a “guerra dos sexos” em alusão a “luta de classes”, a autora acredita que essa impessoalidade estimulada nas relações e na visão de mundo masculinas desde sua criação levará poesia, que carrega o *universal* desde o julgamento de Aristóteles na Antiguidade, a ficção das mulheres – e é isso que lhes falta. Haveria como que uma transcendência para questões filosóficas mais próximas da linguagem poética, na qual questões como o destino e o sentido da vida estão mais evidenciadas.

Impessoalidade e maior espírito poético levariam a essa prosa maiores características do universal e, portanto, de “literatura sem adjetivos”, para usar a expressão do escritor argentino Juan José Saer.

Para isso, tempo livre, algum dinheiro, um cômodo próprio rodeado de livros e oportunidades são necessários à escritora que desejar refinar e afiar sua técnica. A literatura passará a ser não só uma arte a ser estudada, mas também uma profissão respeitada. O desejo da autora se estende à não-ficção, aos ensaios e à crítica, à historiografia e à biografia. E está sempre reforçado pelas necessidades de autonomia da mulher em relação às condições materiais, ao tempo e ao espaço, *um teto*, exigidos pela escrita.

Ainda na visão de uma escritora, mas agora de uma figura mais próxima no tempo e no espaço, parece-nos proveitoso revisitar brevemente as colocações de Ana Cristina Cesar, poetisa e estudiosa da literatura que, em pelo menos dois momentos de sua atuação como crítica, posicionou-se sobre a literatura escrita por mulheres.

Em “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado originalmente em 1979, A. C. Cesar começa com uma série de perguntas que parecem remeter a algumas das ideias desenvolvidas por Virginia Woolf:

– Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apegamento ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (CESAR, 1999, p. 224)

As respostas não serão didaticamente ofertadas, serão antes identificados alguns traços de trilhas da poesia escrita por mulheres brasileiras.

As seções seguintes são especificamente acerca da poesia de duas mulheres, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, cujo comentário Ana Cristina inicia com a comparação, e consequentemente aproximação, entre o senso comum e a opinião erudita dos prefaciadores das edições referidas. “A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e sobre o feminino” (CESAR, 225). As palavras que aparecem na descrição do senso comum e nos títulos dos prefácios aparentam contradição: sensível, inefável; mas importa que ambas estão presentes tanto no pensamento leigo quanto no pensamento especializado acerca da poética e do feminino.

A crítica estaria entre a visão corroborada acima e a ausência de referência ao sexo, ao gênero das autoras em favor da “realidade maior da Poesia”. Fica a dúvida sobre a superação dessa visão dicotômica.

O texto não é um ensaio, portanto, os fragmentos entram em alguma contradição quando, por exemplo, seguem-se passagens como: “Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer” após a justificativa de que o feminino “só existe na sexualidade”, pois a “sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças sexuais”. Esse é o juízo da crítica que apaga a informação aparentemente relevante para a autora, como será posto a seguir, do sexo de quem escreveu.

Mais adiante, a poetisa carioca assinala ser “imprescindível considerar esse fato”. Identifica a predominância de mulheres no público da literatura no Brasil e que elas estavam encaminhando-se para o papel de produtoras cada vez mais. À maneira de Woolf sobre as primeiras romancistas, identifica em Cecília Meireles um primeiro momento das mulheres que começam a escrever. A autora do *Romanceiro da Inconfidência*, embora boa escritora, não seria uma força renovadora da poética nacional. Entende-se que, embora boas poetisas, estas não abrangem a modernidade, tal qual fundada pela poesia por Baudelaire.

A dúvida de Ana C. está no caminho de autoras como Cecília e Henriqueta que não fizeram poesia como os modernistas da fase heroica. Um caminho pelo qual não se identificavam como mulheres (Cecília denominava-se “poeta”, e não *poetisa*), embora tenham imprimido uma marca na produção poética feminina – talvez mais reconhecida a partir da crítica que “feminiza” esta produção. Identifica também a submissão de Henriqueta ao “Irmão Maior” Drummond, ao qual se dirige a autora mineira como o poeta em sua “Saudação a Drummond”. É o Ideal de poesia a ser feito, um modelo que, embora multifacetado, complexo, exemplar, é masculino e aqui identificado como superior.

O décimo fragmento recolhido fala de uma via alternativa. É Adélia Prado. Ela não se filia às Irmãs Maiores. Há uma distinção de gênero não apenas nas marcas linguísticas, mas nos *temas* e no(s) *motivo(s)* de sua produção – entre eles, a inveja do grande poeta do país, Drummond.

Numa última seção intitulada “Errata”, a autora relata o conhecimento de uma produção mais recente que, de mãos dadas com um feminismo militante, propõe a desconstrução não só o feminino, mas também o poético. “(...) as boas moças já não estão na ordem do dia”. Os signos dos maus costumes estão em evidência: a prostituta, a lésbica, a mulher de “boca suja”, o sexo exposto e a marginalidade. Parece à autora a outra face da moeda e as perguntas renovam-se:

A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção da mulher fica novamente problemática. (CESAR, 1999, p. 231)

Embora a nova via seja a da mulher moderna, é como se voltássemos ao princípio da discussão. Não seria a substituição radical da via poética anterior pelo seu avesso que

solucionaria o impasse de uma literatura cujo atributo é tão socioculturalmente construído como as identidades de gênero e o sexo.

Desde o início dos anos 1990, a crítica brasileira empenhou-se na investigação acerca da escrita de autoria feminina. Além de artigos, eventos e livros inteiros dedicados à questão foram organizados e publicados. A partir de então, a discussão ganha notoriedade a ponto de ser objeto exclusivo de periódicos. Certamente, são exemplos do início da intensificação desses estudos os textos comentados a seguir.

Em 1991, a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) realizou em Niterói seu IV Seminário Nacional com Mulher e Literatura. Dos textos publicados nos anais, destacamos ao menos um: em “Para além do sexo da escrita” (1999), Lúcia Castello Branco provoca seus leitores ao lançar a pergunta: “escrita tem sexo?”. Mas a resposta não será uma metodologia para investigarmos aspectos fisiológicos (ou psíquicos, admite a autora) nem fugir da conotação sexual do adjetivo “feminino”. O termo está no limiar “entre o sexual e o além-sexual”. Esses textos seriam “relativos à mulher”, mas não necessariamente escritos por mulheres.

Antes de voltar à afirmação algo polêmica, a professora remonta o início da sua pesquisa acerca do tema e destaca que, em suas hipóteses sobre a escrita feminina, começou com a opinião “sexualizante”, ou seja, literatura feminina é aquela produzida por mulheres; e também afirma ter reconhecido nos textos que encontrou inicialmente não só a exploração de temas particulares (a maternidade, o corpo, a casa etc.), mas também “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios”. A autora justifica sociologicamente a temática dessa literatura. Por não irem às guerras, dificilmente as mulheres escreveriam épicos históricos e, por sua própria educação, estavam inclinadas ao memorialístico e ao autobiográfico – V. Woolf também relacionaria temas e vida em seus escritos.

Embora tenha a impressão de que esses textos mais “*tem a ver* com a mulher” do que sejam exclusivamente produzidos por elas, Lucia C. Branco admite que, se indagada sobre os nomes dessa “tradição”, responderia com uma lista de nomes de mulheres muito maior do que a de homens. Observa ainda que muitas delas não admitiriam o “feminino” de/em sua obra, alegando a transcendência da arte e da escrita literária. Estes nomes são os de Adélia Prado, citada por Ana Cristina Cesar no ensaio comentado anteriormente, e Lya Luft. A professora reconhece nesse gesto uma “*negação da diferença*”, e a associa à marca de “alguma inferioridade”. Adélia tratou da inveja em relação a Carlos Drummond de Andrade em poema citado por Ana C. (CESAR, 1999, p. 230).

Superado o momento em que a igualdade, o “unissex”, era importante para garantir igualdades sociais para ambos os sexos, a autora reconhece que a categorização de literatura feminina ainda é incômoda. A reação masculina ao que está registrado nessa produção não é desconsiderada. Incômoda por vocação, essa produção não deixa de polemizar ao falar ou ao calar.

Ao investigar o sentido denotativo das palavras “mulher” e “feminino”, tece a relação entre estas e outra com a palavra “masculino”, ou mesmo “homem” pela analogia. Nessas relações, há alguns “complexos desdobramentos”. A autora assume que nem sempre essa produção é “da *mulher*” e também que sua relação com os demais discursos não é de oposição; a acepção “esposa” para o verbete “mulher” recuperada nos grandes dicionários esclarece a submissão a qual esse universo está sujeito.

Remontando ao nascimento da Psicanálise a partir da “escuta de mulheres histéricas” e assumindo, assim como a disciplina freudiana, o feminino e o masculino como configurações psíquicas variantes entre os indivíduos, a professora justifica a afirmação feita de que possivelmente a escrita feminina não conforma direta e simplesmente a escrita da mulher. Mesmo a mulher, cuja adesão a essa configuração é maior segundo a explicação psicanalítica,

adquire a feminilidade. A autora admite a existência de uma escrita na qual “certa voz de mulher, um certo olhar de mulher” estão presentes na produção de alguns autores; há neles uma “mulheridade” na expressão da autora.

O exemplo seria o Guimarães Rosa de *Tutameia*. É em “Lá, nas campinas” que Lúcia Castello Branco reconhece traços aparentemente mais estilísticos do texto – “o som das palavras, a textura da voz, os contornos do ritmo, os movimentos respiratórios do texto”. Cita:

Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo (...) Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. – “Lá, nas campinas...” – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicando o tom – o narrado imaginário. (Sem referência ao original.)

A pesquisadora reconhece nesse início o que reconhece como uma constante da escrita feminina: a *apresentação* ao invés da *re-presentation*; “a inserção do corpo no discurso”.

A presença insistente do corpo do narrador é exemplificada com seguinte trecho de Clarice Lispector em *Água viva*:

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra (...) Ouve-me então com o teu corpo inteiro. (Sem referência ao original.)

Embora não seja exclusiva dos textos femininos, a relação escrita-corpo parece neles privilegiada.

Um parêntese não presente no texto: poder-se-ia falar, no caso de Guimarães Rosa e de outros autores homens que “mulherizam” seus textos, numa radicalidade da instância narrativa na qual está prevista a simulação dos traços que Lucia Castello Branco reconhece como “femininos”. Afinal, não é de ficção que estamos falando?

Voltando ao texto, a autora destaca que a escrita feminina e esse lugar privilegiado do corpo ocupado nessa produção têm mais a ver com o “*como se diz*” do que aquilo sobre o que

é dito. (Nisso, parece-nos, de fato, uma literatura dentro da literatura, pois ao longo do século XX o esforço da crítica, ainda que de maneiras diversas, foi descrever, e avaliar, o que distingue textos artísticos e práticos, e esses expedientes sempre passaram pela *forma* literária.)

Embora haja esse conjunto de traços, a autora admite a existência muito mais de um *continuum* entre as características que distinguiriam a produção de mulheres de outras produções, que muitas vezes se misturam, mas não são idênticas. Isso porque a literatura feminina seria mais facilmente definível “pelo que *não é* a escrita masculina”. A autora recorre às gravuras de Escher, nas quais os elementos começam quando terminam outro ou, nesse caso, na proximidade da representação triangular de 3 animais – pássaro, peixe, rã – a partir de figuras semelhantes a triângulos sem formas reconhecíveis. Não só a indefinição das formas em cor mas também as muitas formas aparentemente vazadas do quadro representam os limiares nos quais a produção feminina (não) se define:

Da mesma forma, podemos pensar que a escrita feminina, embora diferente da masculina, do paradigma, às vezes tangencia o paradigma, às vezes se confunde com ele e às vezes – o que é mais frequente – se ofusca, não se permite ver claramente sob as luzes do paradigma (...). É desse invisível, que só se permite parcialmente visível quando olhado a partir do modelo, que pretendemos falar aqui. (BRANCO, 1991, p. 219)

A autora reclama que entre feminino e masculino não há simetria, ou seja, “embora se defina como o não-masculino”, a escrita feminina “nem sempre consiste numa oposição ao masculino”. Para isso, recupera em Lacan a formulação da dessimetria entre homem e mulher quando o psicanalista francês afirmou que “Não há relação sexual”, ou seja, não há a “tão almejada complementaridade (...) fundada no mito platônico do andrógino”. Por extensão, essas literaturas não seriam nem complementares nem diametralmente opostas: comparadas formariam linha ou quadro em que graus estariam representados – isso se tomados em sua

totalidade; o que dizer de um romance polifônico que se propusesse narrar femininos, masculinos, “homens”, “mulheres”, limitando-se ao binarismo?

A autora sintetiza a polêmica proposta: “Sugere-se que o *feminino não é mulher*, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o *feminino é o não-masculino*, mas a ele não opõe”. E reforça a possível necessidade de um ambiente pouco luminoso para entrevermos os “obscuros territórios das relações entre o *feminino* e a *escrita*” (BRANCO, 1991, p. 219).

Em 1993, a professora Nelly Novaes Coelho publica *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, coletânea de artigos da autora sobre a produção literária de mulheres das décadas anteriores. O livro, dividido em duas grandes partes – poesia e prosa – traz uma introdução que localiza o interesse do público e da academia por esse tipo de produção, além de levantar os pontos relativos à sua distinção enquanto “espécie” de literatura.

A autora identifica, desde os anos 1970, como “fenômeno significativo” a publicação cada vez mais numerosa de livros escritos por mulheres assim como títulos voltados para o público infantojuvenil e textos “da ‘negritude’”, termo então usado para o que hoje convencionamos como produção afro-brasileira. O crescente interesse de editores e editoras por essas três vertentes, destaques entre outras,

muito mais do que simples moda, (...) arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes. (COELHO, 1993, p.11)

Uma literatura com clara vocação humanitária, cujo discurso não constitui o retrato de classe, gênero ou raça por uma camada dominante das letras nacionais, passa a ser objeto de estudo, mas, antes e talvez mais importante, alvo de leitura pelo público. Este terá acesso a outras vozes, outras experiências; a multiplicação de pontos de vista e consequente abertura para a fala do subalterno, na famosa expressão de Gayatri Spivak.

Ainda que haja um efeito positivo, a denominação de uma “produção literária das mulheres” pode dar ao argumentador mal intencionado a chance de justificar uma inferioridade desses textos em relação ao cânone – masculino, branco, europeu. Porém, ao menos academicamente, o título não vale como julgamento, mas como procedimento de análise para “descobrir *o que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos”, para descrever sua natureza.

Tarefa árdua, pois a biologia não explica a especificidade, nem a psicanálise junguiana os elementos característicos dessa produção. Estaria no meio particular da arte literária, na linguagem, em certos usos da palavra a resposta para de qual essência é feita a literatura escrita por mulheres?

Há ainda as pesquisas a *nível do discurso* que apontam como características ‘femininas’ na literatura contemporânea: a palavra fragmentada; a tendência a impregnar a palavra escrita com elementos de oralidade; a insistência no próprio emissor (o discurso voltado para o sujeito que fala); a projeção da linguagem ao nível simbólico; a tendência a explicar o universo em vez de interpretá-lo; a predileção pelo *detalhe*, como ocorre com o relato popular etc. (COELHO, 1993, p. 19)

Essas são hipóteses da crítica argentina Marta Traba retomadas por Nelly, que, por sua vez, identifica esses traços com o estilo da linguagem contemporânea e nada exclusivos das mulheres. Pode acrescentar ao menos um exemplo para cada característica: a palavra fragmentada, em uma de suas acepções, parece própria da poesia e ainda mais da poesia modernista do início do século; a oralidade também se manifesta na poesia do século XX e até mesmo na poesia afro-brasileira, cultura marcadamente oral; a insistência do sujeito não aparece menos na poesia romântica ou nos contos machadianos nem no que hoje lemos como autoficção e que vem sendo escrita por homens e mulheres; se o detalhe na prosa do XIX e o poder simbólico de boa parte da produção ocidental não são características quase permanentes

dos expedientes a disposição de qualquer autor, talvez devêssemos rever boa parte de crítica do cânone.

Ainda que não forneça resposta para o que seja uma literatura feminina, a autora fornece alguns elementos que convergem para o reconhecimento de que essa produção, assim como outras (toda a literatura, seria possível dizer), representa uma “forma especial de relação que se estabelece *entre os homens* [e mulheres] e suas *circunstâncias de vida*” (COELHO, 1993, p. 15). A literatura não é uma criação transcendental acima das contingências como gênero, raça ou classe. Sua forma reconhecível tem algo de universal e humano, mas os destaques revelados ou velados para suas condições de produção, circulação e recepção certamente contribuem nessa identificação última que atravessa a diferença.

Assim, seria mais proveitoso identificarmos de maneira articulada os traços desses contextos de gênese e fim da obra em sua intersecção, escapando do risco de identificar como feminina apenas a obra de escritoras brancas de classe média. A própria estudiosa reconhece que “as diferenças vigentes na cultura manifestam-se na literatura” (COELHO, 1993, p. 15). Não só em sua produção, mas também na recepção e circulação dos textos: basta comparar a presença de autoras como Clarice e Lygia Fagundes Telles na mídia e a redescoberta aparentemente apenas na academia de Carolina Maria de Jesus, escritora negra da periferia que lançou o primeiro de seus escritos, *Quarto de despejo*, em 1958, com a ajuda do jornalista Audálio Dantas.⁷

Ao menos uma das partes da introdução de *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* corresponde tanto ao anseio de Ana Cristina Cesar em não se contentar com os dois momentos que retratam a literatura feita por mulheres como sua definição quanto à crítica de V. Woolf, ao reconhecer nas autoras mais próximas de sua geração, e naquelas que ainda estão por nascer e escrever – a inglesa fala do futuro da escrita feminina –, uma maior

⁷ Cf. “O trinômio gênero/raça/classe no romance feminista contemporâneo”, FUNCK, Susana B. *Ilha do desterro*. Florianópolis, nº 42, p. 181-189, jan./jun. 2002.

aproximação com o que, desde Aristóteles, garante a superioridade da Poesia frente à História, ou seja, sua universalidade:

De uma literatura lírica-sentimental (gerada pela contemplação emotiva, cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discricção, ingenuidade, paciência, resignação etc.) a mulher chegou a uma literatura ética-existencial (gerada pela ação ética/passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio; esposa/cortesã/ ‘ânfora do prazer’/‘porta do inferno’ etc.). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1993, p. 16)

Mais adiante, a autora fala na “busca de uma *nova imagem* que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança”. Pensando nas autoras as quais Lucia Castello Branco se referia em sua pesquisa, autoras de séculos anteriores ao XIX, que estariam mais propensas a serem reconhecidas com essa escrita lírico-sentimental e, com o surgimento dos movimentos de emancipação dos quais fala V. Woolf, passassem a uma maior universalidade literária e produziram essa literatura ético-existencial cuja tônica seria justamente dar ao conhecimento outras subjetividades que colocariam em pauta nossas diferenças, mas que não anulam a necessária igualdade.

A alteridade passa a ser muito mais complexa do que simplesmente “a/o outra/o”, torna-se plural e reconhecemos muito mais “as outras” e “os outros” do que sujeitos diametralmente opostos, como que pares complementares. A universalidade passa a fazer parte do horizonte dessa produção ainda que não o seja deliberadamente. A consciência crítica adquirida pela sociedade em relação aos seus valores arbitrariamente machistas transforma os problemas femininos em problemas humanos.

As contribuições de Susana Bornéo Funck, em seu ensaio “Da questão da mulher à questão do gênero”, também merecem atenção por refazer o percurso das primeiras décadas de reconhecimento e produção acadêmicos em relação à produção literária de mulheres.

A autora inicia afirmando que “até muito recentemente o escritor era visto como um ser assexuado, ou quando muito andrógino” (FUNCK, 2004, p. 17), ainda que se reconhecesse na Literatura sua especificidade histórico-cultural, e ainda fala da inferioridade quando da marca de sexo/gênero, a exemplo da expressão “poetisa”; para, a seguir, desvelar como “paradigma masculino” aquilo que as autoras anteriormente resenhadas designavam como *universal*.

É na década de 1960, com seu “vigor característico”, que o questionamento e a consequente constatação sobre as diferenças nas experiências de escrita (e de leitura) entre homens e mulheres que se direcionam os estudos de Literatura a uma revolução aparentemente sem precedentes. Os horizontes são ampliados e as possibilidades do reconhecimento de outras escritas além do paradigma masculino começam a destacar-se na prática acadêmica.

Em 1971, Kate Millet publica o livro *A política sexual* e este título ajuda a desmascarar a misoginia presente não só nos textos, mas também em outros elementos do sistema literário: as próprias autoras e as críticas literárias. No projeto dessa primeira fase da crítica feminista estavam a crítica aos padrões estereotipados com os quais as personagens mulheres eram construídas e também o questionamento sobre o apagamento das mulheres na história da Literatura. Numa segunda fase, nomeada por Elaine Showalter como “ginocrítica”, o objeto passa a ser a própria produção das mulheres e não se enfatizam tanto os contextos de produção e os recursos estritamente literários responsáveis pela diminuição da mulher.

Ocorre a criação de uma tradição apagada pela hegemonia masculina tanto no campo da produção quanto no da crítica das obras. Surge também a reescrita da História das mulheres por mulheres e o início da formação de uma estética feminina, por mais controversa que a adjetivação seja – como visto nas autoras citadas anteriormente. Ainda assim,

“reconhece uma consciência literária diferenciada e especificamente feminina” (FUNCK, 2004, p. 19).

Após a desconstrução das figuras da mulher – personagens, autoras e críticas – e a (re)formulação de um *corpus* que incluía, muitas vezes descobria, mulheres autoras, a crítica segue seu projeto, em uma terceira fase levando, a uma revisão dos instrumentos de análise e avaliação da literatura. A crítica inglesa articula gênero e classe social numa nascente versão feminista da teoria marxista da literatura; já na França, o poder simbólico em torno do feminino, sua construção e sua repressão, ganham ênfase articulados às visões que reconhecem nesse tipo de escritura os movimentos próprios do corpo feminino. Vale dizer que a autora pontua, do ponto de vista dessa crítica francesa, a possibilidade de uma escrita feminina feita por homens, assim como assumido por Lúcia Castello Branco.

A ascensão do gênero como categoria de análise nas ciências humanas em geral diz respeito tanto às feminilidades quanto às masculinidades. A autora esclarece a especificidade do termo gênero em contraponto aos de “sexo” e “sexualidade” e afirma a natureza da nova categoria de análise como sendo, linguisticamente, a forma marcada nas línguas naturais, nas quais o *masculino* é tido como o neutro, o não-marcado, o universal. Além de reforçar a formação do conceito como resultado de convergência do social, do cultural e do psicológico como incidentes na identidade sexual biológica. Embora seja vantajosa, seu uso voltado para o cânone, masculino por definição, pode “despolitizar a prática feminista” a qual está ligada sua origem.

Ainda que esse risco exista, Funck reconhece o mérito da denominação “*questões de gênero*” em tornar menos marginal os estudos feministas na academia. Há quem questione. E em meados dos anos 1980, os estudos sobre as masculinidades e homossexualidades juntam-se aos estudos sobre a mulher e reforçam o gênero com categoria de análise da crítica literária.

Na expressão de Showalter recuperada por Funck, pode-se falar “não mais em um pós-feminismo, mas sim num pós-patriarcado”.

No final do artigo, a autora refere-se a pouca penetração da questão no Brasil até o momento da publicação do ensaio, 1994. Tendo iniciado em meados dos anos de 1980, a atenção para as questões de gênero nas letras e nas humanidades do país teria sido importada de autores estrangeiros, notadamente da antropologia e teria vivido as fases destacadas nas críticas de língua francesa e de língua inglesa simultaneamente.

A professora assinala a contradição entre a predominância de mulheres na área de Letras no Brasil e a relutância então acentuada em incluir a nova categoria de análise. A mulher estava restrita a sua representação nas obras de grandes autores. Reconhecendo o bom trabalho de resgate das mulheres da tradição literária nacional, a autora finaliza destacando o início das formulações propriamente nacionais numa releitura da crítica feminista estrangeira.

Em artigo de 2003, a professora Constância Lima Duarte traça a trajetória de intersecções entre o movimento feminista e literatura de autoria feminina buscando “a interiorização da perspectiva feminista, sua inserção na prática literária de nossas escritoras e, ainda, a historicização do conceito”.

A autora inicia sua reflexão tratando do tabu em torno do feminismo no país e que, apesar disso, a vitória do movimento é visível em práticas hoje cotidianas, mas que causariam incômodo décadas atrás. A perda seria preconceito contra a expressão “feminista” ao não ter logrado seu uso entre as mulheres. O desgaste da palavra veio acompanhado de um estereótipo ainda corrente, o de “mulher mal amada, machona, feia” e “antifeminina”, como se a palavra se opusesse à essência naturalizada pela cultura para feminino e as feministas estivessem mais próximas do masculino. O medo de prejudicar suas imagens teria levado a muitas autoras a negarem a relação sua com o feminismo. Outra derrota, ressalta a autora, é o desconhecimento das novas gerações de suas precursoras.

Mas se a história do feminismo não é muito conhecida, deve-se também ao fato de ser pouco contada. (...) Na maior parte das vezes, entende-se como feminismo apenas o movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras; e tudo o mais fica relegado a notas de rodapé (DUARTE, 2003, p. 152).

Concentrada em períodos como os anos 1930 e a emergência da participação política da mulher ou os 1970 e outras conquistas mais recentes, a história do feminismo não encontraria na bibliografia reflexo do que a autora acredita ser o movimento feminista e deixaria de valorizar pioneiras:

Penso que o “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo (DUARTE, 2003, p. 152).

A seguir a autora conta-nos a história do feminismo brasileiro dividindo-o em quatro grandes momentos, ou melhor, “ondas”, pois não são estanques e possuem alguma estrutura semelhante. Com aproximadamente meio século de diferença entre elas, são destacadas as décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970.

A primeira onda, no início do século XIX, época de reclusão e pouca vida cultural para as mulheres, tinha como bandeira introduzir as mulheres ao mundo letrado por meio dos direitos básicos de aprender a ler e a escrever. Até então a educação estava longe de ser voltada para o desenvolvimento intelectual quanto mais artístico das mulheres.

Da época, a autora destaca Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nordestina residente na Europa e uma das primeiras mulheres da imprensa nacional. No título de seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, certamente está claro e evidente alguma filiação à prosa de reivindicação de Mary Wollstonecraft e dos escritos de autores como Poulain de la Barre, de onde Simone de Beauvoir tiraria a epígrafe de seu *O*

segundo sexo décadas depois, e Olympe de Gouges, autor de uma “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, e também a diferença da escrita em relação à produção anterior – é um texto feminista que atualiza as referências estrangeiras para a realidade nacional.

Ao investigar a ideia da superioridade, Nísia identifica na herança lusa a origem dessa ideia e de saída ainda a ridicularizaria. Ao antecipar conceitos atuais, dissocia corpo e “alma” e reconhece a desigualdade como fruto da falta de instrução e das circunstâncias sociais nas quais eram criadas. A educação seria um remédio eficaz contra essa situação.

Diz Nísia:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens. Tudo isto é admirável e mesmo um mulçumano não poderá avançar mais no meio de um serralho de escravas (*Direitos das mulheres e injustiça dos homens*).

Mais do que traduzir o texto das feministas estrangeiras, Nísia Floresta faz o que Constância chama de “antropofagia libertária” e opera a assimilação de conceitos aclimatando-os à realidade nacional e mesmo à herança lusitana. A professora ainda reconhece a superação dos originais na ideia de “injustiça dos homens” expressa no título do livro da ensaísta do XIX.

Ao final da obra de Nísia, porém, Constância Duarte reconhece um recuo, pois não reclama o início de uma revolução. Mas essa não seria de fato a vocação do momento; era a vez de mudanças menores no comportamento masculino com relação à mulher. Pense-se que aqui a educação era negada às mulheres enquanto que numa Europa já revolucionária o alvo de críticas não era a inexistência de instrução mas a sua qualidade. “Nossas mulheres precisavam, primeiro, ser consideradas seres pensantes, para então, depois, pleitear a

emancipação política”, sintetiza Lima Duarte. Proposta análoga ao primeiro tempo da crítica literária feminista, ao antes de tudo evidenciar a situação da mulher na sociedade.

Centradas em descrições e projetos sobre a educação para mulheres, outras obras de Nísia Floresta revelam grande conhecimento sobre a situação das mulheres em outras sociedades e avalia o ensino dirigido a elas. Ainda atribui o progresso de uma sociedade em relação à importância atribuída às mulheres, em coro com outros pensadores, numa espécie de esboço de índice de desenvolvimento humano baseado na categoria que ora destacava em sua obra.

Em meados da década de 1832, entre as mulheres educadas, o número de escritoras era ainda menor, destacando-se as figuras de Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), nascida em Minas Gerais, e das gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857) e a imprensa ainda iniciaria sua absorção do público feminino com pautas específicas de acordo com as mudanças da época e de autoras para seus quadros funcionais.

Em 1845, a jovem Ana Eurídice Eufrosina de Barandas publica *A philosopha por amor*, reunindo contos e versos e uma breve peça para teatro sobre reivindicações femininas. Mariana, personagem do texto, demonstrava-se leitora das obras de Nísia.

Os primeiros jornais dirigidos por mulheres surgem em meados do século XIX. A crítica não reconhece a produção, relegando-a a segundo plano, inferior, assim como o segundo sexo o era. Ainda assim, a identidade feminina estava sendo forjada. No primeiro número do *Jornal das senhoras* o editorial assume tom incentivador em prol da educação das mulheres rumo a um “melhoramento social e emancipação moral” e justifica que o Brasil não poderia deixar de acompanhar essa marca do progresso já presente em outras nações. A publicação contou com contribuições anônimas, porém, decisivas para a trajetória da emancipação das mulheres que se acentuariam décadas depois.

Como último título de destaque nessa fase está *O belo sexo*, de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, publicado em 1862. O periódico se destacou por tirar das sombras do anonimato as colaboradoras e fazendo-as participar ativamente das decisões de pautas a publicar.

Se a vocação dessa primeira onda era a conquista de direitos que garantiriam às mulheres instrução para o ingresso na cultura letrada e oficial, o segundo momento que a pesquisadora identifica insurgente na década de 1870 será para a ampliação desses direitos e a aquisição de mais um: o voto.

Nesta fase, inúmeras publicações surgem. Embora sejam de caráter mais jornalístico, é como se representassem a aurora de um período no qual as mulheres, assim como os homens no início da difusão de textos escritos, ainda estão para dedicar-se à ficção. *O sexo feminino*, dirigido por Francisca Senhorita da Mota Diniz, teve três fases: a primeira, entre 1873 e 1875, contava com oitocentos exemplares e assinaturas em diversas cidades de Minas Gerais; a segunda, de 1887 a 1889, agora no Rio de Janeiro então capital do país, torna-se conceituado junto à Corte. Nesta fase, a filha da diretora do jornal, Elisa Diniz Machado Coelho, jornalista e romancista de folhetins, funda uma escola para moças que logo será reconhecida com uma das mais prestigiadas da cidade. A tônica tanto na imprensa de mãe e filha, quanto nas ações, como a fundação da escola, era a instrução emancipatória das mulheres.

Entre 1890 e 1896, o jornal vê seu número de exemplares subir para quatro mil e conta com leitores na Corte como o então Imperador D. Pedro II e a Princesa Isabel. As reivindicações relativas ao estudo secundário e ao trabalho ganharam maior ênfase, o que coincidiu com a mudança do título, no âmbito da Proclamação da República, para *O quinze de novembro do sexo feminino*.

Outros periódicos de destaque eram o carioca *Echo das damas*, dirigido por Amélia Carolina da Silva Couto, que circulou por uma década a partir de 1875; *O domingo* e o *Jornal*

das damas, ambos de 1873, que somavam às páginas sobre a vida doméstica, à literatura folhetinesca e aos versos, artigos reclamando espaço no ensino superior e no mercado de trabalho remunerado. Destaca-se ainda Josefina Álvares do Azevedo, cuja consciência sobre a construção ideológica do gênero feminino e a exigência de mudanças sociais profundas seriam enfatizadas em seu *A família*, cuja publicação se iniciou em São Paulo em 1888. A jornalista encena *O voto feminino* em 1878 e consegue também publicar o texto em livro. Seria a primeira a defender o direito ao voto. No ano anterior, engajou-se numa campanha nacional em prol dos direitos eleitorais, colecionando não só seguidores mas também inimigos cujo descontentamento se revelava na imprensa.

Além da adesão da intelectualidade na capital do Império, outras regiões também tiveram seus periódicos de prestígio: em Porto Alegre, *O corimbo*, cuja longa vida (1884-1944) abriga gerações de autoras e autores, foi dirigido pelas irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro. A primeira assinava editoriais insistentes apelando a favor do voto, da educação superior e da profissionalização das mulheres. Sua existência prolongada e importância tornou a publicação uma “caixa de ressonância do feminismo brasileiro”, como nomeou Pedro Maia Soares⁸.

A revista *A mensageira*, publicação paulista que circulou nos finais do XIX, entre 1897 e 1900, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida, teve maior distribuição e maior destaque pelas autoras que ali assinavam. Em comentário destacado pela autora em seu artigo está um trecho do reconhecimento de que, sem aliar-se a abertura ao mercado de trabalho, a instrução das mulheres não teria fim mais afeito a sua emancipação e inserção na vida pública das sociedades:

⁸ MUZART, Zahidé Lupinacci (org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Antologia. Florianópolis/Santa Cruz do Sul, Mulheres/Edunisc, 1999. p. 893.

Abrir também ao belo sexo a função da advocacia constitui um simples corolário da liberdade profissional, que a Constituição da República sabiamente consagrou. Não seria congruente que as nossas patrícias pudessem, como podem, conquistar nas academias um diploma científico e ficassem, ao mesmo tempo, privadas da eficácia desse diploma, tão duramente conquistado. (A mensageira, 15/10/1899)

A imprensa passa a publicar notícias sobre brasileiras no ensino superior, no país e no exterior. Nestas páginas também eram publicadas as sátiras, literárias e jornalísticas, sobre a impossibilidade de a mulher acumular tarefas: “manter um casamento, cuidar dos filhos e exercer uma profissão” seriam incompatíveis. Os avanços não teriam amenizado a marca da divisão de tarefas da sociedade patriarcal e essa permanecia na ideia de que as mulheres de classes mais abastadas deveriam primar pela formação e manutenção exclusivamente de suas famílias. “Apenas as moças pobres estavam liberadas para trabalhar nas fábricas e na prestação de serviços domésticos”, esclarece Constância Lima Duarte e resume:

Enfim, movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, esta imprensa terminou por criar – concretamente – uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina. Nas lúcidas palavras de Dulcília Buitoni [*A imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986], tais jornais e revistas tornaram-se um eficaz canal de expressão para as sufocadas vocações literárias das mulheres, tendo exercido ainda uma função “conscientizadora, catártica, psicoterápica, pedagógica e de lazer” (DUARTE, 2003, p. 158).

A terceira onda vem com maior força na década de 20 do século XX. Entre os nomes destacados estão Bertha Lutz (1894-1976), bióloga formada pela Sorbonne, fundou com outras parceiras, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, presente em vários estados e existente por quase meio século.

Em 1918, Maria Lacerda de Moura publica *Em torno da educação*, livro no qual reforça a emancipação da mulher por meio da educação. Também formada no exterior, em Barcelona, ajudou Bertha Lutz na fundação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, que se tornaria a Federação citada, e logo a deixou para lutar na causa operária. Além de ter

uma postura moderna em relação ao amor e à educação sexual, chegou a propor a criação de uma disciplina específica para o estudo da História da Mulher. Em 1924, publica *A mulher é uma degenerada?*, livro com três edições graças à polêmica e repercussão nos meio letrados nacionais.

Ainda no início da década, Constância Lima reconhece ao menos a presença de duas vertentes feministas:

Além de um feminismo burguês e bem comportado que logrou ocupar a grande imprensa, com suas inflamadas reivindicações, viu ainda emergir nomes vinculados a um movimento anarco-feminista, que propunham a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia do voto para a mulher (DUARTE, 2003, p. 160).

Dessa época contraditória, a professora ainda destaca outros nomes. Leolinda Daltro conseguiu que o Senador Justo Chermont apresentasse o primeiro projeto de lei em favor do voto feminino, despertando setores contrários a essa participação política que prorrogaram a decisão até 1928. Os argumentos insistiam na incompatibilidade entre o “reinar” feminino nos lares” e atuação na vida pública.

Ercília Nogueira Cobra (1891-1938) lançou em 1922 *Virgindade de inútil* – *novela de uma revoltada*, iniciando sua polêmica obra que discutia as explorações sexual e trabalhista da mulher. O título não passou incólume aos seus contemporâneos, que o criticaram mais que o debateram. A autora ainda publicaria *Virgindade anti-higiênica – Preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica – novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931). Foi detida inúmeras pelo Estado Novo.

A autora de *Voto feminino e feminismo* (1923), Diva Bolf Nazário era acadêmica de direito. O livro recolhe artigos sobre voto e direitos políticos das mulheres e os comenta

lúcida e pertinentemente e trouxe-nos a possibilidade de conhecer de maneira panorâmica as opiniões a favor e divergentes em relação ao tema.

Em 1927, Juvenal Lamartine, então governador do Rio Grande do Norte, aprova o direito ao voto às mulheres antes da decisão nacional. Inspiradas pela mudança no estado de nascença de Nísia Floresta, Bertha Lutz, Jerônima Mesquita e Maria Eugênia Celso, entre muitas outras, entre elas também a esposa do vice-presidente, Clotilde de Mello Vianna, lançam um *Manifesto feminista*, identificado como *Declaração dos direitos da mulher*:

As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie humana, dotados de faculdades equivalentes e igualmente chamados a exercer, sem peias, os seus direitos e deveres individuais, os sexos são interdependentes e devem, um ao outro, a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarretará, inevitavelmente, prejuízos para o outro, e, conseqüentemente, para a Nação. Em todos os países e tempos, as leis, preconceitos e costumes tendentes a restringir a mulher, a limitar a sua instrução, a entravar o desenvolvimento das suas aptidões naturais, a subordinar sua individualidade ao juízo de uma personalidade alheia, foram baseados em teorias falsas, produzindo, na vida moderna, intenso desequilíbrio social; a autonomia constitui o direito fundamental de todo indivíduo adulto; a recusa desse direito à mulher é uma injustiça social, legal e econômica que repercute desfavoravelmente na vida da coletividade, retardando o progresso geral; as noções que obrigam ao pagamento de impostos e à obediência à lei os cidadãos do sexo feminino sem lhes conceder, como aos do sexo masculino, o direito de intervir na elaboração dessas leis e votação desses impostos, exercem uma tirania incompatível com os governos baseados na justiça; sendo o voto o único meio legítimo de defender aqueles direitos, a vida e a liberdade proclamados inalienáveis pela Declaração da Independência das Democracias Americanas e hoje reconhecidas por todas as nações civilizadas da Terra, à mulher assiste o direito ao título de eleitor (CARDOSO, Irede. *Os tempos dramáticos da mulher brasileira*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1981. (Coleção História Popular, n. 2, p. 34).

Em 1929, a década ainda presenciou a posse da primeira mulher prefeita na América do Sul. Alzira Soriano (1897-1963) derrotara um famoso coronel no interior do Rio Grande do Norte, tornando-se notícia internacional. É em 1932 que Getúlio Vargas aprova o direito de voto das mulheres em instância nacional. Até então, apenas Canadá, EUA e Equador

havam aprovado esse direito nas Américas. Com a suspensão das eleições, o direito só será exercido pela primeira vez em 1945.

No mundo das letras, Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975) é premiada em concurso da Academia Brasileira de Letras por seu livro *Rito pagão*. Educada em casa por professores estrangeiros, colaborou com revistas feministas e teve seu reconhecimento mais uma vez dado por instituições oficiais ao ir para missa cultural em Montevideu, no ano de 1932.

Nome mais conhecido entre a crítica atual, Gilka Machado (1893-1980) publica *Meu glorioso pecado* em 1918 escandalizando a moral sexual instituída não apenas pelo patriarcado mas também pela cristandade. Seu trabalho, estigmatizado por imoralidade, rompia paradigmas e surpreendia pelo talento. Participou ao lado de Leolinda Daltro da criação do Partido Republicano Feminino, em 1910.

A feminista paranaense Mariana Coelho, a “Beauvoir tupiniquim” no dizer de Zahidé Muzart, publica em 1933 *A evolução do feminismo: subsídios para sua história*, contribuindo para a história intelectual da mulher no país, e revela erudição além de um “feminismo-pacificista”. Para Muzart (2002, p.15), “o feminismo de Mariana Coelho nasceu de seu altruísmo, de seu “mar de amor”, pois preocupada com o futuro dos povos, atirados numa guerra sangrenta, preconiza antes de mais nada a paz”.

Rachel de Queiróz é, sem dúvida, o nome destacado da prosa da época. Cronista e romancista de grande público, goza de prestígio: é canônica. Estava a frente nas letras literárias, na imprensa e na política. Com *O quinze* provocou até suspeita dos grandes nomes como Graciliano Ramos, que, em *Linhas tortas*, registrou sua desconfiança em torno da autoria do romance e, mesmo depois de conhecê-la, teve “a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural”.

Em *O quinze*, a autora explora uma força emancipatória da personagem que prefere viver sozinha a casar-se nos moldes da tradição. Em *João Miguel*, a consciência das mulheres de camadas mais populares ganha vez ao fazerem uma espécie de justiça: punir os companheiros que as abandonam com filhos. A propósito da obra da autora, Elódia Xavier reconhece que o contato com a realidade faz as personagens defrontarem-se “com a monotonia e a estreiteza do casamento burguês, como ‘destino de mulher’, citando Simone de Beauvoir”. Apesar de sua obra e de ter sido admitida para a ABL em 1977, além de tornar-se parte do cânone literário, Rachel de Queiróz é uma das vozes que não reconheceu o movimento feminista.

A última autora dessa fase mencionada no estudo é Adalzira Bittencourt (1904-1976), advogada e escritora, que organizou a Primeira Exposição do Livro Feminino, em 1946, no Rio de Janeiro. Em 1947, o evento se repetiu na Biblioteca Mário de Andrade com mais de mil livros de quinhentas e sessenta escritoras. A exposição foi acompanhada de palestras sobre a história das mulheres e sobre temas relativos a sua independência das intuições, como o divórcio.

A alteração radical dos costumes dá-se na década de 1970. Com a instituição do Ano Internacional da Mulher em 1975, reconhece-se a precária condição feminina e também as metas para eliminação do preconceito. Muitos eventos, nem sempre feministas, mas sempre reclamando “maior visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho”, ocorrem em todo o mundo e o Dia Internacional da Mulher é fixado em 8 de março, por iniciativa da ONU.

No Brasil do regime militar, a luta feminista tinha como companheiras outras lutas: políticas, sociais e culturais. Isso não ofuscou pautas próprias do movimento que se traduziu inclusive em produção literária: a liberdade sexual e o direito ao aborto, por exemplo. As

mulheres reclamavam o pertencimento de seus próprios corpos, reavivando o debate inaugurado nos anos 1960 por socialistas e anarquistas em torno da sexualidade.

Assuntos concernentes ao que se esperava do comportamento feminino passam a ser debatidos publicamente. Planejamento familiar e controle da natalidade começam a ser incorporados à agenda política de ação pública. Outro aliado do movimento feminista é a tecnologia anticoncepcional, acentuando a separação entre “sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso”, subvertendo a ordem patriarcal que dava aos homens o direito de liberdade em relação a suas relações e garantindo igualdade no modo de encarar as relações.

Em 1975, o Movimento Feminino pela Anistia, funda o jornal *Brasil mulher*. No ano seguinte, aparece o periódico *Nós mulheres*, que circulará até meados do fim da década:

Os dois jornais enfrentam as questões polêmicas daqueles tempos atribulados como a anistia, o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição, trazendo ainda muitas matérias sobre a sexualidade, o preconceito racial, a mulher na literatura, no teatro e no cinema (DUARTE, 2003, p. 166).

Em 1981, feministas ligadas à Fundação Carlos Chagas, de São Paulo, iniciam a publicação de *Mulherio*, cujo prestígio no meio universitário fez o periódico contar com mais de três mil assinaturas. Em suas páginas ficaram registradas denúncias de violência, de discriminação contra a mulher negra, além de outro temas como amamentação e vida das mulheres operárias e periféricas. Na publicação também circulavam a produção artística de mulheres e divulgavam-se endereços de grupos feministas do país.

O artigo de Contância Lima Duarte destaca ainda a figura de Rose Marie Muraro, feminista assumida e autora de inúmeros livros que trouxe Betty Friedan ao Brasil. Em 1975, colaborou na fundação do Centro da Mulher Brasileira. Realizou pesquisa de referência sobre a sexualidade da mulher no país, cujos métodos respeitaram diversidades regionais e sociais

em relação ao corpo e ao prazer. O trabalho pioneiro ajudou muito a introduzir o tema no debate acadêmico e no surgimento de novas pesquisas.

Na literatura, a participação das mulheres no Manifesto dos 1000 contra os desmandos da ditadura militar registrou a presença de autoras como Nélida Piñon. A escritora, primeira mulher a ocupar a presidência da ABL, declarou-se feminista muito recentemente. A partir dessa década muitas escritoras fazem parte do imaginário do brasileiro ainda que não façam parte do cânone: as mais (re)conhecidas são como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles; outras redescobertas pela crítica e pelo público recentes, como Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar.

Desde o final da década de 1970 e pelos anos 1980, o movimento articula-se no meio universitário por intermédio da institucionalização dos estudos sobre a mulher. Começa a ocorrer, como já era prática na Europa e nos Estados Unidos, o surgimento de núcleos de pesquisa e grupos de trabalho, além da promoção de eventos em instituições destacadas como PUC-RJ, UFBA, UFRJ e USP. As docentes e pesquisadoras formadas nessas instituições ampliaram o número de cadeiras para o estudo específico ao longo das décadas, mas não sem resistência.

Com a assimilação de novos valores vindos da revolução sexual, a partir da década de 1990, conclui Contância Lima Duarte, provo que se provoca uma “gradual acomodação da militância”. A globalização, inclusive acadêmica, faz

feministas continuam assimilando novidades trazidas do exterior, subdivididas em interesses fragmentados das comunidades acadêmicas, e permitem que o feminismo saia dos holofotes e se dilua em meio aos estudos culturais ou estudos gays (DUARTE, 2003, p.167).

Ao reconhecer a existência de uma corrente defensora de um “pós-feminismo”, a autora discorda da expressão. É inegável a presença das mulheres em muitos, senão todos, os campos da vida, sobretudo no meio universitário, onde o feminismo parece ter encontrado

lugar para armar-se a resistências inclusive da sociedade. Embora haja muitas conquistas em muitos aspectos, “persistem nichos patriarcais de resistência”: salários inferiores, falta de proporcionalidade em cargos políticos, falta de representatividade, insistência da violência contra a mulher.

Com certeza vivemos outros e novos tempos, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. O que não se sabe é como retornará na próxima onda. Aliás, nem mesmo é possível saber se haverá outra onda, que formato e dimensões poderia ter (DUARTE, 2003, p. 168).

Ao parágrafo final do texto, poderíamos acrescentar, mais de uma década após sua publicação, algumas reflexões em relação aos acontecimentos recentes. No campo político, a presença de uma mulher na Presidência da República no Brasil, a candidatura de outra à Casa Branca estadunidense e também, na época das eleições, uma aparentemente inédita publicidade eleitoral direcionada não apenas para a convocação do voto feminino, mas também para a conscientização em relação à falta de representatividade da mulher; na imprensa, a atenção voltada para crimes bárbaros cometidos por questões de gênero e mesmo a aprovação de uma legislação específica sobre a matéria; na educação, exames de ingresso às universidades adotam como tema de redação a violência contra a mulher, acendendo o debate em nível nacional; nas redes sociais, uma militância que parece reproduzir a história dos feminismos, pois conta com a adesão de muitas mulheres e garotas das mais diversas correntes, destacando-se aquelas que não isolam a questão da mulher de outros marcadores sociais como classe e raça.

Se não é uma nova onda, é ao menos um mar de novos valores no qual estamos imersos e cujo projeto é tornar cada vez menos evidente a necessidade da formação de grandes ondas para darmos atenção às questões da mulher.

2.4. Personagens femininas na literatura

Antes de apresentar as relações tecidas pela crítica entre a literatura feminina e suas personagens, vale levantar alguns pontos mais gerais acerca desse expediente narrativo.

Se, como aponta brevemente Beth Brait em seu estudo sobre a personagem (1985), há dois aspectos essenciais acerca desse elemento de composição da ficção: a personagem é reflexo da pessoa humana e é uma construção que obedece a leis particulares do texto; é preciso, então, recuperar o sentido de *mimesis* para além de uma “imitação do real”. A autora cita o grego:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal e, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens (...) (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

O sentido pretendido de recuperação pela autora seria aquele que vê na *mimesis* aristotélica a pretensão de um conceito de literatura no qual a experiência humana sensibilizaria por sua universalidade, talvez acima das especificidades que nos são reconhecíveis sem ajuda de qualquer teoria acadêmica. Além dessa ideia de literatura, e mais aderente à leitura da autora para o tema do qual trata, as ideias de verossimilhança e necessidade se estenderiam à construção de personagens. Não cabe ao autor desenhar ou moldar tal e qual uma pessoa de seu convívio ou mesmo o símile de alguma figura história; sua tarefa, antes, é explorar as possibilidades de criação desse elemento responsável pela existência de toda história, simulando os poderes de um pequeno deus.

A personagem é elemento de destaque desde a *Poética* aristotélica. Na parte XIII, o filósofo destaca a escolha do herói trágico. Recomenda o autor que não representemos “nem homens muito bons para que passem da boa para a má fortuna (...) nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna”; devemos evitar o primeiro porque despertaria repugnância e os segundo porque não há menor tragédia que essa. O efeito que procura o autor de tragédias é o terror e a piedade. Esses personagens não o ajudariam na tarefa, restando portanto

(...) a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece porque não seja vil e malvado, mas por força de um erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tietes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1979, p. 252).

A reocupação do antigo atinge mesmo as mulheres, da forma possível na época. Na parte XV, ao falar dos “caracteres”, assinala quatro pontos; destes, dois referem-se especificamente aos personagens femininos, às representações das mulheres:

(...) Primeiro e mais importante é que devem ser (...) [os caracteres] bons. E se (...) há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer uma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante.
Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível (ARISTÓTELES, 1979, p 254).

Tanto a fixa caracterização moral da mulher quanto as limitações do que seja considerado feminino já residem na obra descritivo-prescritiva sobre a tragédia de Aristóteles.

Com algumas modificações, esse texto será o paradigma de autores como Horácio e Longino, entre os latinos, e também nos salões franceses do século XVII. Será com o advento

do Romantismo que novas percepções acerca das especificidades da personagem emergirão e encontrarão, no século XX, profundidade e complexidade.

Da idealização romântica a rigor, ou a sua tentativa, dos realistas e naturalistas, o século XIX fornece amplo *corpus* para o estudo de personagens. Surgem também as explicações da obra como projeção do autor, entendido como figura social e psicologicamente formada. É justamente a essas áreas do conhecimento, Sociologia e Psicologia, em gestação que a Literatura servirá de exemplos para nomes como Marx e Freud. Personagens ainda estão ligadas a pessoas.

É o século XX que dará à personagem autonomia em relação ao criador e substituirá o interesse primordial pela biografia do autor pela visão da obra como “ser de linguagem” (BRAIT, 1985, p. 39). Nessa esteira, dois nomes se destacam: Luckács com sua interpretação para a existência do gênero romance e E.M. Forster com a visão de escritor de elementos narrativos.

Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, localiza a nova forma narrativa entre o embate de um herói problemático e o mundo convencional. Integrado e apartado desse mundo, o texto narra a aquisição de um esclarecimento acerca de si e de suas condições. A abordagem mantém a sujeição do personagem a determinações de estruturas sociais, mas é amplamente adotada e reelaborada ao longo do século.

Embora binária e relacionada, a princípio, ao romance (a classificação está em *Aspectos do romance*, texto teórico do romancista inglês, publicado em 1927), a tipologia de E. M. Forster identifica duas espécies fundamentais desse elemento fundamental, mesmo inalienável, da prosa de ficção em geral: personagens *flat* e *round*, em inglês.

Os primeiros são aqueles que não mudam ao longo de um enredo. Caracterizados ao longo da narrativa por um único elemento, sua unidade transforma-os, boa parte das vezes, em *tipos*. Tornam-se representantes de grupos sociais fortemente caracterizados. José Dias, em

Dom Casmurro, e Luísa, “a burguesinha da baixa” de *O primo Basílio*, são exemplos marcantes. Em português, além de uma tradução mais literal em “*plana*”, há a boa opção por “*desenhada*”, termo das artes visuais utilizado por Victor Manuel Aguiar e Silva.

Já os personagens “*redondos*” sofrem transformações durante a trama. Por isso, sua caracterização é elaborada e pouco definitiva ao mesmo tempo (REIS; LOPES, 1988, p. 219). Os expedientes de sua construção, além de sociais, são particularmente psicológicos: suas mudanças, ações sofridas e manifestadas ao longo do tempo da narrativa, remetem a uma temporalidade interior. Certa autonomia em relação a grupos sociais muito marcados e maior proximidade com a natureza humana individualizada fazem a surpresa da qual é capaz de imprimir em suas ações um elemento de prova pela qualidade, pela verossimilhança de um personagem “*modelado*”, na boa tradução do teórico português. Protagonistas de toda a literatura moderna são exemplos dessa caracterização.

Como acentua o próprio E. M. Forster, a distinção entre as duas espécies de personagens não traz ganhos se encarados de forma maniqueísta. Uma personagem pouco desenvolvida em um texto, mas que possui “mais de um fator” determinante já a inclina para o “início da curva que leva à personagem redonda” (FORSTER *apud* REIS; LOPES, 1988, p. 218).

Uma visão importante acerca do personagem é fornecida por Anatol Rosenfeld em ensaio publicado na coletânea *A personagem de ficção*. O autor aborda os problemas da obra literária e coloca a personagem no centro de um dos problemas a ela relativos.

Ao abordar a natureza da literatura, o crítico evidencia três problemas: o problema ontológico, que trata da existência autônoma de uma obra em relação à realidade empírica; o problema lógico, acerca da coerência interna da obra, de sua própria lógica; finalmente, o problema epistemológico que, articulando-se aos outros dois, revela o caráter ficcional do texto artístico. O cerne do último problema é justamente a personagem.

Embora goze de independência em relação à realidade sensível e conte com expedientes como a verossimilhança e a coerência interna, é a personagem que “adensa e cristaliza” a cama da imaginária da literatura. A ela estão ligados todos os outros elementos ficcionais – o espaço no qual se movimenta, o tempo em que vive, a voz que narra suas ações e transformações.

A personagem também é o elemento que justifica a existência do mundo forjado por uma autora ou autor. Assim, são fundamentais na distinção entre os três grandes gêneros, segundo Anatol, pois ao contrário da lírica, na qual a não separação entre a voz que se expressa e o mundo construído, e no drama, no qual as personagens “agem” no mundo sem intermédio de narradores, na prosa de ficção, eles são os elementos ao redor dos quais giram os outros elementos da narrativa.

Para o autor, a personagem também é responsável por outra grande distinção: entre descrição e narração. A passagem daquela para esta é garantida pelo(s) movimento(s) das personagens. Ainda assim, a prosa intercala momentos descritivos e narrativos e, ao contrário do teatro, sobrevive a distância de personagens do foco do leitor por breves momentos em que ora há descrição, ora há digressões do narrador ou qualquer outro expediente que suspenda por algumas linhas a ação direta de personagens. Isso tudo porque “o homem é o único ente que não situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente o tempo” (ROSENFELD, 2007, p. 28).

Embora seja responsável pela complexa garantia da “verdade” da literatura, e por mais complexa que se tenham tornado os instrumentos da crítica para esmiuçar a construção de personagens, Anatol Rosenfeld, na esteira de sua visada filosófica em relação à obra literária, reconhece o caráter insuperavelmente esquemático de personagens. Sendo a nossa própria percepção da realidade empírica, a qual acreditamos ter acesso direto, fragmentária, as percepções resultantes da leitura de uma obra poderiam ser menos estilhaçadas.

Ainda assim, a “validade universal” de personagens “em nada diminui a sua concreção individual” (ROSENFELD, 2007, p. 46). Superamos a fragmentação que se traduz na obra literária assim como superamos em alguma medida a fragmentação da nossa percepção da realidade empírica em prol de um consenso que nos deixe seguir vivendo sem ser o tempo todo interrompidos por indagações filosóficas. Aceitamos a impossibilidade de apreender de outro modo, talvez mais totalizante, o mundo além dos usos dos sentidos articulados à razão. Assim também acontece com a Literatura, e damos valor universal mesmo a aspectos que não são a humanidade, mas a refletem em alguma medida, sem prejuízo do tratamento das “pessoas dos livros” terem sua individualidade.

2.5. O feminino sitiado

No livro de Angela Carter, as personagens femininas vivem em uma espécie de irmandade. Mesmo vivendo em uma casa de prostituição ocorre o ideal feminino. Um local que mulheres convivem sem competição e são valorizadas além de seus corpos.

Mamãe Nelson herdou uma grande biblioteca de um cliente anônimo e a casa das mulheres era repleta de leitura, política, estudos e discussões. Fevvers passou muito tempo nessa biblioteca estudando a aerodinâmica e o voo dos pássaros. Durante a entrevista a Walser, ela explica como funciona a “sociedade feminina” na casa:

‘I put it down to the influence of Baudelaire, sir.’

‘What’s this?’ cried Walser, amazed enough to drop his professional imperturbability.

‘The French poet, sir; a poor fellow who loved whores not for the working women doing it for Money but *dammed souls* who did it solely to lure men to their dooms, as if we’d got nothing better to do ... Yet we were all suffragists in that house; oh, Nelson was a one for “Votes for Women”, I can tell you!’

‘Does that seem strange to you? That the caged Bird should want to see the end of cages, sir?’ queried Lizzie, with na edge of steel in her voice.

‘Let me tell you that it was a wholly female world within Ma Nelson’s door. Even the dog who guarded it was a bitch and all the cats were females, one or the of ‘em always in kitten, or newly given birth, so that a sub-text of fertility underwrote the glittering sterility of the pleasure of the flesh available within the academy. Life within those walls was governed by a sweet and loving reason. I never saw a single blow exchanged between any of the sisterhood who reared me, nor heard a cross word or a voice raised in anger. Until the ho⁹ur of eight, when work began and Lizzie stationed herself behind of the peephole in the front door, the girls kept to their rooms and the benign silence might be interrupted only by the staccato rattle of the typewriter as Grace practised her stenography or the lyric of the flute upon which Esmeralda was proving to be something of a virtuoso. (CARTER, 1993, p.38-39)

Segundo Thomas Bonnici o sufrágio feminino surgiu devido ao patriarcalismo e ao conceito de inferioridade feminina durante o século XIX e o início do século XX. A luta das mulheres sufragistas era pelo direito da mulher ser escolhida e eleita por votação. A inglesa Mary Wollstonecraft foi importante para a luta pelos direitos das mulheres, as conquistas sobre o direito à propriedade, à educação, ao trabalho, por exemplo (BONNICI, 2007, p. 245).

Ao criar a Academia da Mamãe Nelson, podemos observar que a intenção da autora ao construir suas personagens femininas foi empoderá-las. As mulheres são cultas, inteligentes e

⁹“ - Atribuo isso à influência de *Baudelaire*, meu senhor.

- O que é isso? – exclamou Walser, estupefato o bastante para abandonar a impassibilidade profissional.

- O poeta francês, meu senhor. Um pobre sujeito que amava as prostitutas não pelo prazer da coisa, mas da maneira como ele entendia, pelo *horror* da coisa, como se não fôssemos mulheres trabalhadoras fazendo isso por dinheiro mas *almas danadas* que atraíam os homens para a sua ruína, como se não tivéssemos nada melhor para fazer... Porém naquela casa éramos todas sufragistas. Oh, Nelson era uma das “Votos para as mulheres”, posso lhe dizer.

- Não lhe parece estranho? Que o pássaro engaiolado quisesse ver o fim das gaiolas, meu senhor? – perguntou Lizzie, com um fio de aço na voz.

- Deixe-me lhe contar que do lado de dentro da porta de Mamãe Nelson era um mundo inteiramente feminino. Até mesmo o cachorro que ficava de guarda era uma cadela e todos os gatos eram fêmeas, uma ou outra sempre para ter filhotes ou recém-parida, de modo que um subtexto de fertilidade subscrevia a cintilante esterilidade do prazer da carne disponível dentro da academia. Dentro daquelas paredes a vida era governada por uma razão doce e amorosa. Nunca vi um único tapa trocado entre qualquer das integrantes da irmandade que me criou nem ouvi uma palavra zangada ou um voz alteada com raiva. Até as oito horas, quando o trabalho começava e Lizzie se postava atrás da vigia na porta da frente, as moças permaneciam em seus quartos e o silêncio benigno só poderia ser interrompido pelo batuque em *staccato* da máquina de escrever enquanto Grace exercitava a sua estenografia ou pelo murmúrio lírico da flauta em que Esmeralda estava se revelando um pouco virtuose.” (CARTER, 1991, p.45-46, grifo da autora)

capazes de viver em harmonia. Desconstruindo o mito de que as mulheres não são capazes de conviver entre si sem competição, Carter criou uma casa feminista, com mulheres fortes, com identidades próprias.

A temática feminista em *A Cidade Sitiada* é retratada através da criação da Associação de Juventude Feminina de São Geraldo (A.J.F.S.G.). A Associação foi criada no período em que a cidade estava no processo de mudança. No início foi voltada para a caridade, atrapalhadas pelo desenvolvimento urbano, “fustigados pelos motores da usina, interrompidos pelo tráfego dos cavalos e pelos súbitos apitos das fábricas.” (CLARICE, 1998, p.19-20).

Para Gilberto Martins, Clarice Lispector expôs a precária resistência das irmandades e corporações populares, que tinham seus princípios e ideais descaracterizados no processo de mudança de subúrbio para cidade (MARTINS, 2012, p.163). A autora desconstrói essas associações que prezavam a permanência da tradição. Talvez por isso, a líder Cristina torna-se rival de Lucrécia:

Quando Lucrécia entrou para a A.J.F.S.G., já encontrou as sócias dando-se tanta liberdade espiritual que não sabiam mais o que ser. De tanto se exteriorizar haviam terminado como as flores cantadas, tomando um sentido que ultrapassava a existência de cada uma, agitando-se como as ruas já inquietas S. Geraldo. [...]

Lucrécia aproximara-se atraída pela ideia de bailes, mas Cristina e ela se olharam desde a primeira vez como inimigas; só que Lucrécia não era inteligente e foi vencida. Além do mais tudo ali parecia estranho à moça, e a palavra “ideal”, que as outras tanto usavam, soava-lhe desconhecida. “O ideal, o ideal!” mas que queriam elas dizer com o ideal!, disse-lhes obstinada e mesmo altiva. (LISPECTOR, 1998, p.21)

Durante a mudança da cidade observamos também a mudança intencional da associação: agora a função era “enobrecer as coisas belas” (LISPECTOR, 1998, p.21), sem a verdadeira busca pelos direitos das mulheres. Gilberto Martins argumenta sobre a função da associação:

Nas programadas reuniões da associação, vislumbra-se, entretanto, a tentativa (fadada ao fracasso) de organização de um movimento de base feminista, indício de uma vontade real de deslocamento e mudança, genericamente renovadora, a qual poderia servir, por exemplo, para restringir o monopólio das relações com o espiritual (detido pela Igreja Católica). Afinal, ainda que apenas na superfície (ou fachada), as ambivalências da modernidade atingem inclusive o universo das crenças institucionalizadas, impondo um tímido rearranjo do campo religioso no Brasil, deslocada momentaneamente a ênfase para a sobrevivência do espírito e, portanto, para a prevalência do indivíduo.” (MARTINS, 2012, p.165-166)

Notamos que o progresso feminino que chegou na narrativa ambientada na Inglaterra demorou para conscientizar as mulheres na narrativa brasileira. Clarice Lispector ao criar a A.J.F.S.G. fez uma crítica à sociedade do final do século XIX ao início do século XX. A autora questionou a função de uma associação, o papel dessas mulheres na sociedade e uma forma vazia de direitos das mulheres. Acredita-se que Lucrecia não se encaixa nesse grupo por também não compactuar com os desejos de apenas “coisas belas”. Em outra passagem observamos a atividade habitual da associação: “Em nome de uma esperança já assustadora incitavam-se e manifestavam-se no hino, que falava com violência mal contida da alegria das flores, do domingo e do bem. Elas tinham medo da cidade que nascia” (LISPECTOR, 1998, p.20). Em pouco tempo a A.J.F.S.G. chegou ao fim. Cristina forjou o coletivo e projetos de individualização mascarados de plurais “cada vez mais cruel e feliz” (LISPECTOR, 1998, p.21). Martins também argumenta que a protagonista representa um novo modo de ser do subúrbio tanto que não foi aceita pela conservadora A.J.F.S.G. (MARTINS, 2012, p.168).

As mulheres de Clarice ainda não eram sufragistas como as de Angela Carter. Isso reafirma a tese de que as mulheres do final do século XIX e início do século XX na Inglaterra estavam mais assertivas nas questões que as mulheres buscavam. Podemos observar que as ideias do feminismo já estavam inseridas na literatura universal. Porém, enquanto na literatura brasileira (escrita por mulheres) ocorreu o início da discussão do papel feminino na sociedade, a literatura britânica (escrita por mulheres) já reivindicava os direitos femininos.

2.6. O pós-modernismo

Segundo Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991, p. 19), o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. Historicamente, o pós-modernismo surgiu por volta de 1955, cresceu nos anos 60 e foi cristalizado na metade da década de 70, quando o pós-modernismo começou a ser discutido no meio acadêmico.

A pós-modernidade possui uma postura contraditória com o que costumamos classificar como cultura dominante, o humanismo liberal. A cultura pós-moderna contesta essa cultura dominante no interior de seus próprios pressupostos. O questionamento do pós-modernismo proíbe que qualquer narrativa possa ser uma narrativa “mestra”, desafiando-as. As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: romances se transportam para o cinema, poemas têm pontos em comum com a música e a arte contemporânea.

No pós-modernismo, o centro já não é totalmente válido. Ocorre a perspectiva descentralizada; o marginal, o “ex-cêntrico”, assumem uma nova importância dentro de uma cultura que não é mais masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental.

No enfoque pós-modernista, Hutcheon (1991, p. 35) afirma que o movimento negro (americano) e o feminismo tiveram especial importância, tanto em termos formais como temáticos. Também vinculou-se a diferença de raça/sexo, a questão do discurso e de autoridade e poder que estão na essência do pós-modernismo. Os pensamentos negro e feminista demonstraram como é possível a teoria sair da academia e entrar em um mundo da práxis social. As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e

do “ex-cêntrico” como uma solução para a problemática do poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.

O que o pós-modernismo faz, segundo Hutcheon, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro:

Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de “presença do passado” ou talvez de “presentificação” desse passado (Hassan 1983). O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado por meio de seus textos textualizados. (HUTCHEON, 1991, p. 39)

Textos pós-modernistas utilizam-se da forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, usam a indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de acomodação. O pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, suas formas de arte e teoria estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando para os próprios paradoxos de sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

Para Frederic Jameson, em seu artigo “Pós-modernidade e sociedade de consumo” (1985, p. 17-25), o traço comum em várias obras pós-modernas é que se caracterizam pelo resultado da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massas. O autor encontra dois traços comuns nas obras do pós-modernismo: uma reação específica às formas canônicas da modernidade e a dissolução de algumas fronteiras e visões fundamentais, como a distinção entre cultura erudita e cultura de massas. Os escritores pós-modernos têm utilizado a paraliteratura com vários gêneros padronizados de livros de bolso, como romance sentimental, terror, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária.

A chamada sociedade pós-moderna, para Jameson, data do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, e na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958. A década de 60 foi um período de transição conturbada devido ao neocolonialismo, à Revolução Verde, à informatização e à mídia eletrônica. O autor data o surgimento da pós-modernidade no início dos anos 60, quando os clássicos do modernismo passaram a ser ensinados nas escolas e universidades.

Entre as manifestações do pós-modernismo, Jameson incluiu, entre o “discurso teórico” que abrange as teorias marxistas, feministas, teoria filosófica e também a filosofia analítica, a psicanálise, a linguística, a historiografia, a sociologia e outras áreas. Seu artigo (1985, p. 18) apresenta dois traços da pós-modernidade: o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche é como a paródia, imitação de um estilo singular ou exclusivo, utilizando uma máscara estilística. O pastiche é a paródia lacunar, faz prática do uso da mimética, mas sem o impulso satírico. Paródia, para ele, perdeu o senso de humor. Seu estilo é heterogêneo e engloba diversos aspectos estilísticos. O pastiche surgiu para atender às necessidades estilísticas dos seres pós-modernos.

O segundo traço da pós-modernidade assinalado por Jameson é a esquizofrenia. O método utilizado para construir sua teoria foi o do psicanalista francês Jacques Lacan. Lacan afirma que a esquizofrenia seria uma desordem de linguagem, deficiência em alcançar plenamente o domínio da fala e da linguagem. O esquizofrênico é condenado a viver em um presente eterno, ele não consegue unir uma sequência coerente, vivendo o mundo intensamente. Jameson (1985, p. 18-24) afirma que sua intenção em adotar o termo esquizofrenia para o pós-modernismo é descritiva. Para ele, a linguagem adotada por alguns escritores é esquizofrênica. O mundo, para os escritores esquizofrênicos é vivido intensamente em termos sensoriais (cheiros, tato, fala, audição, objetos, acontecimentos e situações).

O pós-modernismo na literatura, para Steve Connor (1992, p. 87-98), percorreu um caminho diferente das outras artes. Os contornos do paradigma do pós-moderno nos estudos literários são bem menos visíveis que em outros campos porque os estudos literários nunca consolidaram fortemente a idéia de modernismo, como na História da Arte. Mesmo assim, a idéia de pós-modernismo fincou profundas raízes nos estudos literários. Connor (1992), ao analisar *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971), de Hassan, comenta que o autor afirma não ter existido uma ruptura absoluta entre o modernismo e o pós-modernismo porque a história é um palimpsesto e a cultura é permeável aos tempos passado, presente e futuro. Hassan reconhece que a era pós-moderna é marcada por uma decomposição de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica.

O pós-modernismo é a arte do pluralismo. Para Hutcheon (1992, p. 43), o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo suas formas de arte e sua teoria estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica e dessa maneira apontam autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes e para as reinterpretações crítica ou irônica em relação à arte do passado.

O termo pós-modernismo apareceu na literatura pela primeira vez em 1934, por Frederico Onís, em uma antologia de poesia espanhola e hispano-americana. Na literatura pós-moderna, temos como forte característica a intertextualidade, já que se baseia na releitura da escrita do passado (historiografia) de uma maneira geral e da literatura (historiografia literária) em particular.

A paródia, para Hutcheon (1991, p. 47), surge como uma repetição com distância crítica, que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. A paródia realiza, paradoxalmente, tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou ao “lado”. A paródia é utilizada

como imitação ironicamente recontextualizada das formas do passado. Como já foi dito anteriormente, para Jameson (1985, p. 18), a paródia foi substituída pelo pastiche considerada como uma paródia neutra ou inexpressiva.

Hutcheon em seu livro *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989, p. 46-48), afirma que a paródia pode ser utilizada para enfatizar a literariedade de um texto. Ela acentua e dramatiza a diferença entre os dois textos e a ironia é o principal mecanismo retórico para sua percepção. A raiz etimológica da palavra paródia vem do grego e significa tanto “contra-canto” (posição/contraste entre textos), quanto “ao longo do canto” (acordo ou intimidade entre textos). Paródia é repetição com diferença, necessitando do distanciamento crítico por meio da ironia. Esta pode ser bem humorada ou depreciativa, construtiva ou destrutiva.

Para Bakhtin (1988), as palavras possuem um caráter dialógico e polifônico, comunicam-se com outros discursos e diversas vozes simultaneamente. Dessa maneira, abrangem diversas representações sociais, refletindo a cultura de uma determinada época em suas inúmeras manifestações.

O diálogo proposto pelo pós-modernismo foi possível devido à reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez das noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, as diversas vozes de um texto. Ela desenvolveu uma teoria mais formalista sobre a pluralidade de textos presentes em qualquer texto enfatizando a idéia de produtividade textual. A intertextualidade configura-se como o diálogo entre textos, já que encontramos elementos de textos escritos anteriormente. Em qualquer momento, a intertextualidade pós-moderna contesta o fechamento, o sentido único e centralizado em um texto.

Na pós-modernidade não são apenas a literatura canônica e a popular ou a historiografia que são utilizados nos discursos pós-modernos. Também história em quadrinhos, contos de fadas, almanaques e jornais fornecem intertextos e interdiscursos importantes para a literatura.

Dessa maneira, podemos concluir que o pós-modernismo significou um repensar e um questionamento das bases dos nossos meios ocidentais de pensar. Através da revisão do passado foi possível a valorização teórica e formal de obras pós-modernistas como *Noites no Circo*, de Angela Carter.

2.7. Trapezista com asas: o realismo mágico como elemento libertador

Hegerfeldt inicia seu artigo intitulado “Contentious Contributions: Magic Realism goes British” explorando as dificuldades de definição que o termo “realismo mágico” provoca. Segundo a autora, depois de passar por períodos de florescimento e obscuridade, o termo está em voga entre os críticos, editores e público em geral.

A autora defende que “o debate sobre o realismo mágico tem sido, desde o começo, sobre mais do que apenas outro conceito literário; foi sempre influenciado por agendas políticas e ideológicas” (HEGERFELD, 2002, p. 63). O realismo mágico foi por muito tempo considerado como um fenômeno latino-americano, devido à natureza “maravilhosa” do continente americano, mas esse pensamento tem sido criticado por ser “territorialista”. Essa interpretação do realismo mágico foi expandida para a interpretação pós-colonialista, segundo a qual a fusão de elementos sobrenaturais e reais não surge da realidade latino-americana, mas da própria realidade pós-colonial. Assim, essa literatura busca questionar a hierarquia cultural imposta pela colonização e valorizar outros tipos de pensamento que não o ocidental. Angela Carter na literatura inglesa e Clarice Lispector na brasileira focam no sujeito “ex-cêntrico” ao escrever a perspectiva do marginalizado. No caso, as autoras retratam em seus romances a figura feminina.

A dificuldade em tratar o realismo mágico pelo viés do pós-colonialismo é pensar em quem poderia falar como o “outro”, ou qual o escritor que está autorizado a escrever realismo

mágico. Quando empregado por um escritor do “centro” cultural, as técnicas do realismo mágico são vistas como um clichê usado para criar uma atmosfera de exotismo sem a carga crítica. A autora do artigo mencionado acima, no entanto, discorda dessa visão e sugere que há um número de exemplos de textos dos “centros privilegiados da literatura” que “podem contribuir substancialmente para uma leitura do realismo mágico como uma crítica (pós-colonial) da visão racional-científica do mundo” (HEGERFELD, 2002, p. 64). Assim, o realismo mágico propõe leituras alternativas do mundo e demonstra como as visões racionais e científicas não dão conta de explicar a experiência humana em qualquer parte do mundo. É o caso da obra *Nights at the Circus* (*Noites no Circo* de Angela Carter). Essa literatura também chama a atenção para a existência de formas de pensar marginalizadas e “mágicas” também nos países considerados centrais e vai contra a suposta divisão do mundo entre países “mágicos” e países “racionais” (HEGERFELD, 2002, p.64). Hegerfeldt acredita que a ficção mágico-realista pode gerar diversos significados:

Longe de propagar uma fé incondicional em visões míticas do mundo ou filosofias místicas como uma cura para a overdose de racionalismo e ciência, a ficção mágico-realista observa de forma um tanto neutra os usos proveitosos e danosos aos quais as várias estratégias humanas geradoras de significados podem ser aplicadas. (HEGERFELD, 2002, p.65).

Se por um lado o realismo mágico dá importância aos modos não científicos de pensar, por outro, lança mão de estratégias meta-ficcionais para lançar dúvida sobre a credibilidade do próprio texto.

A definição de realismo mágico como uma fusão entre realismo e fantasia é problemática porque, além de poder se adequar a outros estilos literários como o fantástico e o surrealista, não aborda o problema do “fantástico” ou “maravilhoso” como cultural, isto é, o que é considerado sobrenatural em uma cultura, pode não o ser em outra. Portanto, os elementos fantasiosos não o são de forma inerente, mas tornam-se evidentes apenas em

contraste com as convenções do realismo literário. Tomando emprestado do realismo técnicas como a duplicação do elemento extratextual, a imitação de gêneros não ficcionais o uso abundante de detalhes, o realismo mágico introduz no texto elementos que subvertem estes mesmos padrões realistas que propõe ao leitor. No entanto, estes elementos não podem ser explicados como sonhos ou alucinações, mas devem ser aceitos pelo leitor como parte do universo ficcional da narrativa, diferentemente do modo fantástico, que não “normaliza” os elementos sobrenaturais. A protagonista de Angela Carter, Fevvers, nasceu com asas e a narrativa possibilita sua existência nesse mundo. O realismo mágico também se difere da fantasia, pois seu objetivo é que os elementos não realistas sejam percebidos como transgressão às convenções.

Encontramos em diversos textos mágico-realistas o fato de que o narrador deliberadamente deixa seu leitor implícito em dúvida, como acontece com a narrativa que Fevvers e Lizzie que contam suas verdades em *Nights at the Circus (Noites no Circo)*, e confundem o jornalista Walser (HEGERFELD, 2002, p.67). O leitor é levado a duvidar do narrador devido às suas exageradas reivindicações à verdade, ao mesmo tempo em que o próprio narrador chega a afirmar que está apenas contando histórias. Esse paradoxo aponta para a possibilidade da existência de mais de uma forma de contar a verdade (HEGERFELD, 2002, p.68). Reforçando o eixo central da narrativa em que encontramos uma protagonista com asas.

O realismo mágico enfatiza a “realidade” da ficção através de uma série de técnicas de violações conceituais e linguísticas (HEGERFELD, 2002, p.68). Todas as técnicas, todavia, apresentam um movimento “do abstrato para o concreto, do figurativo para o literal, da palavra para a coisa” (HEGERFELD, 2002, p. 68). Enfatiza que as metáforas não são apenas figuras de linguagem ou ornamentos retóricos, mas tem uma influência real na percepção humana do mundo.

Outro modo frequente de literalização é a maneira como substantivos abstratos ganham uma presença material, violando as restrições semânticas do uso linguístico. Um recurso recorrente é também a materialização da própria linguagem. Dessa forma, a distinção entre abstrato e concreto torna-se nebulosa e, porque não há distinção clara entre objeto abstrato e objeto real, “a existência física perde sua significância como critério de valor: o mundo conceitual aparece como equivalente à realidade material” (HEGERFELD, 2002, p.70). Uma terceira forma de literalização deriva do aspecto psicológico. A materialização de memórias ou do passado na figura de um fantasma, por exemplo, serve para enfatizar o poder que o passado exerce na percepção e comportamento das pessoas do presente.

O realismo mágico frequentemente adota o ponto de vista do marginalizado, oprimido, ex-cêntrico, o que vai ao encontro de sua associação com o pós-colonialismo. A “ficção mágico-realista assume a perspectiva dos oprimidos até então, assim endossando sua visão de mundo como uma alternativa válida à visão dominante”. (HEGERFELD, 2002, p.71) Entretanto, é preciso prestar atenção ao fato de que a adoção de um ponto de vista marginal para projetar uma visão “mágica” do mundo é apenas uma técnica literária e não a mimese da realidade extratextual, já que isso seria novamente associar o mágico, místico e irracional ao mundo colonizado e ao oprimido, reiterando a ideia do “centro” dominante como racional.

“Ao focar em personagens que estão claramente à margem da ordem racional e científica dominante, os textos do realismo mágico exploram a noção do pós-Iluminismo do “outro” como não-racional e não-científico” (HEGERFELD, 2002, p.71), que legitima o discurso de exclusão. Entre as categorias do “outro”, encontradas na ficção mágico-realista estão as de identidade étnico-racial, de gênero ou de orientação sexual. Além disso, frequentemente essas categorias vêm associadas a um elemento físico de deformidade ou “anormalidade” que marca sua posição de ex-cêntrico, como é o caso de Fevvers de *Nights at the Circus* (*Noites no Circo*).

O realismo mágico, conseqüentemente, coloca as construções culturais do “outro” como irracional e inferior apenas para subvertê-las (HEGERFELD, 2002, p.72), tornando a perspectiva do “outro” como norma e aqueles que rejeitam o impossível como excluídos, como acontece com Walser no romance de Angela Carter (HEGERFELD, 2002, p.72). Outras categorias dos “ex-cêntricos” utilizadas na obra de Angela Carter são do circo, do carnaval, da loucura e da criança. Assim, a visão do mundo dos marginalizados é encarada como uma contribuição importante e que deve ser respeitada e estudada pelos discursos dominantes.

Ao retratar outras formas de percepção do mundo, o realismo mágico questiona as estratégias oficiais de conhecimento e construção da realidade (como a historiografia e a ciência), contrastando-as com formas alternativas de construção de conhecimento. Nesse sentido, o realismo mágico questiona a noção positivista de história e aproxima-se do que Linda Hutcheon considera como metaficção historiográfica:

Ao apresentar a si mesmos como histórias e/ou (auto)biografias, os textos minam a reivindicação da história positivista à objetividade e à factualidade revelando como o relato histórico baseia-se essencialmente nas mesmas estratégias de construção de significado que a ficção narrativa para completar as lacunas e inconsistências no que é conhecido como passado e, portanto, necessariamente uma construção subjetiva. Ademais, o discurso histórico é mostrado como um instrumento de poder que trabalha para sustentar as hierarquias existentes (HEGERFELD, 2002, p.74).

Hegerfeld sugere que não podemos rejeitar totalmente os paradigmas da história e da ciência, o realismo mágico sugere que os fatos, o pensamento lógico e a prova empírica não são suficientes para capturar a complexidade da existência humana (HEGERFELD, 2002, p.75). O realismo mágico por um lado apresenta uma atitude natural diante do inexplicável e, por outro, apresenta a realidade “comum” de uma maneira que ela parece incrível ou fantástica. Ao colocar a realidade cotidiana como insólita, o texto provoca o leitor a deixar de ver o mundo como algo “normal” e ordinário.

A autora conclui que o realismo mágico é a ficção capaz de gerar conhecimento sobre o mundo, permitindo “insights” que outros paradigmas racional-científicos não podem proporcionar. E finaliza que a visão humana no realismo mágico permanece limitada à ficção (HEGERFELD, 2002, p. 78).

Portanto, o objetivo do realismo mágico é desconstruir a visão racional-científica do mundo sem sugerir outra visão de mundo que deva tomar seu lugar. Essa recusa em privilegiar uma visão do mundo e insistência em enfatizar o caráter provisório do conhecimento relaciona o realismo mágico também ao pós-modernismo, que busca questionar sua própria origem, o “centro” cultural.

Segundo Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo, no artigo “Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso”, o conceito de mágico está associado à imaginação mágica dos surrealistas. Para nomear o desconhecido, o realismo mágico transforma-o numa manifestação da linguagem, vista quase como um sinônimo da poesia. Através dela, ocorreu uma revolução poética da linguagem, tentando encontrar o valor emocional das palavras e suas afinidades secretas em oposição à simples função da linguagem como elemento de comunicação.

Para o crítico venezuelano Alexis Márquez Rodríguez (1992), o que Usler Pietri define como realismo mágico é apenas uma criação estética, uma obra humana que, partindo de uma realidade, mediante um tratamento adequado, converte-se em insólita ou mágica. Os recursos utilizados são variados, sendo os mais comuns o exagero e a hipérbole, como em Gabriel García Márquez, por exemplo, ou a deformação da realidade até chegar ao grotesco, como em algumas obras de Carlos Fuentes. Trata-se, no entanto, de uma maravilha criada pelo homem, como ele também cria ou inventa a magia e o fantástico. O realismo mágico seria, então, essa magia inventada ou criada pelo artista a partir de uma realidade concreta, a qual deforma-se intencionalmente com fins estéticos. É claro que, se essa realidade é de per si maravilhosa ou insólita, facilita essa deformação intencional. O artista pode, porém, partindo de uma realidade comum e normal, transformá-la esteticamente em mágica (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404-405).

Noites no circo é um romance que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum, sem transcender os limites do natural, mas que leva o leitor a um senso de não real.

A literatura britânica em sua essência defende o fim da divisão de culturas. Por isso, o realismo mágico se enquadra também na literatura de língua inglesa. Publicado em 1984, *Noites no circo* é o oitavo romance de Angela Carter e concentra-se na virada do século XIX para o XX. A narrativa inicia-se com a entrevista concedida por Fevvers ao jovem jornalista Walser em seu camarim:

Fevvers, the most famous aerialiste of the day; her slogan, 'Is she fact or fiction?' And she didn't you forget it for a minute; this query, in the French language, in foot-high letters, blazed forth from a wall-size pôster, souvenir of her Parisian triumphs, dominating her London dressing-room.¹⁰ (CARTER, 1993, p.7)

Na primeira parte da narrativa Fevvers relata a sua vida até tornar-se parte do circo. A protagonista passou por uma casa de prostitutas, uma casa de exposições e a casa de Madame Schreck. O jornalista desejava apenas descobrir se a protagonista era fato ou ficção, mágica ou fantástica.

Since he was a good reporter, he was necessarily a connoisseur of te tal tale. So now he was in London he went to talk to Fevvers, for a series of interviews tentatively entitled: 'Great Humbugs of the World'.¹¹ (CARTER, 1993, p. 11)

Walser acompanha o circo do Coronel Kearney tornando-se palhaço. A partir desse momento, temos o deslocamento do romance de Londres para São Petersburgo/Sibéria e os

¹⁰ “Fevvers, a mais famosa trapezista da época. Seu slogan: ela é real ou ficção? E ela não deixava que nem por um minuto se esquecesse disso. Essa pergunta, na língua francesa e em letras de trinta centímetros de altura, era proclamada por um cartaz do tamanho de uma parede, recordação dos seus triunfos parisienses, que dominava o camarim londrino.” (CARTER, 1991, p. 7)

¹¹ “Como bom repórter, era necessariamente um bom conhecedor de histórias fantásticas. Assim agora que estava em Londres, foi conversar com Fevvers, para uma série de entrevistas experimentalmente intituladas ‘Grandes Mistificações do Mundo’.” (CARTER, 1991, p. 11)

subterrâneos de Londres durante o processo de modernização no final do século XIX. Durante o romance somos apresentados ao mundo circense, aos artistas e o espetáculo. O trem em que a comitiva do circo viajava sofre um acidente e a protagonista separa-se do jornalista nesse momento. E a deusa da liberdade (Ártemis/Atenas) torna-se a deusa do amor (Deméter/Afrodite) perdendo as cores da sua asa e sentindo-se frágil. Porém, na virada do século XIX para o XX, reencontra Walser pronto para ser o homem que Fevvers necessita, já que a personagem representa a mulher de uma nova era. Assim, o realismo mágico presente na obra discute questões como o processo de modernização, o amor, a perspectiva dos marginalizados, as relações humanas e a liberdade feminina. E através das questões apresentadas podemos investigar a problemática da representação feminina na literatura.

Para Paulina Palmer (1987, p. 180), no ensaio “From Coded Mannequin to Brid Woman: Angela Carter’s Magic Flight”, Angela Carter em seus textos mais antigos utilizava o realismo mágico para evocar as experiências individuais, estranhamento e isolamento. No entanto, em textos mais recentes, a autora utiliza a mesma técnica para expressar emoções que têm um efeito de libertação. Para colaborar com o efeito de libertação, a autora livra-se de ambientes fechados que faziam parte do cenário de seus romances e opta pelo espaço exterior. A protagonista tem consciência do que representa: “I only knew my body was the abode of limites freedom”.¹² (CARTER, 1985, p.41) A personagem Ma Nelson profetiza ao ver as asas de Fevvers: ““Oh, my little one, I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in wich no women will be bound down to the ground””.¹³ (CARTER, 1985, p.25)

¹² “Sabia apenas que o meu corpo era morada da liberdade sem limites.” (CARTER, 1991, p. 49)

¹³ “– Oh, minha filhinha, acho que você deve ser a filha imaculada do século que neste exato momento está aguardando nos bastidores, a Nova Era em que nenhuma mulher será completamente acorrentada.” (CARTER, 1991, p. 29)

Palmer (1987) também afirma que as imagens presentes na obra *Noites no Circo* (1984) marcam uma transformação na ambientação que até então era adotada pela autora em seus romances anteriores, que normalmente eram em ambientes fechados. A mudança de local para ambientes abertos e móveis (as viagens) já denotam uma nova perspectiva do sexo feminino. O romance nos apresenta o mundo circense, os artistas e o espetáculo:

Once the paying customer sucessfully negotiated the ticket window, one left one's furs in a cloakroom that, during performance, became a treasury of skins of sable, fox and precious little rats, as to embarrass the beasts with it. Thus disencumbered, one entered na ample foyer with a mirrored champagne bar and climber another, this time a marble and interior, staircase, to reach the arena.

Along the ringbank were red plush boxes trimmed with gilding, the plushests signed with the Imperial Eagle, in gold. Above the performers' entrance hung a gilded platform for the band. All was elegant, even sumptuous, finished with a heavy, rather queasy luxury that always seemed to have grime under its fingernails, the luxury peculiar to the country. But the aroma of horse dung and lion piss permeated every inch of the building's fabric, so that the titillating contradiction between the soft, white shoulders of the lovely ladies whom young army officers escorted there and the hairy pelts of the beasts in the ring resolved in the night-time intermingling of French perfume and the essence of steppe and jungle in which musk and civet revealed themselves as common elements.¹⁴ (CARTER, 1993, p.105)

O realismo mágico pode ser exemplificado com a descrição da protagonista: ela é um pássaro no mundo real. Angela Carter opta pela protagonista Fevers, que em si carrega uma

¹⁴ “Depois que o pagante transpunha com êxito a bilheteria, deixava o ‘casaco de peles em um vestiário que, durante a representação, se transformava em um tesouro de peles zibelina, raposa e pequenos roedores preciosos, como se ali abandonasse a pele de sua própria bestialidade para não embarçar as bestas com elas. Assim, desimpedido, entrava em um amplo salão com um bar de champanha espelhado e subia outra escada, dessa vez de mármore e interior para chegar à arena. Ao longo da orla do picadeiro havia camarotes de pelúcia enfeitados com dourado, o mais luxuoso assinalado com a Águia Imperial, em ouro. Acima da entrada dos artistas ficava suspensa uma plataforma dourada para a orquestra. Tudo era elegante, até mesmo suntuoso, com acabamento de um luxo pesado, mais precisamente nauseante, que parecia sempre ter sujeira incrustada sob as unhas, o luxo peculiar ao país. Mas o aroma de esterco de cavalo e mijo de leão permeava cada centímetro da estrutura da construção, de modo que a titilante contradição entre os ombros macios e brancos das encantadoras jovens oficiais do exército escoltavam e os couros peludos das bestas no picadeiro se decompunha na mescla noturna de perfume francês e essência da estepe e da selva em que o almíscar e a civeta se revelavam elementos comuns.” (CARTER, 1991, p. 122-123)

poderosa imagem de libertação e transformação feminina e suas apresentações no circo eram repletas de magia e encantamento:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvellous presente too good to be played with. Look, not touch.

She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled. Look! Hands off!

LOOK AT ME!

She rose upon tiptoe and slowly twirled round, giving the spectators a comprehensive view of her back: seeing is believing. Then she spread out her superb, heavy arms in a backwards gesture of benediction and, as she did so, her wings spread of an eagle, a condor, an albatross fed to excess on the same diet that makes flamingoes pink.¹⁵ (CARTER, 1993, p.15)

Para Irleamar Chiampi (1980, p.43) o mágico representa a realidade através dos símbolos. As asas são repletas de simbologia e significados na obra de Angela Carter:

As asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, isto é, do alívio de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja da alma ou do espírito –, de passagem do corpo sutil. [...]

[...] As asas indicam ainda a faculdade cognitiva [...] A inteligência é o mais rápido dos pássaros. Aliás não é por outra razão que os anjos – quer que se trate de realidades ou símbolos de estados espirituais – são alados.

Na tradição cristã, as asas significam o movimento aéreo, leve, e simbolizam o pneuma, o espírito. Na Bíblia são símbolos constantes da espiritualidade, ou da espiritualização, dos seres que as possuem, quer sejam representados por figuras humanas, que tenham forma animal. [...] Possuir asas, portanto, é abandonar o mundo terreno para ter acesso ao celeste. [...]

Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 90-91)

¹⁵ “Olhem para mim! Com uma graça imponente, orgulhosa e irônica, ela se exibiu aos olhos do público como se fosse um presente maravilhoso, bom demais para se brincar com ele. Olhem, não toquem.

Ela era duas vezes mais vasta que a vida e tão sucintamente finita como qualquer objeto que é para ser visto, não manuseado. Não toquem!

OLHEM PARA MIM!

Ela se ergueu na ponta dos pés e lentamente rodopiou, dando aos espectadores uma ampla vista de suas costas: ver é crer. Em seguida, abriu os soberbos e pesados braços em um gesto de bênção para atrás e, enquanto fazia isso, também as asas se abriram, uma expansão policromática de mais de um metro e oitenta centímetros de ponta a ponta, envergadura de uma águia, um condor, um albatroz excessivamente alimentado como a mesma dieta que torna os flamingos cor-de-rosa.” (CARTER, 1991, p. 16-17)

No espaço do circo Fevvers é montada com exagero para a apresentação. Tudo em seu figurino é exagerado (por exemplo, as cores e os tamanhos). Assemelha-se a uma ave tropical, com um batom vermelho na boca que revelava um sorriso artificial e seu corpo possui proporções avantajadas. A protagonista do livro não se submete a nenhum opressor, por já possuir asas consegue alcançar a liberdade. Fevvers é a representação de uma nova era, a mulher que já nasce livre, com asas.

Outro aspecto no romance comum ao realismo mágico é a relação com o tempo. O tempo cronológico torna-se confuso cedendo ao tempo do sonho, do devaneio. O personagem Walser fica confuso em relação à passagem do tempo. No camarim o tempo real perde-se no tempo mágico:

[...] Then the chimes of Big Bem came drifting towards them once again on the soundless night and all at once she was imbued with vivacity.
 ‘Twelve o’clock already! How time does fly, when one is babbling on about oneself!’
 For the first time that night, Walser was seriously discomposed.
 ‘Hey, there! didn’t that clock strike midnight just a while ago, after the night watchman came round?’
 ‘Did it, sir? How could it have, sir? Oh, dear, no, sir! Didn’t it go – ten, eleven, twelve – just this very minute? Didn’t we both sit here and hear it? Look at you own watch, sir, if you don’t believe me.’
 Walser obediently checked his fob; it clasped its hands at midnight. He put it to his ear, where it ticked away industriously in the usual fashion. Lizzie returned bearing a dripping kettle.¹⁶ (CARTER, 1993, p.42-43)

¹⁶ “[...] Então mais uma vez os carrilhões do Big Ben vieram flutuando até eles pela noite silenciosa e subitamente ela se imbuíu de vivacidade.

-Doze horas já! Como o tempo voa quando se está tagarelando sobre si mesmo!

Pela primeira vez naquela noite, Walser estava seriamente perturbado.

-Ei, espere aí! Aquele relógio não deu a meia-noite ainda há pouco, depois que o vigia noturno passou por aqui?

-Deu, meu senhor? Como é que poderia, meu senhor? Oh, por Deus, não, meu senhor! Não bateu...dez, onze, doze... nesse exato minuto? Não estávamos os dois sentados aqui e o ouvimos? Olhe o seu relógio, meu senhor, se não acredita em mim.

Obediente, Walser verificou o relógio de algibeira. Os ponteiros estavam unidos à meia-noite. Colocou-o no ouvido, onde tiquetaqueou diligentemente da forma costumeira. Lizzie voltou trazendo uma chaleira gotejante.” (CARTER, 1991, p.50-51)

Para Otto Maria Carpeaux o realismo mágico seria uma tendência estilística que tem como foco uma imagem plural do real. Apesar de o termo realismo mágico ser mais usado em literaturas latino-americanas e pós-colonialistas, a literatura britânica em sua história também está centrada nos marginalizados. O ponto de vista assumido é o do “ex-cêntrico”, o marginalizado. O realismo mágico colabora para discussões sobre gênero, mito e o patriarcado. Fevvers é uma mulher com asas em busca de sua liberdade em um mundo em que asas são possíveis. Para Irlemar Chiampi, em seu livro *O Realismo Maravilhoso*, o realismo mágico representa:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e intangíveis de explicação, são no realismo maravilhoso/mágico destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.

[...]

Desaloja qualquer efeito de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) n (a) realidade. (CHIAMPI, 1980, p.59)

A autora Angela Carter propõe ao leitor pensar sobre o que é real e o que não é na ficção. Ao mesmo tempo, Fevvers é encarada na obra como um ser extraordinário e comum. Ela é extraordinária quando confronta aqueles que oprimem, castram. Quando está fora do palco assume uma postura de uma pessoa comum. O personagem Walser no início cético, descobre-se no decorrer da narrativa crente nas asas de Fevvers. A perspectiva desse personagem no início do livro é aproximada a teoria fantástica e o relato fantástico mantém a dicotomia entre as instâncias do real e do sobrenatural bem marcadas porque:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão

dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são [...].

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 30-31)

No artigo *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*, Esteves e Figueiredo apresentam o pensamento de Seymour Menton sobre o realismo mágico. O autor procura estabelecer de forma simples o limite do realismo mágico em relação ao realismo maravilhoso e o fantástico.

Para ele, quando os acontecimentos ou personagens violam as leis físicas do universo, a obra deveria ser classificada como fantástica. Quando tais elementos fantásticos têm uma base folclórica associada ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígena ou africana, seria mais apropriado usar o realismo maravilhoso. O realismo mágico, por sua vez, em qualquer país do mundo destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, embora possam pertencer ao mundo real [...] ao passo que o realismo mágico prefere o inconsciente coletivo junguiano, ideia oriunda das teorias arquetípicas, segundo as quais todas as épocas se fundem num determinado momento do presente, e que a realidade em si tem certos traços que a identificam com o mundo dos sonhos. (ESTEVES E FIGUEIREDO, 2005, p. 406).

Classificar o romance não é simples, ele pode ser entendido como realismo mágico e/ou fantástico. No decorrer do livro, Fevvers só se entrega ao amor de Walser quando ele muda, aceitando suas asas como parte do real. E podemos observar que a protagonista não possui umbigo abrangendo a possibilidade de ser humana e ave no mundo como conhecemos:

‘Lor’ love tou, sir!’ Fevvers sang out in a voice that claged like dustbin lids. ‘As tom y place of birth, why, I first saw light of day right here in smoky old London, didn’t I! not billed the “Cockne Venus”, for nothing, sir, though they could just as well ‘ave called me “Helen of the High Wire”, due to unsual circunstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call the normal channels, sir, oh, dear me, no; but just like Helen of Troy, was hatched.

‘Hatched out of a bloody great egg while Bow Bells rang, as ever is!’¹⁷ (CARTER, 1993, p. 7)

¹⁷ “- Pelo amor de Deus! – bradou Fevvers com uma voz que retinia como tampas de latas de lixo. – Quanto ao lugar em que nasci. Ora, vi a luz do dia pela primeira vez aqui mesmo na velha Londres enfumaçada, não foi! Não sou anunciada como a “Vênus Cockney” à toa, meu senhor, embora pudessem também ter me chamado de “Helena do Arame Alto”, devido às circunstâncias fora do

O romance apresenta o mundo dos artistas e do espetáculo e por isso, o excluído torna-se protagonista. Angela Carter utilizou o realismo mágico para abordar questões sobre gênero, mito e a sociedade. Portanto, a narrativa pode alçar voos antes não alcançados por personagens femininas nos romances. E as asas libertaram Fevers em uma nova era.

comum em que desembarquei, pois nunca atraquei pelo que se poderia chamar de *canais normais*, oh, meu Deus, não. Mas exatamente como Helena de Tróia, fui *chocada*.

- Chocada em um maldito ovo grande enquanto os sinos da St. Mary-le-Bow tocavam, como sempre.”
(CARTER, 1991, p.7)

CAPÍTULO III –
SILÊNCIOS E ESPETÁCULOS:
CONTRAPONOTOS

3.1. O processo de modernização

O processo de modernização nas obras surge como elemento libertador e de aprisionamento. Segundo Rui Guilherme Granziera a abordagem dos anos 20 no Brasil é complexa e desafiadora. A sociedade tem base econômica e social agrária, mas o que está no cerne da questão é a vida urbana. (LORENZO; COSTA, 1997, p.135) A protagonista de Lispector vive em São Geraldo uma cidade que está em processo de urbanização. A personagem tem dificuldade em lidar com a nova cidade.

De fato, nesse período, o país viveu uma espécie de “aceleração da história”, com a emergência de novos atores políticos (classe operária, camadas médias urbanas, militares) e novas ideias, que se expressavam não apenas no plano da política, como também nas transformações da sensibilidade e do gosto. [...] (LORENZO; COSTA, 1997, p.8)

O processo de modernização é influenciado diretamente pela modernização na Europa segundo Rui Guilherme Granziera: “As razões desse rico e incrível mosaico estão na maior parte no próprio século XX, muitas delas estão na Europa, palco da Grande Guerra, e também nos Estados Unidos.” (LORENZO; COSTA, 1997, p. 135) A mudança em São Geraldo está diretamente ligada ao processo de modernização na Inglaterra.

Os primeiros trinta anos do século no Brasil desconcertam especialmente o observador econômico: se ele acompanha os indicadores socioeconômicos anteriores à Grande Guerra de 1914-1918, não pode deixar de criar expectativa – fortemente justificada – de que o imediato porvir reservaria à indústria e à economia urbana uma posição chave na vida social... [...] A base desse desempenho tinha sido a forte crise do café na virada do século que, se, por um lado, liberou capitais para o investimento no setor industrial, por outro, e principalmente, induziu à fixação nas cidades de fluxos migratórios, em particular na cidade de São Paulo e arredores. A crise agrária criava concomitantemente o capital industrial e o mercado de trabalho adequado a ele, desdobrando-se em forte desenvolvimento urbano. (LORENZO; COSTA, 1997, p. 136)

Lucrécia acompanha durante toda a narrativa a mudança em São Geraldo. A protagonista encontra dificuldades em se adaptar à modernidade. Porque observamos que a modernização não faz diferença quando sua população permanece com o pensamento tradicional. Rui Guilherme Granzeira também afirma que “a sociedade hegemonicamente agrária faz do desenvolvimento urbano a sua janela para o exterior, a janela que recepcionará o *moderno*.” (LORENZO; COSTA, 1997, p. 137 – grifo do autor)

As grandes mudanças ocorridas no cenário internacional devido ao resultado da guerra vão refletir profundamente na sociedade brasileira, que, aparentemente, já percorria o caminho da industrialização sem volta (LORENZO; COSTA, 1997, p. 138).

E é justamente pelo prisma monetário que as populações urbanas sentirão o quanto são marginalizadas na sociedade brasileira dos anos 20. Se ocorre a desvalorização cambial, o custo de vida fica insuportável pelo peso das importações, particularmente as de alimentos; se ocorre a valorização, o dinheiro forte desaparece, contrai-se a renda e fecham-se os empregos industriais. Esse é o dilema que prende a população urbana, que lhe transmite a sensação de que tudo vai mal na sociedade hegemonicamente agrária, e que é preciso *mudar tudo...* como queriam os tenentes. (LORENZO; COSTA, 1997, p. 141 – grifo do autor)

Para exemplificar as dúvidas surgidas naquele tempo devemos olhar para o nosso presente. No início do século 20 vivia-se um período de desorganização no sistema capitalista mundial e uma mudança no plano das grandes potências semelhantes ao cenário atual. Encontramos nesse sistema uma protagonista perdida nas mudanças de sua cidade. Lucrécia não reconhece São Geraldo no processo de modernização. A identidade da personagem está ligada ao espaço que ela pertence. Quando ocorre o processo de modernização cabe a Lucrécia mudar. Mas concomitantemente, São Geraldo permanece com o pensamento retrógrado em relação à mulher e o seu papel na sociedade. A liberdade de Lucrécia depende muito do casamento. O que Clarice Lispector fez ao narrar a história da moradora de São

Geraldo foi denunciar um sistema falho de sociedade. O sistema que secularmente calou as mulheres.

Clarice em seu trabalho tematiza a própria questão do processo de modernização e as outras esferas da vida social dos brasileiros do período. É exposta a relação dos personagens com a modernização e de que modo ela os afeta.

As duas cidades apresentadas nas obras estão envolvidas na fumaça que simboliza as fábricas, o urbano, a cidade:

Aos poucos, na escuridão tranquilizadora, abandonou-se, estava ainda eriçada, cada ponta revertida de coisa não poderia ser tocada, as colunas do corrimão torcidas. Também o tamanho de S. Geraldo se alargara e ela viu de baixo para cima – a imensa escadaria a subir. Os sinos tocavam. Dlin, dlen, dlen, ouviu ela com atenção. Imaginou que as ruas deveriam ter se iluminado todas ao som dos sinos... A noite agora era de outro. Lucrécia Neves escapara.

[...]

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. Mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos.

[...]

Ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer. Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados. As noites cheiravam a estrume e eram frescas. Às vezes chovia. (LISPECTOR, 1998, p. 15-16)

Lispector ao retratar Lucrécia buscou relacionar o processo de modernização da cidade ao da personagem. Durante toda a narrativa as transformações em Lucrécia ocorrem paralelamente a São Geraldo. No período da escrita de *A Cidade Sitiada*, Clarice residiu em Berna, na Suíça. Em carta para a irmã demonstrou seu incômodo em não se adaptar ao novo:

Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo o interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? Assim fiquei eu..., em que pese a dura comparação... Para me adatar (sic) ao que inadatável (sic), para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar os meus agulhões – cortei em mim a força que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também a minha força. [...] Mariazinha, mulher de Milton, um dia desses encheu-se de coragem, como ela disse, e me perguntou: você era muito diferente, não era? Ela disse que me achava ardente e vibrante, e que quando me encontrou agora se disse: ou esta calma excessiva é uma atitude ou então ela mudou tanto que parece quase irreconhecível. [...] Mas não pude deixar de querer lhe mostrar o que pode acontecer com uma pessoa que fez pacto com todos, e que se esqueceu de que o nó vital de uma pessoa deve ser respeitado. (LISPECTOR, 2002, p. 165)

É arriscado e complexo aproximar a vida da autora ao da personagem. Mas podemos notar que a vida na Europa apresentou uma necessidade de representar aqueles que não se adaptam a certas mudanças. Fica evidente que Clarice destacou a mudança da cidade na inevitável transformação da mulher.

Na narrativa de Angela Carter observamos uma Inglaterra na virada do século XIX para o século XX. Com o desenvolvimento da industrialização, ocorreu um grande impulso da urbanização em toda a Europa. Foi um período de grandes revoluções no pensamento, na política e na religião. Entre os movimentos sociais e políticos do período podemos destacar o movimento sufragista. Acredita-se que Carter escolheu esse período para retratar sua protagonista por ser um tempo de mudanças, de renovações. E nada mais livre do que uma mulher nascida com asas. Fevvers foi a representação simbólica da busca pela liberdade na sociedade desse período. Impulsionada pela Revolução Industrial, a Inglaterra tornou-se uma das grandes potências mundiais. No século XX, a Inglaterra participou das duas grandes guerras mundiais que também influenciaram o processo de modernização no Brasil. No romance de Angela Carter, o período apontado vem expresso na seguinte passagem:

For we are the fag-end, the smouldering cigar-but, of a nineteenth century which is just about to be ground out in the ashtray of history. It is the final, waning, season of the year of Our Lord, eighteen hundred and ninety nine.

And Fevvers has all the *éclat* of a new era about to take off¹⁸ (CARTER, 1993, p. 11 – grifo da autora)

Assim como Lucrécia, Fevvers estabelece uma relação próxima com a sua cidade. Fevvers já está transformada para uma nova realidade. Lucrécia muda-se para a metrópole após o casamento com o forasteiro e assume uma postura mais cuidadosa diante do novo:

À Lucrécia, os restos de um Fausto mal soterrado narram tanto quanto o contínuo ruído daquela cidade.

Pois se em São Geraldo os motores eram invisíveis, aqui haviam emergido, e não se sabia o que era motor e o que já era coisa. Lucrécia passou a considerar-se o membro mais inexperiente da cidade, e deixava-se guiar pelo marido em visitas a “lugares”, na esperança de em breve entender os táxis cruzando entre gritos de jornalheiros e aquelas mulheres bem calçadas pulando por cima da lama.

Por que esta cidade, ao contrário de S. Geraldo, parecia manifestar-se a todo momento e as pessoas se manifestavam a todo momento. [...]

Caíra de fato em outra cidade – o quê! Em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido que os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos a alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e um perna saltando fora.

O que Lucrécia e Fevvers gostavam nas suas metrópoles era o teatro. Ambas demonstravam que a arte oferece um novo significado às cidades:

Já um desejo de ordem superior, Lucrécia esperou ir mais duas ou três vezes ao teatro, aguardando o momento em que atingiria um número difícil de contar, como sete ou nove, e poderia acrescentar a frase: “eu ia ao teatro quase sempre.” (LISPECTOR, 1998, p. 122)

‘And now,’ she said, ‘after my conquests on the continent’ (which she pronounced ‘*congtinong*’) ‘here’s the prodigal daughter home again to London, my lovely London that I love so much, London – as dear old Dan Leno calls, it, “a little village on the Thames of which the principal

¹⁸ Pois estamos na parte final, no tóco de charuto fumacento, de um século dezenove que está quase prestes a ser esmagado no cinzeiro da história. É a última estação, que se está acabando, do ano de Nosso Senhor, mil novecentos e noventa e nove. E Fevvers tem todo o *éclat* de uma nova era pronta para decolar. (CARTER, 1991, p. 12)

industries are the music hall and the confidence trick”.¹⁹ (CARTER, 1993, p. 8 – grifo da autora)

Fevvers faz parte do universo da arte, enquanto Lucrécia encontra seus momentos de felicidade ao descobrir o teatro. As duas personagens se identificam com o universo da representação. Uma personagem está no palco enquanto a outra é o público. Na passagem a seguir, Lucrécia imagina como é fazer parte do mundo do espetáculo:

Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida. Atrás do camarote, atrás da escuridão, bem que adivinhava um salão – outro salão – em fuga. Nos corredores pontas de pés chegando atrasadas, mãos afastando cortinas, e ofegantes as pessoas se acrescentando à escuridão... ela própria excitada pelos leques, transpirando no seu primeiro vestido preto de casada – “casei no verão”, em ordem. (LISPECTOR, 1998, p.122)

Assim como Walser desejava desvendar os mistérios de Fevvers, Lucrécia quer descobrir os mistérios do rosto do bailarino. Eles procuram uma forma de desmistificar aquilo que eles representam:

Sua falta de sensualidade era uma sensualidade repugnante de coração, a boca cheia de sangue, amando o bailarino. Sobretudo a que estava ele se dando? lembrava-se ela – nele se revia numa noite de chuva, tentando indicar as coisas – como ele mesmo horrorizadamente tentava. Ele era o bailarino daquela cidade. Mas se ela pudera ler no rosto de Perseu, de Ana, de Felipe, e mesmo do dr. Lucas – no do dançarino não podia, era um rosto claro demais. A que estava ele se dando? sentia advertida. Apesar de que ainda compreendia melhor a dança do bailarino do que as outras demonstrações da cidade. Se ele lhe despertava o compromisso antigo, ela estava agora sem tempo, as saias presas por alguma roda do sistema perfeito. Ao mesmo tempo ninguém a tiraria dali, tinha direito de estar num camarote: esta era sua época. (LISPECTOR, 1998, p. 123)

¹⁹ - E agora – ela disse -, depois das minhas conquistas no continente – (que pronunciava *congtingong*) – aqui está a filha pródiga novamente de volta à casa em Londres, minha adorável Londres que amo tanto. Londres, como o velho e querido Dan Leno a chama, “uma aldeiazinha junto ao Tâmis cujas atividades principais são as salas de espetáculos e a vigarice”. (CARTER, 1991, p.8 – grifo da autora)

Her face, broad and oval as a meat dish, had been thrown on a common wheel out of coarse clay; nothing subtle about her appeal, which was just as well if she were to function as the democratically elected divinity of the imminente century of the Common Man. [...]

In his red-plush press box, watching her through his opera-glasses, he thought of dancers he had seen in Bangkok, presenting with their plumed, gilded, mirrored surfaces and angular, hieratic movements, infinitely more persuasive illusions of airy creation than this overliteral winged barmaid before him. 'She tries too damn' hard,' he scribbled on his pad. [...]

She gathered herself together, rose up on tiptoe and gave a mighty shrug, in order to raise her shoulders. Then she brought her elbows, so that the tips of the pin feathers of each wing met in the air above her headdress. At the first crescendo, she jumped. [...]

First impression: physical ungainliness. Such a lump it seems! But soon, quite soon, an acquired grace asserts itself, probably the result of strenuous exercise. (Check if she trained as a dancer)²⁰. (CARTER, 1993, p.12, 16)

As protagonistas percorrem as narrativas paralelamente à modernização. O casamento de Lucrécia com o forasteiro Mateus e as viagens que Fevvers faz com o circo acompanham o final do século XIX e início do XX. No final da narrativa, Lucrécia, “mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar” (LISPECTOR, 1998, p.191). A personagem encontrava saída para a sua existência através da liberdade geográfica. São Geraldo já estava entregue “à liberdade e à solidão” como qualquer grande cidade: (LISPECTOR, 1998, p.191)

Oh, ela vivera de uma história muito maior do que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade feita de poder olhar. Nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar. [...]

Também São Geraldo chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais. So isso se podia aliás dizer, só isso se podia ver, e ela via.

²⁰ Seu rosto, largo e oval como um prato de carne, havia sido molhado em uma roda de oleiro comum com barro grosseiro. Nada de sutil em seu encanto, que era exatamente como se ela devesse atuar como divindade democraticamente eleita do imminente século do Homem Comum. [...]

No camarote de pelúcia vermelha da imprensa, observando-a com o binóculo de teatro, ele se lembrou das dançarinas que vira em Bangcoc, que, com todas as suas superfícies emplumadas, douradas e espelhadas e com seus movimentos angulosos e hieráticos, proporcionavam ilusões da criação aérea infinitamente mais persuasivas do que essa alada servidora de bebidas em bar, demasiado prosaica, diante dele. “Ela se esforça como o diabo”, rabiscou no bloco de notas. [...]

Ela se concentrou, se ergueu na ponta dos pés e fez um possante movimento com os ombros a fim de levantá-los. Em seguida, baixou os cotovelos, de modo que as extremidades das penas incipientes se encontraram no ar, acima do seu toucado. Ao primeiro crescendo, ela saltou. [...]

Primeira impressão: deselegância física. Parece um trambolho! Mas depressa, muito depressa, uma graça adquirida se afirma, provavelmente resultado de exercício tenaz. (Verificar se ela estudou dança). [...] (CARTER, 1991, p. 13, 17,18)

O rosto tomara uma dignidade quase física, finalmente possível de transmitir a um filho – só que este passaria a vida a procurar justificar a herança, levando cegamente adiante a obscura raça dos construtores. Que possuía como tradição a coragem. [...]

Mas ela o abandonaria e abandonaria a cidade mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera, com um aterro e um viaduto, até a escarpa dos cavalos sem nome. [...]

De onde os últimos cavalos já haviam emigrado, entregando a metrópole à glória de seu mecanismo.

Quem sabe – como diria Lucrécia Neves um dia S. Geraldo teria linhas de trem subterrâneas. Parecia este o único sonho da cidade abandonada. (LISPECTOR, 1998, p.189-191)

Restava à Lucrécia transformada mudar de moradia. A personagem tinha certeza de que não caberia mais na São Geraldo de sua juventude. Descolar-se geograficamente é crescer, é não limitar-se, é de alguma forma voar.

Já Fevvers no final da narrativa demonstra ser o símbolo da nova mulher em um novo século. Seu deslocamento é o resultado da luta feminina para romper barreiras sociais.

Unbeknownst to the lovers, midnight that moveable feast, rolled over the taiga at the moment, disturbing nothing in its passage in spite of the era it was dragging in its wake. Precipitated in ignorance and bliss into the next century, there, after it was over, Walser took himself apart and put himself together again.²¹ (CARTER, 1993, p. 294)

Dessa forma, observamos nas duas narrativas o novo século, a nova cidade capaz de refletir as necessidades femininas nas vidas das protagonistas. O deslocamento sugere um mundo de possibilidades, de liberdade e mudança social.

3.2. As personagens: silêncios e espetáculos

²¹ Ignorada pelos amantes, à meia-noite, essa festa móvel, rolou nesse momento sobre a taiga, sem nada perturbar na sua passagem apesar da era que estava arrastando na sua esteira. Precipitado em ignorância e bem-aventurança para o novo século, ali, depois que tudo terminara, Walser se desmontou e reuniu as partes de novo. (CARTER, 1991, p. 335)

Fevvers foi deixada bebê na porta da casa de mulheres da Mamãe Nelson. Seu nome original era Sophie e significa sabedoria. Foi acolhida por Lizzie e a família de mulheres. Uma criança com asas, sem origem, sem umbigo.

Fevvers é apresentada ao leitor no momento que vai conceder uma entrevista ao jornalista Walser, que pretende descobrir se suas asas são reais. Walser segue a protagonista pelo seu mundo mágico. Ela afirma ao jornalista que sua história é real e apenas suas asas são tingidas. Criou seu próprio slogan que dizia: ela é fato ou ficção?

Quando Mamãe Nelson morre, Fevvers e as outras mulheres precisam encontrar outro lugar para viver. Escolhe de lembrança um relógio com a figura do Pai Tempo com uma foice em uma das mãos e uma caveira na outra. Fevvers leva também a espada dourada usada por Mamãe Nelson. Depara-se com a sociedade patriarcal fora da casa da Mamãe Nelson e começa a trabalhar no “museu de monstros” de Madame Schreck. Uma mulher semelhante a uma marionete que puxava as próprias cordas. Na “casa dos horrores”, Fevvers conhece as mulheres mais marginalizadas da sociedade, as aberrações: a que só dorme (Bela Adormecida), a que não cresce (Maravilha de Wiltshire), a que não pode amamentar (Fanny Quatro Olhos, tem olhos no lugar de mamilos), a que não sorri (Teias de Aranha). Durante a narrativa percebemos que Fevvers é diferente das outras: suas asas não são vistas como uma aberração. Nessa casa a protagonista aprende os perigos do controle patriarcal. Para sair da casa de Madame Schreck aceita sair com Rosencreutz. Ele desejava sacrificá-la em um ritual para atingir a vida eterna. Ela consegue enganá-lo e foge voando com o pé ferido.

‘Quick as a flash, out with my own! How I blessed my little gilded sword! He fell back, babbling, unfair, unfair... he’d not thought the angel would come armed. Yet, sir, strike I could not, nor harm another mortal even in self-defence... and, to tell the truth, even in the midst of my consternation, I was tickled pink to see the poor old booby struck all of a heap to see his plans awry and he was as much put out when I laughed in his face as he was to see old Nelson’s plaything.

‘Before he’d gathered his wits together, I was off and out of that open casement like greased lightning, I can tell you, although it was a tight

squeeze and I left enough feathers to stuff a mattress caught on the frame. The mad bastard let out a shrill, high squeak to see his fleshy bottle of *elixum vitae* take off and only then came after me with what turned out to be an antique spear he'd found somewhere or other, and even succeeded in inflicting a flesh wound on the ball of my right foot, of which I still bear the scar – look!’²² (CARTER, 1993, p.83)

Fevvers segue com um circo itinerante. Na segunda parte do livro, “Petersburg”, a protagonista percebe que o ambiente do picadeiro é controlado pelo patriarcado, um espaço de opressão às mulheres e aos animais. Conhece no circo a Princesa da Abissínia (domadora de tigres que os ensina a dançar), Mignon (mulher do Homem-Macaco que é espancada pelo marido) e Sansão (o homem forte). Mignon foge do papel de vítima ao abandonar o Homem-Macaco e viver um amor ao lado da Princesa da Abissínia. O jornalista, Walser, ao entrar no mundo do circo, sente-se livre pela primeira vez:

When Walser first put on his make-up, he looked in the mirror and did not recognise himself. As he contemplated the stranger peering interrogatively back at him out of the glass, he felt the beginnings of a rogatively sense of freedom that, during all the tie he spent with the Colonel, never quite evaporated; until last moment when they parted company and Walser’s very self as he had know it, departed from him, he experienced the freedom that lies behind the mask, within dissimulation, the freedom to juggle with being, and, indeed, with the language which is vital to our being, that lies at the heart of burlesque.²³ (CARTER, 1993, p. 103)

²² “- Rápida como um raio, saco a minha! Como abençoei a minha espadinha dourada! Ele caiu para trás, balbuciando injusto, injusto... não tinha imaginado que o anjo viesse armado. No entanto, meu senhor, golpear eu não podia, nem ferir outro mortal, nem mesmo em legítima defesa... e, para dizer a verdade, mesmo no meio do meu apavoramento, estava satisfeitíssima ao ver o pobre velho trouxa desalentado ao ver os seus planos saírem errado e ficou tão desconcertado quando lhe ri na cara quanto tinha ficado ao ver o brinquedo da velha Nelson.

- Antes que ele se recuperasse, eu estava fora daquela janela aberta, como um relâmpago lubrificado, lhe garanto, embora fosse um aperto e tenha deixado presas no caixilho penas suficientes para estofar um colchão. O louco maldito soltou um guincho agudo e estridente ao ver a sua garrafa carnuda de *elixum vitae* levantar vôo e só então veio atrás de mim com o que se revelou uma espada antiga que havia achado em algum lugar e ate conseguiu fazer uma ferida superficial na sola do meu pé direito, de que ainda tenho a cicatriz, veja!”(CARTER, 1991, p.98, grifo da autora)

²³ “Quando usou a maquiagem pela primeira vez, Walser olhou no espelho e não se reconheceu. Enquanto contemplava o estranho que no espelho, lhe devolvia o olhar atento e interrogativo, experimentou o início de uma vertiginosa sensação de liberdade que, durante todo o tempo que passou com o Coronel jamais evaporou completamente. Até aquele último instante em que se separam e o próprio eu de Walser, tal como conhecera, se afastou dele, sentiu a liberdade que se encontra atrás da máscara, dentro da dissimulação, a liberdade de fazer malabarismos com a existência e, mesmo, com a

Em um encontro com o Grão-Duque, Fevvers percebe que corre risco ao ver “a gaiola feita de arames de ouro e, dentro, um poleirinho de rubis e safiras e diamantes”. O coronel quebra sua espada ao meio. Percebendo o risco que corre, Fevvers foge para a Sibéria e sofre um acidente de trem e fratura a asa direita. A heroína decide sair em busca de Walser. Ao reencontrar Walser no final da narrativa, Fevvers depara-se com um novo homem, pronto para a mulher da nova era:

‘I am Jack Walser, na American citizen, I joined the circus of Colonel Kearney in order to delight my reading public with accounts of a few nights at the circus and, as a clown, performed before the Tsar of All the Russians, to great applause. (What a story!) I was derailed by brigands in Transbaikalia and lived as a wizard among the natives for a while. (God, what a story!) Let me introduce my wife, Mrs. Sophie Walser, who formerly had a successful career on the music-hall stage under the name of –²⁴ (CARTER, 1993, p. 293-294)

Ao compararmos as obras e suas concepções de casamento, podemos observar que Lizzie está ao lado de Fevvers para que ela não esqueça quem é: a imagem máxima da liberdade. Quando percebe o interesse de Fevvers pelo casamento, Lizzie afirma que a criou para levantar voo, não para chocar uma ninhada de ovos. A ama evidencia o seu ponto de vista sobre o casamento durante a entrevista com Walser:

linguagem é vital para a nossa existência que se encontra no âmago burlesco.” (CARTER, 1991, p.120)

²⁴ “Sou Jack Walser, cidadão americano. Ingressei no circo do Coronel Kearney a fim de deleitar o meu público leitor com relatos de algumas noites no circo e, como palhaço, me apresentei diante do Czar de Todas as Rússias, com grande aplauso. (Que história!) Fui descarrilado por bandoleiros na Transbaicália e por algum tempo vivi como feiticeiro entre os habitantes do lugar. (Meu Deus, que história!) Permitam que lhes apresente minha esposa, Sra. Shopie Walser, que outrora teve uma carreira triunfante nos palcos das salas de espetáculos com o nome de...” (CARTER, 1991, p.333)

‘Manners in the New World are considerably more elastic than they are in the old, as you’ll be pleased to find, ma’am,’ said Walser evenly.
 ‘And I myself have known some pretty decent whores, some damn’ fine women, indeed, whom any man might have been proud to marry.’
 ‘Marriage? Pah!’ snapped Lizzie in a pet. ‘Out of the frying pan into the fire! What is marriage but prostitution too one man instead of many? No diferente! D’you think a decent whore’d proud to marry *you*, young man? Eh?’
 ‘Never mind, Lizzie, ‘e means well. Here, is the boy still on? I’m starved to death, I’d pawn me gold hairbrush for some eel-pies and a saveloy.’ She turned to Walser with gigantic coquetry. ‘Could you fancy na eel pie and a bit of mash, sir?’²⁵ (CARTER, 1993, p.21)

No final do livro, Fevvers torna-se mulher de Walser em uma cerimônia Xamã. Fevvers e Walser anunciam a chegada de um novo século com a união de um novo homem e de uma nova mulher. A protagonista ri alto de uma frase de seu marido que ecoa por todo o espaço:

Smothered in the feathers and pleasure as he was, there was still one question teased him.
 ‘Fevvers ...’ he said. Some sixth sense kept him from calling her Sophie. They were not yet sufficiently intimate.
 ‘Fevvers, only the one question ... why did you go to such lengths, once upon a time, to convince me you were the “only fully-featheredd intacta in the history of the world”?’
 She began to laugh.
 ‘I fooled you, then!’ she said. ‘Gawd, I fooled you!’
 She laughed so much the bed shook.
 ‘You mustn’t believe what you write in the papers!’ she assured him, stuttering and hiccuping with mirth. ‘To think I fooled you!’
 [...]
 ‘To think I really fooled you!’ she marvelled. ‘It just goes to show there’s nothing like confidence.’²⁶ (CARTER, 1993, p. 294)

²⁵ “- Como a senhora terá a satisfação de verificar, os costumes no Novo Mundo são consideravelmente mais elásticos do que no velho – disse Walser calmamente. – E eu mesmo já conheci algumas prostitutas bastante decentes, algumas mulheres realmente muito admiráveis com quem qualquer homem se orgulharia de casar.
 - Casamento? – vociferou Lizzie, mal humorada. – Da frigideira para o fogo! O que é o casamento além da prostituição a uma homem em vez de a muitos? Não é diferente! Acha que uma prostituta decente se orgulharia de casar com *você*, rapaz? Hein?
 - Esqueça, Lizzie, ele tem boas intenções. Ei, o garoto ainda está aí? Estou morrendo de fome, empenharia minha escova de ouro por uns empadões de enguia e um salsichão. – Virou-se para Walser com gigantesco coquetismo. – o senhor gostaria de um empadão de enguia e um pouquinho de purê?” (CARTER, 1991, p.24-25, grifo da autora)

²⁶ “Sufocado de penas e prazer como estava, ainda havia uma pergunta que o importunava.

Fevvers consegue romper com um dos maiores símbolos da sociedade patriarcal: a virgindade. Quando finalmente estão juntos, a personagem ri da ingenuidade desse homem que acreditava em sua virgindade. O tabu da virgindade foi desconstruído na narrativa. A virgindade não foi uma virtude feminina que deveria ser preservada. Seu caráter não foi corrompido por não ser mais virgem. A protagonista de Carter não se casa virgem, não atinge a maternidade e ri do controle patriarcal que a cerca.

A protagonista de Clarice é “sitiada” pela cidade em que vive. Sente-se presa à cidade como uma estátua no centro da praça. O silêncio evidente é o que dá vida e faz com que a protagonista Lucrécia tenha o desejo de romper sua realidade “cercada”. O contraste entre o silêncio e as palavras é o que dá vida aos personagens no romance. O silêncio tão evidenciado desde o início do livro é também um representante daqueles que vivem entre as cidades. As criaturas são solitárias e silenciosas desde o desenvolvimento das grandes cidades, “Sob o chapéu o rosto mal iluminado de Lucrécia ora se tornava delicado, ora monstruoso. Ela espiava. A cara tinha uma atenção doce, sem malícia, os olhos escuros espiando as mutações do fogo, o chapéu com a flor.” (LISPECTOR, 1998, p.12)

Quando convive com a Associação de Juventude Feminina de São Geraldo (A.J.F.S.G.), Lucrécia conhece Cristina e Efigênia. Cristina tornou-se a rival de Lucrécia, excluindo-a da sufocante associação.

- Fevvers... – ele disse. Um sexto sentido o impedia de chama-la de Shopie. Ainda não eram suficientemente íntimos.

- Fevvers, só uma pergunta... por que se esforçou tanto, em tempos passados, para me convencer de que era a “única intacta inteiramente emplumada na história do mundo”?

Ela começou a rir.

- Eu o enganei, então! – ela disse. – Meu Deus, eu o enganei!

Ria tanto que a cama tremia.

- Não pode acreditar naquilo que se escreve nos jornais! – ela lhe afirmou, gaguejando e soluçando de alegria. – Pensar que o enganei!

[...]

- Pensar que realmente enganei! – ela se maravilhou. – Isso só demonstra que não há nada como a confiança.” (CARTER, 1991, p. 335-336)

Mas Cristina as instigaria na reunião seguinte. Bastava a sua presença para agitar o agrupamento e, em pouco, entre projetos de pureza e amor à alma, sem que na sombria sala de reunião uma palavra mais clara pudesse ser pronunciada, todas estavam excitadas para o caminho do bem: Cristina é a nossa vanguardista, diziam sorridentes (LISPECTOR, 1998, p.20).

O narrador prossegue investigando o comportamento da protagonista. O estudioso Gilberto Martins analisa a sociedade tradicional e a festividade popular presente no início do livro:

Nessa sociedade tradicional que Clarice elege como foco, a festividade popular é o instante especial pelo qual se engendra e retoma uma complementaridade interna que transforma o individual em coletivo, o particular em universal, mas que, em contrapartida, anuncia um movimento dominante em todo o romance, a saber: o impedimento da livre individualização, a não constituição de subjetividade movidas pela consciência e pela vontade. Já na cena de abertura, o todo predomina sobre as partes e, suspensos os movimentos da produção utilitarista – momentaneamente substituídos pelo princípio do prazer, em um evento social marcado pela motivação do divino e realizado sob a égide da Igreja -, o individual e o econômico não constituem o espaço social, subvertidos por outras ideologias. (MARTINS, 2012, p.155)

Em *A Cidade Sitiada*, Lucrécia enxerga no casamento a possibilidade de sair da sua realidade sufocante no subúrbio de São Geraldo. Gilberto Martins afirma que a protagonista depois de casada fugirá ao dito popular de “quem casa quer casa”, expondo-se ao olhar coletivo (MARTINS, 2012, p.175).

Nas relações de Lucrécia, encontramos o namoro com o militar e autoritário Felipe, o relacionamento com o jovem Perseu e depois o casamento com Mateus que a levaria para fora do subúrbio. Mas durante a narrativa é revelado que ama o médico Lucas mesmo sem concretizar esse amor. Quando seu marido morre, volta para encontrar-se com um novo pretendente escolhido por sua mãe. Segundo Nádía Gotlib, ocorre a desmitificação dos personagens na narrativa:

[...] são devidamente desmitificados nos respectivos comportamentos e discursos: força física (Felipe), forma sem pensamento (Perseu), pensamento convencionalizado por classe social alta (Mateus), sensação de amor mágica e temporária (Lucas). (GOTLIB, 2011, p.325)

A personagem acredita ser rude e malfeita. Lucrécia casa-se para escapar de São Geraldo. Acredita que dessa forma poderá alcançar a sua liberdade. Mas quando casada com Mateus pensa que está em adestramento de sistema de convenções sociais de classe alta que a deixa desconfortável.

É importante ressaltar que Lucrécia precisa deslocar-se geograficamente como Fevvers para buscar sua liberdade. O sentimento de deslocamento a persegue na cidade grande. Ela é uma parte quase invisível em uma multidão. O silêncio imposto na obra é uma maneira de falar daquilo que nos obriga ao silêncio. O silêncio de Lucrécia é a mulher silenciada na sociedade patriarcal.

Nesse momento, nos deparamos com duas personagens que não se enquadram nos grupos sociais em que foram inseridas. Fevvers por ter asas e Lucrécia por ser silenciosa como uma estátua continuam à margem da sociedade. Embora pareçam mulheres distantes, podemos observar a representação do processo de modernização em seus países. Enquanto Lucrécia parte da subjetividade para a ação, Fevvers tem sua vida partindo da ação para a subjetividade.

Nas obras estudadas as protagonistas encontram no casamento a possibilidade de serem felizes e livres. Tanto Fevvers quanto Lucrécia buscam no casamento a possibilidade de um novo símbolo do feminino: alguma maneira de alcançar a liberdade.

3.3. A maternidade e a crítica feminista

As protagonistas de *Noites no Circo* e *A Cidade Sitiada* estão inseridas na sociedade patriarcal do final do século XIX e início do século XX. Nas narrativas lidamos com a

sociedade britânica em meio ao processo de modernização e a brasileira no início da modernização das cidades. Os dois ambientes cheiravam a fábricas.

Segundo Françoise Collin e Françoise Laborie a maternidade constitui, ao mesmo tempo, o poder de dar a vida, e uma fonte de opressão. A maternidade estrutura discussões feministas (HIRATA, 2009, p.133).

As sociedades patriarcais procuram representar a figura materna como uma mulher virtuosa. Ocorre a concepção de mãe idealizada. As duas obras apresentam o ideal de mãe segundo o patriarcado: mulheres estereotipadas que determinam os destinos de suas filhas. A única que consegue romper o ciclo criado pela sociedade patriarcal é Fevvers. No final da narrativa, ela segue seu desejo e não a sugestão de Lizzie. Decide ficar ao lado do novo homem que está pronto para a mulher da nova era. Já Lucrécia permanece no total domínio patriarcal ao acreditar que um novo casamento sugerido pela sua mãe lhe trará felicidade:

Foi poucos dias depois que recebeu a carta da mãe chamando-a para a fazenda. “Tem aqui um homem muito bom de coração, minha filha, que viu teu retrato e gostou e pergunta sempre por ti e por tua vida, minha filhinha. Digo-lhe que levas a vida de uma santa.” Não entendo! Interrompeu-se Lucrécia sobressaltada – que desejava ainda sua fotografia? [...] É o segundo marido, espantava-se como se não tivesse direito a tanta sorte. (LISPECTOR, 1998, p.190-191)

A crítica feminista afirma que o ideal feminino reforça o controle masculino. Os papéis econômico, social e político da mulher só serão plenos quando desempenhar em uma total dedicação ao outro. Simone de Beauvoir, no livro, *O segundo sexo*, afirma:

Falou-se também muitíssimo dos direitos sagrados da mãe, mas não foi como mãe que as mulheres conquistaram o direito de voto; a mãe solteira é ainda desprezada; é somente no casamento que a mãe é glorificada, isto é, na medida em que permanece subordinada ao marido. Enquanto este permanece o chefe econômico da família, embora ela se ocupe muito mais dos filhos, eles dependem muito mais dele do que dela. É por isso que, como vimos, a relação da mãe com os filhos se acha estreitamente comandada pela que mantém com o esposo. (BEAUVOIR, 1967, p. 293)

Da mesma forma que Fevvers é acompanhada e aconselhada por Lizzie durante toda a narrativa, Lucrécia tem em sua mãe, a mesma companhia. Em uma curta conversa observamos o controle de uma sociedade patriarcal no comportamento da mãe de Lucrécia:

Mas diante do olhar contente de Ana a moça não suportou mais, e alguma coisa enfim se quebrando desafinada, ela engoliu a comida, ergueu-se correndo e estava ajoelhada junto da mãe que a fitava aterrorizada e vermelha de prazer...
 - ... mamãe como a nossa vida é triste! Gritou abafada pelas pernas da mulher. (E os bailes? E os bailes? Dizia-lhe o demônio.) Ana balbuciou qualquer coisa, cheia de puder, ofendida: não acho! Murmurava quase altiva. Mas enquanto mantinha o rosto sufocado, e toda a sala que ela não girava tonta, a moça parecia descobrir que não era de tristeza que gritara. É que não podia suportar aquela muda existência que estava sempre acima dela [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 66)

As obras convergem quando estabelecemos as relações entre as personagens principais e seus vínculos com a mãe ou as personagens que representam a figura materna. A protagonista de Angela Carter afirma ter sido “chocada”. Ela afirma que foi gerada a partir de um ovo:

‘Hatched; by whom, I do not know. Who *laid* me is as much mystery to me, sir, as the nature of my conception, my father and my mother both utterly unknown to me, and, some would say, unknown to nature, what’s more. But hatch out I did, and put in that basket of broken shells and straw in Whitechapel at the door of a certain house, know what I mean?’²⁷ (CARTER, 1993, p. 21)

Esse foi um recurso utilizado pela autora para libertar sua protagonista das origens do patriarcado, mas as relações maternas permanecem durante toda a narrativa. Mulheres

²⁷ “Chocada. Por quem, eu não sei. Para mim, meu senhor, quem me pôs é tanto um mistério quanto a natureza da minha concepção, meu pai e minha mãe inteiramente desconhecidos para mim e, mais do que isso, diriam alguns, desconhecidos para a natureza. Mas saí do ovo e fui colocada naquela cesta de cascas quebradas e palha em Whitechapel na porta de uma determinada *casa*, sabe o que quero dizer?” (CARTER, 1991, p. 24)

desempenham o papel materno no decorrer da obra. É necessário levar em consideração o primeiro vínculo entre mulheres que observamos na narrativa. Lizzie foi quem recebeu Fevvers em uma cesta ainda bebê na porta da casa de mulheres. Ela havia perdido seu filho e amamentou a criança. Nesse momento o vínculo maternal foi firmado para a vida inteira. Fevvers é acompanhada por Lizzie em toda a narrativa:

Lizzie was a tiny, wizened, gnome-like apparition who might have been any age between thirty and fifty; snapping, black eyes, sallow skin, an incipient moustache on the upper lip and a close-cropped frizzle of tri-coloured hair – bright grey at the roots, stark grey in between, burnt with henna at the tips. The shoulders of her skimpy, decent, black dress were white with dandruff. She had a brisk air of bristle, like a terrier bitch. There was a ex-whore written all over her. Excavating a glass jar from the rubble on the dressing-table, she dug out a handful of cold cream with her crooked claw and slapped it, splat! on Fevvers' face.²⁸ (CARTER, 1993, p.13)

A protagonista Fevvers conheceu Lizzie na casa da Mamãe Nelson, dona de uma casa de prostituição. Quando Fevvers chega na casa de mulheres é acolhida por Lizzie, que acaba protegendo e aconselhando a personagem. Lizzie representa o controle na vida da protagonista, a voz da consciência. Fevvers vê em Lizzie a representação estereotipada da maternidade. A ama é recatada, com roupa e cabelo de senhora, sem vaidade em detrimento da representação alegórica da figura de Fevvers.

‘In a brothel bred, sir, and proud of it, if it comes to the point, for never a bad word nor an unkindness did I have from my mothers but I was given the best of everything and always tucked up in my little bed in the attic by eight o’clock of the evening before the big spenders who broke the glasses arrived.
‘So there I was - ’

²⁸ “Lizzie era uma visão pequenina e mirrada, como um gnomo, que poderia ter qualquer idade entre trinta e cinquenta anos, com olhos pretos e dardejantes, pele amarelada, um incipiente bigode sobre o lábio superior e um cabelo cortado à escovinha, crespo e tricolor – cinzento-claro na raiz, completamente cinzento no meio e queimado com hena nas pontas. As costas de seu vestido preto, acanhado e desceite, estavam brancas de caspas. Tinha um ar vivo de eriçamento, como uma cadela terrier. Em toda ela, estava escrita a ex-prostituta.” (CARTER, 1991, p.14)

‘- there she was, the little innocent, with her yellow pigtails that I used to tie up with blue ribbons, to match her big blue eyes – ’
 ‘- there I was and so I grew, and the little downy buds on my shoulders grew with me, until, one day, when I was seven years old, Nelson – ’²⁹ (CARTER, 1991, p.22-23)

Durante toda a infância e adolescência, Fevvers convive com a figura de Mamãe Nelson, semelhante à figura de um homem, um almirante com uma espada. Esse perfil feminino e o ambiente mostram à Fevvers sua vocação para o espetáculo. Quando Mamãe Nelson morre em um acidente na escada, Fevvers sai do lugar que representa sua família para buscar seu espaço.

Madame Schreck era a dona de um teatro negro que Fevvers e Lizzie passam a integrar. Essa figura feminina representa o que ocorre de sombrio em algumas imagens do feminino; era semelhante a uma marionete e com uma voz semelhante ao sopro dos ventos no cemitério. Madame Schreck é a figura feminina mais opressora na narrativa. Para se libertar, a protagonista consegue enganar a Madame e voar cada vez mais alto e distante da figura opressora.

Angela Carter consegue representar figuras maternas e sair do modelo tradicional de maternidade ao apresentar no livro a mamãe Nelson. É uma figura feminina semelhante a um homem, dona de uma casa de prostituição que acolhe a protagonista. Mamãe Nelson é a representação de maternidade não convencional.

As representações maternas no livro de Carter ajudaram a construir quem Fevvers se tornou. Assim como Lucrecia, Fevvers foi acompanhada durante toda a sua história por uma

²⁹ “- Criada num bordel, meu senhor, e orgulhosa disso, se vamos ao que importa, pois nunca recebi uma má palavra nem uma indelicadeza das minhas mães, mas me deram o melhor de tudo e me aconchegavam na minha caminha no sótão por volta das oito horas da noite antes que chegassem os grandes perdulários que quebravam os copos.

- Assim, lá estava eu....

- ... lá estava ela, a inocentinha, com seu rabo-de-cavalo amarelo, que eu costumava atar com fitas azuis, para combinar com seus grandes olhos azuis...

- lá estava eu e assim cresci e os rebentinhos penugentos nos meus ombros cresceram comigo até que, um dia, quando tinha sete anos, Nelson...” (CARTER, 1991, p.25-26)

figura feminina que simboliza o controle. Por mais que Fevvers e Lucrécia pudessem desejar voar, precisariam antes da permissão de suas “mães”. As duas figuras maternas representam um modelo aprisionador do feminino. Constantemente preocupadas com a necessidade do outro, simbolizando a consciência e racionalidade das protagonistas. Uma singular desconstrução do patriarcado comum às obras é a ausência paterna nas narrativas. Ambas as personagens não possuem ou perderam a figura mais representativa do domínio patriarcal.

O padrão tradicional de família não está no livro de Carter. A sua mãe não é biológica. Suas mães são as importantes representações femininas na obra. Uma personagem sem umbigo. Logo, sem a possibilidade de gerar uma criança dentro do seu corpo. Em contrapartida, Lucrécia está inserida em uma família tradicional na obra de Clarice. Da mesma forma que Lizzie em *Noites no Circo*, a mãe da protagonista em *A Cidade Sitiada*, representa o tempo, a razão e controle. Nenhuma das mulheres representadas nas obras atinge a maternidade. O modelo tradicional da família patriarcal não é possível sem a existência de uma criança. Talvez a maior liberdade das protagonistas tenha sido não buscar a maternidade como prioridade em suas vidas. Ambas buscam, sitiadas em suas realidades, uma forma de alçar voo.

3.4. O tempo e o controle patriarcal

Segundo Baudrillard (2008, p. 11), os objetos não são definidos apenas por sua função, mas pela relação humana com os objetos. O processo em que o objeto transforma alguma coisa resulta das relações humanas. Um dos objetos que surgem já no início da trama de Clarice Lispector é o relógio:

- Onze horas, disse tenente Felipe.
Mal acabara de falar o relógio da igreja bateu a primeira badalada, dourada, solene. O povo pareceu ouvir um momento o espaço... o estandarte na mão

de um anjo imobilizou-se estremeando. Mas de súbito o fogo de artifício subiu e espoucou entre as badaladas. A multidão, tocada do sono rápido em que sucumbira, moveu-se bruscamente e de novo rebentaram gritos no carrossel. [...]

O rapaz e a moça olhavam sacudindo a poeira das roupas. Nesse momento o relógio da torre bateu longe, tranquilo... O relógio da igreja abalou-se mais potente, misturando-se à delicadeza das outras horas. Lucrécia inquietou-se. Em breve, o tenente mal conseguindo acompanhá-la, a moça caminhava à frente quase correndo. O principal acontecimento da noite de S. Geraldo não fora sequer anunciado, a cidadezinha estava milagrosamente inteira ainda – Felipe ria irritado: não corra, menina! dobraram a esquina e encontraram-se no largo de pedra. A torre do relógio ainda estremeia. (LISPECTOR, 1998, p. 11,13)

Segundo Baudrillard (2008, p. 30), o relógio é um coração mecânico porque marca o nosso compasso diário; o som do tique-taque representa as batidas do coração humano. A cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais e nessa sociedade não existe mais a marcação do tempo. O relógio da igreja é representação simbólica dos sentimentos de Lucrécia e a sua reação diante da modernização de São Geraldo.

Pois o relógio é o equivalente no tempo do espelho no espaço. Da mesma forma que a relação com a imagem especular institui um fechamento e como que uma introjeção do espaço, assim também o relógio é paradoxalmente símbolo de permanência e de introjecção do tempo. Os relógios camponeses são um dos objetos mais procurados: é que são precisamente, porque captam o tempo sem surpresa na intimidade de um móvel, o que pode haver de mais tranqüilizador no mundo. Todos já experimentaram como o tique-taque de um relógio consagra a intimidade de um lugar: é que ele o torna análogo ao interior de nosso corpo. (BAUDRILLARD, 2008, p. 30)

O relógio também é representado na obra como indícios da perda do passado. O patriarcado anseia poder definir o mundo, na imaginação de que estabelece ordem no caos. A modernização de São Geraldo é a falta de ordem na sociedade tradicional.

Angela Carter constrói uma metáfora sobre o controle do tempo. Quando é entrevistada por Walser, Fevvers consegue fazer com que o tempo pareça estar parado, enquanto o Big Ben bate meia-noite sem cessar:

Then the chimes of Big Ben came drifting towards them once again on the soundless night and all at once she was imbued with vivacity.

‘Twelve o’clock already! How time does fly, when one is babbling on about oneself!’

For the first time that night, Walser was seriously discomposed.

‘Hey, there! didn’t that clock strike midnight just a while ago, after the night watchman came round?’

‘Did it, sir? How could it have, sir? Oh, dear, no sir! Didn’t it go – ten, eleven, twelve – just this very minute? Didn’t we both sit here and hear it? Look at your own watch, sir, if you don’t believe me.’

Walser obediently checked his fob; it clasped its hands at midnight. He put it to his ear, where it ticked away industriously in the usual fashion. Lizzie returned bearing a dripping kettle.[...]

‘We’ll have to have our tea black, then.’

‘Waaall, maybe my ears deceived me,’ Walser murmured as he slipped his fob back in his breast pocket.

‘What’s this? pricked sharp-eared Lizzie.

‘e thinks we put Big Bem back na hour,’ said Fevvers with a straight face.

‘Very likely’, said Lizzie contemptuously. ‘Oh, very like.’

[...]

‘Hark!’ said Fevvers, raising her hand.

On the soundless air of night came the ripple of Big Bem. Lizzie slammed the door as she came back top ut the kettle on the hissing stove; the mauve and Orange flames dipped and swayed.

Big Ben concluded the run-up, struck – and went on striking.

Walser relapsed on the sofa, dislodging not only a slithering mass of silken underthings but also the concealed layer of pamphlets and newspapers that lay beneath them. Muttering apologies, he bundled together the musky garments, but Lizzie, chattering with rage, snatched the papers from him and stuffed them away in the corner cupboard. Odd, that – that she did not want him to examine her old newspaper.

But, odder still – Big Ben had once again struck midnight. The time outside still corresponded to that registered by the stopped gilt clock, inside. Inside and outside matched exactly, but both were badly wrong.³⁰ (CARTER, 1993, p. 42,43, 53)

³⁰ “Então mais uma vez os carrilhões do Big Ben vieram flutuando até eles pela noite silenciosa e subitamente ela se imbuíu de vivacidade.

Doze horas já! Como o tempo voa quando se está tagarelando sobre si mesmo!

Pela primeira vez naquela noite, Walser estava seriamente perturbado.

- Ei, espere aí! Aquele relógio não deu a meia-noite ainda há pouco, depois que o vigia noturno passou por aqui?

- Deu, meu senhor? Como é que poderia, meu senhor? Oh, por Deus, não meu senhor! Não bateu... dez, onze, doze... nesse exato minuto? Não estávamos os dois sentados aqui e o ouvimos? Olhe o seu relógio, meu senhor, se não acredita em mim.

Obedientemente, Walser verificou o relógio da algibeira. Os ponteiros estavam unidos à meia-noite. Colocou-o no ouvido, onde tiquetaqueou diligentemente da forma costumeira. Lizzie voltou trazendo uma chaleira gotejante. [...]

- Bem pode ser que os meus ouvidos tenham me enganado – murmurou Walser enquanto fazia o relógio deslizar de volta para o bolso do paletó.

- O que é? – perguntou Lizzie, de ouvido afiado.

- Ele acha que nós atrasamos o Big Bem em uma hora – disse Fevvers, impassível.

- É muito provável – disse Lizzie, desdenhosa. – Oh, provavelmente.

[...]

- Ouçam! – disse Fevvers, erguendo a mão.

Baudrillard (2008, p. 104-105) afirma que encontramos nos objetos não uma garantia de sobrevivência, mas viver a partir disso continuamente em forma cíclica e controlada. Quando Fevvers controla o tempo com o seu “truque” consegue criar uma atmosfera mais misteriosa e mágica. O processo de sua existência ultrapassa simbolicamente a existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa. Controlar o tempo simboliza para Fevvers desafiar o patriarcado. Nessa realidade mágica, a mulher é dona do seu tempo, capaz de controlar sua própria vida.

A casa feminista da Mamãe Nelson tinha o seu próprio relógio, a sua forma de controlar o tempo:

‘Well-grown though I was, yet I had to pull a chair to the mantelpiece in order to climb up and tae down the French gilt clock that stood there in a glass case. This clock was, you might say, the sign, or signifier of Ma Nelson’s little private realm. It was a figure of Father Time with a scythe in one hand and a skull in the other above a face on which the hands stood always at either midnight or noon, the minute hand and the hour hand folded perpetually together as if in prayer, for Ma Nelson said the clock in her reception room must show the dead centre of the day or night, the shadowless hour, the hour of vision and revelation, the still hour in the centre of the storm of time.

‘She was a strange one, Ma Nelson.’

Walser could well believe it.

‘I picked up the old clock to give me room to move and set it down with care by the disordered hearth. As I did so, the antique, defunct mechanism let out a faint, melodious twang, as if resounding with clockwork encouragement. Then I climbed up and stood where Father Time had stood and, like a man about to hang himself, I kicked away the chair so that I would not be tempted to jump down upon it.

[...]

Pelo ar silencioso da noite chegava o murmúrio do Big Ben. Lizzie bateu a porta ao voltar para pôr a chaleira no fogão sibilante. As chamas alaranjadas e cor-de-malva baixaram e oscilaram.

O Big Ben concluiu a aproximação do objetivo, soou – e continuou soando.

Walser recaiu no sofá, desalojando não só uma escorregadia massa de roupas íntimas de seda mas também a camada oculta de folhetos e jornais que se encontrava por baixo delas. Murmurando desculpas, ele entrouxou as roupas almiscaradas, mas Lizzie, engrolando palavras com raiva, arrancou dele os papéis e os atochou no guarda-louça do canto. Estranho aquilo – ela não querer que ele examinasse os jornais velhos.

Porém, mais estranho ainda – o Big Ben novamente soou à meia-noite. O tempo lá fora ainda correspondia àquele marcado ali dentro do relógio dourado parado. O interior e o exterior combinavam perfeitamente, mas ambos estavam muito errados.” (CARTER, 1991, p. 50, 51, 62)

We each took a little souvenir to remind us forever of stout-hearted Nelson.’
 ‘Myself,’ said Lizzie, ‘I took the French clock that always says, midnight or noon –’
 ‘– for ain’t it living proof that time stands still, sir?’
 And Fevvers opened her great eyes at him, again, with such a swish of lashes that the pages of his notebook rustled in the breeze even if, due to the lateness of the hour, the thick, shining whites of those eyes were now lightly streaked with red.
 ‘That clock – you’ll find it right there, on the mantelpiece, for we never move an inch without it. Why, I do declare! I must have tossed my knickers over it in my haste to dress for this evening’s show, for it’s quite hidden!’³¹
 (CARTER, 1993, p. 28, 29, 48)

É possível compreender que o relógio da Mamãe Nelson simbolizava a dominação masculina, a representação de toda a repressão. Nas mãos da Mamãe Nelson, o relógio Pai Tempo representa a força da mudança diante do mundo do controle patriarcal. Após sua morte, a mudança do tempo feminino continua nas mãos da personagem Lizzie.

³¹ “- Embora fosse bem desenvolvida, ainda tive de puxar uma cadeira até a cornija a fim de subir e retirar o relógio dourado francês que ficava ali, numa caixa de vidro. Esse relógio, se poderia dizer, era o símbolo, ou a representação, do pequeno reino particular de Mamãe Nelson. Era a figura do Pai Tempo com uma grande foice numa das mãos e uma caveira na outra, acima de um mostrador em que os ponteiros permaneciam sempre à meia-noite ou ao meio-dia, o ponteiro dos minutos e o ponteiro das horas perpetuamente unidos como que em oração, pois Mamãe Nelson dizia que o relógio da sua sala de recepção devia marcar o ponto morto do dia ou da noite, a hora sem sombra, a hora da visão e da revelação, a hora serena no centro da tempestade do tempo.

- Era estranha a Mamãe Nelson.

Walser bem podia acreditar nisso.

- Peguei o velho relógio para abrir espaço para me mover e o coloquei com cuidado no chão ao lado da lareira desordenada. Enquanto fazia isso, o antigo e defunto mecanismo soltou um som metálico, tenue e melodioso, como que ressoando com estímulo automático. Em seguida, subi e me coloquei onde o Pai Tempo ficava colocado e, como um homem que vai se enforcar, chutei a cadeira para longe a fim de não me sentir tentada a pular sobre ela.

[...]

Cada uma pegou uma recordaçõzinha para que nunca nos esquecêssemos da valente Nelson.

- Por mim – disse Lizzie – peguei o relógio francês que sempre repete meia-noite ou meio-dia...

- ...pois ele não é a prova viva de que o tempo permanence imóvel, meu senhor?

E novamente Fevvers abriu os seus grandes olhos para ele, com tamanho silvar dos cílios que as folhas do bloco de notas farfalharam com a brisa ainda que, devido ao avanço da hora, as espessas e brilhantes escleróticas daqueles olhos estivessem agora levemente raiadas de vermelho.

-Aquele relógio... vai encontrá-lo logo ali, sobre a cornija, porque nunca damos um passo sem ele. Ora essa! Na pressa de me vestir para o espetáculo desta noite, devo ter atirado a calça sobre ele, pois está todo escondido!” (CARTER, 1991, p.34,57)

Nas obras, o tempo simboliza a mudança feminina. Os relógios estão ligados às protagonistas, seus sentimentos e ações. São mulheres que irão dominar o novo tempo em um novo século.

3.5. As mulheres em movimento

O deslocamento nas obras é um mundo que se faz inteiro ao aliar a fantasia, o sonho, as histórias contadas, a tradição, a realidade do mundo no início do século XX. Ao fazer a junção desses universos observamos um mundo completo e não fragmentado, um “inteiro mundo” retratando como a figura feminina é representada no Brasil e na Inglaterra. Nota-se uma mescla de fantasia e de realidade nas personagens. Nelas é que estão os sonhos de uma sociedade que busca a igualdade de gêneros.

Entretanto, o caminhante não é apenas um “eu” em busca do “outro”. Com frequência é um “nós” em busca dos “outros”. Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se encontram, tencionam, conflitam, mesclam ou dissolvem. Pode-se dizer que o indivíduo e a coletividade são levados a necessitar da viagem, seja ela real ou imaginária. (IANNI, 1990, p.16)

Nos romances, o individual se transforma em coletivo, dentro do romance, diferente do individualismo tão difundido pela sociedade globalizada. Fevvers busca sua liberdade ao viajar com o circo. Lucrécia mantém no casamento uma possibilidade de libertação de espaços físicos. Através das viagens, dos seus deslocamentos, as mulheres buscam uma nova maneira de ver o mundo. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.

O deslocamento geográfico nos romances representa a perspectiva das protagonistas. A primeira parte de *Noites no Circo* é na Inglaterra. A segunda parte tem início no momento que Fevvers parte com o circo para São Petesburgo e Sibéria. Fevvers assinou um contrato

com o Circo do Coronel Kearney e Walser decide acompanhar a mulher alada como um palhaço. Esse é o momento de liberdade para os personagens. Walser tem pela primeira vez em sua vida a sensação de liberdade:

When Wlaser first put on his make-up, he looked in the mirror and did not recognise himself. As he contemplated the stranger peering interrogatively back at him out of the glass, he felt the beginnings of a vertiginous sense of freedom that, during all the time he spent with the Colonel, never quite evaporated; until that last moment when they parted company and Walser's very self, as he had known it, departed from him, he experienced the freedom that lies behind the mask, within dissimulation, the freedom to juggle with being, and, indeed, with the language which is vital to our being, that lies at the heart of burlesque.³² (CARTER, 1993, p. 103)

Outra personagem consegue a sua liberdade por meio do deslocamento. A personagem Mignon conseguiu sair da posição de submissa com a ajuda de Walser. Ele a salva das agressões do Homem-Macaco e ela passa a trabalhar como auxiliar da domadora de tigre, a princesa Abissínia. É com outra mulher que Mignon encontra o amor. O deslocamento geográfico simboliza a liberdade. A busca pela identidade fica evidente no momento em que Lizzie faz uma reflexão sobre a jornada que fizeram juntas:

'Don't you remember what a motley crew we were when we first set out from England?' said Lizzie, formal as if addressing a public meeting, so that Fevvers tensed in the expectation of a reprimand that had, as yet been delayed.

'A motley crew, indeed – a gaggle of strangers drawn from many diverse countries. Why, you might have said we constituted a microcosm of humanity, that we were an emblematic company, each signifying a different proposition in the great syllogism of life. The hazards of the journey reduced us to a little band of pilgrims abandoned in the wilderness upon whom the

³² “Quando usou a maquiagem pela primeira vez, Walser olhou no espelho e não se reconheceu. Enquanto contemplava o estranho que, no espelho, lhe devolvia o olhar atento e interrogativo, experimentou o início de uma vertiginosa sensação de liberdade que, durante todo o tempo que passou com o Coronel, jamais se evaporou completamente. Até aquele último instante em que se separaram e o próprio eu de Walser, tal como o conhecera, se afastou dele, sentia a liberdade que se encontra atrás da máscara, dentro da dissimulação, a liberdade de fazer malabarismos com a existência e, mesmo, com a linguagem que é vital para a nossa existência, que se encontra no âmago do burlesco.” (CARTER, 1991, p.120)

wilderness acted like a moral magnifying glass, exaggerating the blemishes of some and bringing out the finer points in those whom we thought had none. Those of us who learned the lessons of experience have ended their journeys already. Some who'll never learn are tumbling back to civilisation as fast as they can as blissfully unenlightened as they ever were. But, as for you, Sophie, you seem to have adopted the motto: to travel hopefully is better than to arrive.³³ (CARTER, 1993, p. 279)

A terceira parte do romance narra a fantástica viagem do circo pela Sibéria. O trem é explodido por um grupo de bandidos e Fevvers é separada de Walser. Segundo Guedes, “eles passam por diferentes experiências e acontecimentos, durante os quais são discutidos vários conceitos sociais com relação ao seu potencial de liberdade” (GUEDES, 2001, p. 105). O deslocamento geográfico permite o reencontro do casal. No final da narrativa, durante o ato de amor com Walser, Fevvers ri tão alto que invade cada canto do mundo:

Como aponta Bakhtin, o riso é potencialmente subversivo, significando a derrota do poder, da opressão e da restrição. Assim, como híbridos da realidade e da fantasia; do racionalismo e do sentimentalismo; do sublime, do erótico e do grotesco; do original e da paródia; do espetáculo e dos espectadores, Walser e Fevvers, um casal verdadeiramente plural e transformado, anunciam e celebram alegremente a chegada do século XX. (GUEDES, 2001, p. 107)

Regina Pontieri no livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar* afirmou que todos os capítulos de *A Cidade Sitiada* são organizados pela articulação de permanência ou trânsito da personagem ou da narradora, “olhando cenários que se diferenciam tanto pelo modo de olhar

³³ “- Lembra-se do grupo heterogêneo que éramos quando partimos da Inglaterra? – disse Lizzie, formal como se se dirigisse a uma assembleia pública, de modo que Fevvers se retesou na expectativa de uma reprimenda que, até ali, fora adiada.

- Um grupo heterogêneo, realmente... um bando de estrangeiros atraídos de muitos países diferentes. Bem, poderia dizer que constituíamos um microcosmo da humanidade, que éramos um conjunto simbólico, cada um significando uma proposição diferente no grande silogismo da vida. Os acasos da viagem nos reduziram a um pequeno grupo de peregrinos abandonados na imensidão deserta sobre os quais a imensidão deserta atuou como uma lente de aumento moral, exagerando os defeitos de uns e ressaltando as melhores características daqueles que pensávamos serem desprovidos delas. Aqueles dentre nós que aprenderam as lições da experiência já terminaram a sua viagem. Os que nunca aprenderão estão voltando aos trambolhões para a civilização o mais depressa que podem e tão bem-aventuradamente ignorantes quanto eram. Mas, quanto a você, Sophie, parece ter adotado o lema: viajar com esperança é melhor do que chegar.” (CARTER, 1991, p. 319)

como pelo tipo particular de incidência da luz sobre o mundo-cenário” (PONTIERI, 1999, p. 123).

Contentes de estar juntos, acomodaram-se melhor e conversaram sobre a juventude moderna. Ela agradavelmente supreendida em descobri-la tão sensata apesar de moça, sem saber que foi a S. Geraldo que a deixara para trás. E ela ao seu lado podendo olhar com outra segurança o novo monumento à União dos Correios e Telégrafos.

[...]

Mal ela o abandonaria e abandonaria a cidade mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera, com um aterro e um viaduto, até a escarpa dos cavalos sem nome.

Fora levando o sítio de S. Geraldo. (LISPECTOR, 1998, p. 187, 191)

Lucrécia desloca-se para sair de São Geraldo, para se casar com Mateus, retorna após o falecimento do marido e viaja novamente depois de receber uma carta da sua mãe sobre um homem interessado nela. A viagem está estritamente ligada à vida da personagem durante o curso da narrativa. Assim como Fevvers, o processo de descoberta da identidade de Lucrécia está ligado ao deslocamento geográfico.

3.6. Entre estátuas e asas: a representação simbólica das personagens

Para a autora Lucia Helena (*Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*), Clarice Lispector conseguiu criar uma crítica textual ao discurso simbólico através do qual a cultura patriarcal se constrói. Lispector abre canais verbais para a “negociação” cultural do problema de gênero (HELENA, 1997, p.55). Em *A Cidade Sitiada*, a autora toma como modelo a família nuclear brasileira de classe média, composta por uma protagonista obediente à figura materna. Lucrécia tem dificuldade para se comunicar, é mais parecida com uma estátua devido à dificuldade de comunicação. Através de um personagem complexo, silencioso, a autora buscou sentido na crítica ao representar as mulheres que não falam. Aquelas que não podem falar em um novo século.

Mais do que questionar a representação, a obra de Lispector esgarça ao limite a fresta da representação, ou seja, tematiza a crise da literatura como representação, abalando os alicerces formais e conteudísticos do modelo representativo de que nos falam Barthes e Costa Lima. (HELENA, 1997, p.59)

Dessa forma, ocorre em *A Cidade Sitiada* a mimese de um sistema patriarcal em falência. Uma obra que demonstra os valores dominantes da sociedade patriarcal. Angela Carter, por sua vez, cria uma protagonista já liberta, lutando contra o sistema dominante. Enquanto Clarice constrói uma protagonista presa a sociedade patriarcal para traçar uma mimese da representação de seu tempo. Para Angela Carter, apenas o realismo mágico foi capaz de representar uma mulher livre na virada do século XIX para o XX.

Helena também afirma que a escrita de Clarice recuperou perspectivas lançadas pelo naturalismo de Zola:

[...] a literatura deveria basicamente documentar e flagrar, na realidade presente, as mazelas de seu tempo, para, em tom de tese, denunciá-las, fazendo com que categorias de ação e personagem viabilizassem ao leitor contemplar um “retrato fiel do mundo”. (HELENA, 1997, p.63)

Não se trata da verdade absoluta, da realidade reproduzida de maneira fiel, mas a verdade no mundo da criação literária, que tanto pode ser a representação simbólica, a palavra, a imagem, a criação.

Lucia Helena afirma que Clarice não tem uma escrita considerada feminista pelos críticos. Mas o seu texto promove a urgência do sujeito feminino na história, através da crítica feita pela autora ao sistema de gênero na cultura ocidental (HELENA, 1997, p.99).

[...] no texto de Lispector, a escrita só ultrapassa o limite que a retém, como mimese da representação e texto legível, como pura representação e texto legível, como pura representação, ao convocar uma outra cena, inaugural e transgressora, a da mimese como produção – de que a placenta, o espelho e

a alquimia são alegorias. Esta convocação é o grande achado da fiandeira de achados e perdidos, o achado que lhe permite dialogar com o lugar pronto da inscrição do sujeito na cultura ocidental, ou seja, o lugar do “masculino” e, assim, fazer de sua obra uma forma belíssima de provocar a emergência do feminino como sujeito da história.

Ao longo de sua obra, Lispector elegeu a figuração do feminino como forma de inscrever a transgressão necessária ao modelo dominante: Joana, Lucrécia, Virgínia, G.H., Lóri, Laura, Macabéa, Angela Pralini encarnam essa alegoria do feminino como inscrição de um outro tipo de texto e textualização. (HELENA, 1997, p. 100-101)

Ao escrever o feminino, Clarice reflete de forma sutil as condições e posições da mulher no mundo, no contexto familiar. Promove uma discussão na forma de narrar a família nuclear, ou seja, o modelo mais tradicional de representatividade familiar. Como já dito anteriormente, Angela Carter constrói em sua narrativa um modelo nada tradicional de família. Sua personagem passa por diversas casas, outras representações familiares, desde a casa de prostituição até o circo que a acolhe.

Dentre os inúmeros trabalhos que merecem atenção da hoje imensa bibliografia sobre o feminino e crítica feminista, duas correntes dominantes se destacam no desenvolvimento de uma estética feminista: a posição anglo-americana, que usualmente procura tornar o texto literário instrumental de uma reflexão com vistas a um pragmatismo político feminista; e a posição francesa, mais voltada a uma teoria da textualização, que engendra o conceito de *écriture féminine* e pressupõe a existência de marcas do feminino, no texto literário, seja ele de autoria feminina ou masculina. (HELENA, 1997, p. 102)

Nesse sentido, Lucia Helena reflete sobre a intuição da escrita de Lispector. Mesmo recusando o título de feminista, o conjunto da sua obra promove uma reflexão impressionante e rica sobre os temas abordados na teoria feminista (HELENA, 1997, p.105). A escrita de Lispector oferece aos leitores e críticos uma possibilidade de aproximar os aspectos político-culturais e políticos-textuais das obras literárias de homens e mulheres (HELENA, 1997, p.105).

Clarice Lispector inovou na literatura modernista brasileira ao tratar o sujeito feminino através de representação nos textos literários. Apresentou uma importante crítica ao

patriarcado. “Com talento e empenho crítico, a narrativa de Lispector afasta-se da tradição patriarcal que conforma o quadro conceitual de *gender* de que se tornam reclusas suas personagens (femininas e masculinas)” (HELENA, 1997, p.106).

O existencialismo de Lispector apresentou uma personagem além da imagem da mulher confinada aos limites do lar e da família. Por mais que Lucrécia tenha utilizado o casamento como ferramenta de liberdade, encontramos na narrativa uma personagem simbólica. A protagonista está além dos limites da representatividade. Para Angela Carter os limites eram rompidos pelas asas da personagem à medida que em Clarice Lispector a liberdade era obtida através da mente.

A obra de Lispector – ao falar sobre a condição da mulher, e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história – não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se mergulhássemos nas águas de uma narrativa de extração neonaturalista. Nela se constrói, isto sim, um campo de meditação (e de mediação) em que se aprofunda o questionamento entre a literatura e a realidade. (HELENA, 1997, p. 109)

Lucia Helena discute a relação entre a obra e a realidade. Afirma que existe em Lispector a “figuração do corpo da mulher com o corpo-texto-em-expansão” (HELENA, 1997, p. 107). A representação da protagonista é uma estátua e pode simbolizar uma pessoa sem ação, sem expressão, insensível, fria. Lucrécia simbolizada pela estátua é a mulher silenciada pela sociedade. Cabe ao leitor decifrar a identidade feminina nas obras discutidas na tese. Ambas as autoras reinterpretem o imaginário cultural patriarcal em seus países e realidades.

As personagens de Lispector são uma forma de problematização do patriarcado. “São uma configuração do feminino e da intervenção do mítico e do histórico no imaginário cultural, através da literatura” (HELENA, 1997, p. 111). A escrita de Clarice é construída em um entre-lugar. A figuração feminina é deslocada para uma nova forma de pensar e contestar

a sociedade patriarcal. “Rememorando as musas, prezadas quando silenciadas, a figuração do feminino por vezes aparece em Lispector [...]. Mas o texto de Clarice também rememora as medusas, o material reprimido e temeroso da castração” (HELENA, 1997, p.112).

Através de seus romances as autoras renovam a representação feminina na literatura. O exercício da leitura é um questionamento da mulher na sociedade.

[...] dinamizar, em lugar disto, o conceito de que não existe nas obras um significação e formas fluidas, uma escrita intertextual, que permite interpretar o texto como um tecido urdido na dialética complexa entre a emissão e a recepção, lugares textuais de metamorfose do ler e do escrever (HELENA, 1997, p.107).

Segundo Regina Pontieri, Clarice tematiza em suas obras formas que o excluído tem tomado em nossa cultura. “A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo” (PONTIERI, 2001, p. 28).

A elas, muitas vezes se juntam homens deslocados da posição que culturalmente exercem como pólo positivo da relação de oposição. Para isso é suficiente, por exemplo, que se excluam da lei: Martim, de *A Maçã no Escuro*, e o professor, de “O Crime do Professor de Matemática”, devem primeiro cometer um (mesmo que suposto) crime que os instale na marginalidade, para então, através da alteridade, reconstruírem sua identidade.

Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar, como se mencionou, a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula mas os faz coexistir. Reconstroi-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro. (PONTIERI, 2001, p. 28-29 – grifo da autora)

Porque em *A Cidade Sitiada* cria-se um exercício da visibilidade de seres. De algum modo, para verem, serem vistos e se verem (PONTIERI, 2001, p. 30). É notória a busca pela identidade em Lucrécia. Pelo olhar, pela observação do mundo, o leitor consegue questionar a posição que Lucrécia ocupa na sociedade. Ela passa sua existência questionando a relação tradicional com seu marido Mateus:

Um adestramento contínuo. Ele era masculino e servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. Ela, sendo mulher, o servia. Enxugava-se o suor, alisava-lhe os músculos. Aviltava-a viver às custas das indas e vindas e dos treinos de Mateus, estendendo camisas que a poeira da cidade logo sujava, ou alimentando-o com carnes e vinhos. Mas não podia senão fascinar-se por aquela minuciosa ordem, que há muito parecia ter ultrapassado os motivos, não podia senão gastar os meses a prepará-lo para o combate.

Esperando que um dia enfim alguém esmagasse o seu colosso –e, com horror, ela ficasse livre. Cada vez que regressava ao hotel, a esposa se surpreendia de vê-lo ainda solto. Ali todos aliás pareciam viver ilicitamente, de empregos extraordinários. Mateus Correia por exemplo era: intermediário. (LISPECTOR, 1998, p. 120)

Enfatizando as relações sociais, Lucrécia observa na metrópole a divisão metafórica de homens e mulheres. Os homens são os ratos que simbolizam uma criatura temível, noturna, impuro e também assinala “Freud em O homem dos ratos (cinco psicanálises), este animal, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas e dinheiro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.770). As mulheres são as estátuas, silenciadas pelo patriarcado:

Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé, à porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam – o ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se poderia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos. (LISPECTOR, 1998, p. 122).

A figura da estátua está presente na solidão e exclusão da Lucrécia e no trabalho de Fevvers para ganhar o seu sustento como estátua viva de Cupido aos sete anos e também como Vitória Alada no bordel de Mamãe Nelson.

Em sua viagem através do mundo do romance, entretanto, Fevvers não se torna simplesmente um objeto passivo do homem, pois suas asas lhe asseguram que ela própria constitui um ente formidável, ao qual os outros devem reagir. Fevvers assume total responsabilidade por constituir-se em espetáculo e, assim, resiste à vitimização. (GUEDES, 2001, p.102)

Para as autoras a margem é a possibilidade de libertação. As mulheres são aquelas que carregam a visível marca da exclusão. Excluídas da sociedade tradicional, da associação feminina de São Geraldo, por exemplo, elas buscam sua identidade ao lado dos marginalizados. As protagonistas conseguem tirar proveito de suas realidades: Lucrécia encontra no casamento uma maneira de sair da sua cidade e Fevvers aprende a tirar vantagem do seu valor de mercado, explorar aqueles que a exploram, para atingir seus objetivos políticos revolucionários (GUEDES, 2001, p. 101). Fevvers encena seu espetáculo nas ruas, nas casas de apresentações e a outra encena na cama, no quarto. Apenas em um único momento Lucrécia mostra suas “asas” em público na apresentação de balé: “Então ela se erguia com Mateus, garantida, arrastando os quadris como um pavão” (LISPECTOR, 1998, p.123). Esse é o momento que aproximamos a descrição da imagem de Lucrécia a de Fevvers. Ambas são pássaros caminhando vagarosamente pela sociedade de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escritora Lygia Fagundes Telles, em seu livro intitulado *As meninas*, sintetizou por intermédio de uma de suas personagens o momento da escrita feminina: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos.” (COLHE, 1993, p.9) Estudar a representação da mulher na literatura de forma comparativa permitiu identificar como as mulheres saíram do espaço privado para o público. As protagonistas analisadas na presente tese narraram as suas histórias. Independentemente do país, as mulheres buscaram romper com um universo que era essencialmente masculino.

É importante ressaltar que as duas protagonistas deslocaram-se geograficamente em busca do espaço público. Tanto Lucrécia quanto Fevvers buscam na cidade grande algo indizível: a liberdade. A personagem de Clarice é uma parte quase invisível em uma multidão. O silêncio imposto em *A Cidade Sitiada* é uma maneira de falar daquilo que nos obriga ao silêncio: a opressão. O silêncio de Lucrécia é a mulher silenciada na sociedade patriarcal e o espetáculo de Fevvers é a mulher alçando seus primeiros voos em uma sociedade ansiosa por mudanças.

Clarice Lispector na crônica “Escrever” (*A descoberta do mundo*, 2008) declarou que escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva:

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque nos obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.

Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. (LISPECTOR, 1999, p.134).

A literatura de autoria feminina continua resgatando mulheres pelo mundo. São mulheres que independentemente dos seus continentes estão lutando pelo seu espaço na sociedade. Através da escrita feminina encontramos a persistente esperança das mulheres em busca da liberdade na ficção e no mundo real. A literatura é para as mulheres uma forma de libertá-las e a busca pela liberdade acontece na Inglaterra, no Brasil ou em qualquer outro lugar no mundo.

Por meio da análise realizada, é possível concluir que as obras denunciam nas entrelinhas a sociedade patriarcal vigente e a condição da mulher em um meio opressivo. A leitura comparada das narrativas e das personagens femininas nos parecem indicar a posição das autoras diante da importância da mulher na sociedade e na cultura. São países diferentes, mas que compartilham histórias sobre mulheres. Na passagem do século, novas perspectivas serão construídas para os leitores identificarem a voz da resistência feminina nas personagens. É possível encontrar nas protagonistas analisadas uma voz verossímil e descentralizada. Em uma entrevista à Toril Moi, Carter admitiu criar personagens próximos à vida real em *Noites no Circo*: “It is the first time I have spoilt myself to invente tradicional, likelife, three-dimensional characters [...]”³⁴ (CARTER, apud MOI, 1984, p.6).

Com o estudo realizado no primeiro capítulo foi possível tecer considerações sobre a vida e obra das autoras e a fortuna crítica dos romances. Clarice Lispector representou a escrita feminina brasileira pelo mundo e Angela Carter foi uma autora de rica produção literária, assumindo uma postura sob a ótica feminista. Fevvers, uma mulher à frente do seu tempo e Lucrecia uma mulher em construção.

No segundo capítulo constatamos o percurso da escrita feminina. A escrita existencialista de Clarice Lispector e a escrita de Carter através do marginalizado (do “ex-

³⁴ “É a primeira vez que eu me mimo um pouco, me permitindo inventar personagens tradicionais, tridimensionais, semelhantes à vida” (tradução minha).

cêntrico”) confirmou a escrita feminina como elemento libertador. No estudo sobre a representação da mulher na literatura observamos como as autoras criticam, interpretam e se contrapõem aos valores patriarcais inseridos implicitamente na ficção.

Através das personagens, observamos a ótica da autora diante da condição da mulher na sociedade patriarcal. Em meio à trajetória da escrita, a busca da identidade das protagonistas nas obras é notória. A modernização de São Geraldo e Londres é o caos para o sistema patriarcal, que anseia pela ordem, pelo controle. As protagonistas procuram de alguma forma controlar seu próprio destino e iniciar a construção de um espaço feminino. Lucrécia faz uma reflexão sobre a relação da modernização com o amadurecimento pessoal:

Andava olhando os edifícios sob a chuva, de novo impessoal e onisciente, cego na cidade cega; mas um bicho conhece sua floresta; e mesmo que se perca – perder-se também é caminho. (LISPECTOR, 1998, p. 182)

Lucrécia e Fevvers transformam o mundo de dentro. É o momento de uma mudança significativa na representação do sujeito feminino, pois implica que ambas agora se libertaram dos papéis estereotipados com que elas tinham sido “classificadas” nos livros.

No terceiro capítulo foi possível encontrar elementos que não possuem apenas um significado. O processo de modernização, a maternidade, o deslocamento geográfico, as personagens e o relógio são representações que caracterizam os romances. Encontramos símbolos que evidenciam a saída das protagonistas de uma espécie de confinamento, de um meio opressivo, em busca de seu próprio espaço. Através das imagens presentes na apreciação encontramos uma conexão entre o objeto de estudo e sua criação.

Tanto os escritos de Angela Carter quanto os de Clarice Lispector estão à frente do binarismo com que a crítica tentou encaixá-las na literatura. Ambas buscaram mulheres protagonistas e escreveram suas histórias a partir de suas experiências.

As a woman writer, Lispector did not have the benefit of a tradition in Brazil of importante female authors. One could say that Lispector, along with her older and far less innovative contemporary, the poet Cecília Meireles, are the founding members of that tradition, writers whom all younger women writers somehow take into account. [...] Lispector preferred to think of herself as a writer unmodified by adjective “female”. Yet her numerous female protagonists testify to her fascination with the experience of women and the shape of female lives (PEIXOTO, 1983, p.287)³⁵

As autoras reinterpretam o imaginário cultural patriarcal em seus países e realidades. A personagem mais transgressora da pesquisa é Fevvers. Ela não aceita o que é dito como normal pela sociedade. As perguntas feitas no início do romance continuam no final da obra: “Do you think she’s real?”³⁶ (CARTER, 1993, p.9). A protagonista de Angela Carter não tenta se livrar do título de “freak” (aberração). Ela reforça seu caráter exótico pela atitude, maquiagem, contando histórias insólitas que reforçam o seu mistério. Nesse sentido, Lucrécia consegue no final do romance dar um passo inicial na transformação pessoal diante da nova São Geraldo. Enfrenta seus temores em busca da sua felicidade e identidade.

Em uma entrevista, Angela Carter afirmou ter proximidade com escritores que subvertem as normas da cultura dominante:

Pessoalmente, sinto que tenho muito mais em comum com certos escritores do Terceiro Mundo, que estão transformando formas ficcionais presentes, tanto para refletir como para precipitar mudanças no modo pelo qual as pessoas se sentem sobre si mesmas (CARTER, apud GUEDES, 2001, p.101).

As obras tem destaque no enfoque da violência contra a mulher nas sociedades tradicionais que insistem em rotular o feminino. Em uma carta para a sua irmã, Clarice

³⁵ “Como escritora, Lispector não teve o benefício de uma tradição no Brasil de importantes autoras femininas. Pode-se dizer que Lispector, juntamente com sua contemporânea mais antiga e muito menos inovadora, a poetisa Cecília Meireles, são as fundadoras dessa tradição, escritoras que todas as jovens escritoras consideram de alguma forma. [...] Lispector preferiu pensar em si mesma como uma escritora não modificada pelo adjetivo “feminino”. No entanto, suas inúmeras protagonistas femininas testemunham seu fascínio pela experiência das mulheres e pela forma das vidas femininas.” (PEIXOTO, 1983, p.287) (tradução minha)

³⁶ “Acha que ela é real?” (CARTER, 1991, p.9)

Lispector afirmou que “Ver o que pode suceder quando se pactuou com a comodidade da alma. Tenha coragem de se transformar, minha querida, de fazer o que você deseja [...]” (LISPECTOR, 2002, p. 166). A autora evidencia a necessidade de transpor as regras da sociedade tradicional e buscar sua identidade. Angela Carter contou em uma entrevista a Ian McEwan que levou dez anos para compor *Noites no Circo* porque precisava estar pronta para escrever sobre uma mulher alada: “Tive de esperar até ser bastante grande, bastante forte, para poder escrever sobre uma mulher alada” (CARTER, apud GUEDES, 2001, p. 101).

Sendo assim, por meio desse trabalho, confirmaram-se as proximidades e diferenças das protagonistas presentes nos livros. As autoras exerceram o poder de dar voz aos marginalizados. No caso, dar voz àquelas que são secularmente silenciadas. Elas representam mulheres que saem em busca do seu destino independentemente das suas realidades. Os finais dos livros são abertos, não concluem os destinos das protagonistas. Sugerem um mundo de possibilidades, o início da Nova Era, de liberdade e mudança social.

REFERÊNCIAS

ABDALA, B. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ALMEIDA, J. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

ARÊAS, V. *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. Poética. In: PESSANHA, J. A. M. (seleção). *Aristóteles (II)*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da edição inglesa bilíngue de W.D. Ross. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAIRÃO, R. Novos apontamentos sobre Clarice Lispector. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, Suplemento Literário, 30 ag. 1969. p. 4.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALDENSBERGER, F. Literatura comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 75-99.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

BELSEY, C., MOORE, J. (Ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. London: Macmillan, 1993.

BOLEN, J. S. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulinas, 1990.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

_____; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. “Para além do sexo da escrita”. In: *Anais IV Seminário Nacional com Mulher e Literatura*. Niterói: ABRALIC, 1991.

BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITO, M. S. *História do Modernismo brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CAMARANI, A. L. O conto fantástico no romantismo. In: MACHADO, G. M. (Org.). *O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 52-60.

CAMPEDELLI, S. Y. & ABDALA JR., B. *Clarice Lispector: literatura comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 117-146.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 123-131.

_____. Notas de crítica literária. *Literatura e sociedade*, n. 5, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19613/21676>. Acesso em 10 nov. 2016.

CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas na literatura*: um esboço. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CARTER, A. *Nights at the circus*. United States of America: Penguin Books, 1993.

_____. *Noites no Circo*. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco: 1991.

CARVALHAL, T.; COUTINHO, A. (Org.) *Literatura Comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLO B., L; BRANDÃO, L. P. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLARK, R. *Angela Carter's desire machine. Woman's study, 1987*.

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

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

COUTINHO, E. Nota à 2ª edição. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 7-13.

DAY, A. *Angela Carter: the rational glass*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

DUARTE, C. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 17 n. 49, 2003, p. 151-172.

_____. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia* n. 21, Florianópolis: 1990, p. 15-23.

ERDAL, M. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones de lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. 2. ed. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ESTEVES, A. FIGUEIREDO, E. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF/EdUFF, 2005.

ETIEMBLE, R. Crise da literatura comparada? In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 206-213.

FUNCK, S. B. “Da questão da mulher à questão do gênero”. In: _____ (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1999.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GALVÃO, W. N. *As musas sob assédio*. São Paulo: Senac, 2005.

GAMBLE, S. *Angela Carter: writing from the frontline*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1997.

GOTLIB, N.B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: EdUSP, 2011.

GUEDES, P. Desafiando mitos de feminilidade: o grotesco e o erótico em *Nights at the Circus* e em *The Passion*. In: LIMA, T. M. de O.; MONTEIRO, C. (Org.). *Representações culturais do outro*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

_____. Elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos em *Nights at the Circus*, de Angela Carter. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J. J. J. S. Fonseca, 1999.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11308/7713>. Acesso em 15 fev. 2015.

HEGERFELDT, A. Contentious Contributions: Magic Realism goes British. *Janus Head*. v. 5, n. 2, Fall 2002, p. 62-86. Disponível em: <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf>. Acesso em 02 mar. 2014.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HIRATA, H. [et al.] (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 88.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNI, O. *A metáfora da viagem*. São Paulo: Cultura Vozes, v. 90, n. 2, março/abril, 1990.

JACOBI, J. *Complexo arquétipo símbolo na psicologia de C.G. Jung*. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMES, H. *A arte do romance*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. *Novos Estudos*. São Paulo, n. 12, CEBRAP, 1985, p. 16-26.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 5. ed., São Paulo: Ática, 1991.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaaios; v. 20.)

LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.164

_____. Entrevista a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant'Anna e João Salgueiro realizada no Museu da Imagem e do Som (RJ) em 1976. In: COLASANTI, M.; SANT'ANNA, A. R. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 201-250.

_____. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

LORENZO, H.; COSTA, W. (Org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LYOTARD, J-F. *O pós-moderno*. 3. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARTINS, G. Três mulheres de pedra ou de possíveis atalhos para um rompimento de cerco – Uma leitura do romance *A cidade sitiada*. In: COUTINHO, F.; MORAES, V. (Org.). *Clarices uma Homenagem (50 anos do nascimento, 50 anos de Laços de família)*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

MOI, T. *Pornography and Fantasy: about women, clothes and philosophy*. *Vinduet*, 38:4, 1984, p. 17-21

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 14. ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTEIRO, J. *O conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1968.

MORRIS, T.; RICE, E. *Nights and Circus*. London: Oberon Books, 2006.

MOSER, B. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUZART, Z. L. “A cidade das mulheres – Mariana Coelho uma feminista brasileira”. IN: COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo, subsídios para a sua história*. 2 ed. Org. Zahidé L. Muzart. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p.15

_____, Zahidé Lupinacci (org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Antologia. Florianópolis/Santa Cruz do Sul, Mulheres/Edunisc, 1999. p. 893.

NEJAR, Carlos. Poética do romance contemporâneo: desde o sertão das Gerais à névoa úmida. In: _____. *História da literatura brasileira: de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p. 414-428.

NINA, C. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

Nitrini, Sandra. Conceitos Fundamentais. In: *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo, EDUSP, 2000. (p. 128).

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 2010.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PALMER, P. *Contemporary Women's Fiction: narrative practice and feminist theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.

_____. From coded manequim to Bird woman: Angela Carter's magic flight. In: ROE, Sue (Ed.). *Women Reading women's writing*. New York: St. Martin's Press, 1987, p. 180.

PEACH, L. *Angela Carter*. London: Macmillan Press, 1998.

PEIXOTO, M. Family ties: female development in Clarice Lispector. In: ABEL, E., HIRSCH, M., LANGLAND, E. (Ed.). *The Voyage in fictions of female development*. Connecticut: University Press of New England, 1983.

PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RAPUCCI, C.A. *Exposta ao Vento e ao Sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp.

_____. Resenha da obra *Noites no Circo*, de Angela Carter. Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Alfa (ILCSE/UNESP), São Paulo, v. 36, p. 239-245, 1992.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REMAK, H. H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 189-205.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Trad. A. Bergaminni et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, M. H.; SEGATO, M. C. Recepção crítica em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. In: *Anais do IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares*, jun. 2013. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/123t.pdf>. Acesso em 14 fev. 2015.

RODRIGUES, S. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RUBIN, G. The Traffic in Women: notes on the 'Political Economy' of sex. In: REITER, R. (Ed.). *Toward an Antropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. Tradução da ONG SOS Corpo, de Recife, PE.

RUSHDIE, S. Angela Carter. In: _____. *Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 60.

RUSSO, M. *O grotesco feminino*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, O. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SAGE, L. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, The British Council, 1994.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1984.

SOUZA, C. M. A revelação do nome. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 17/18, dez 2004, p. 140-191.

SOUZA, R. A. Literatura comparada. In: _____. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 120-140.

STODDART, H. *Angela Carter's nights at the circus*. New York: Routledge, 2007.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TURNER, R. Subjects and symbols: transformations of identity in *Nights at the Circus*. *Folklore Forum*. Indiana, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University,

v. 20, n. 1/2, 1987. Disponível em: [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1983/20\(1,2\)%2039-60.pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1983/20(1,2)%2039-60.pdf?sequence=1). Acesso em: 10/10/2014.

VAN TIEGHEM, P. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 100-107.

WANDERLEY, M.C. *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 120-131.

_____. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 133-161.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. Mulheres e ficção. In: FROÉS, L. (Trad. e Org.). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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.

XAVIER, E. (Org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Mulheres e Literatura*, v. 3, 1999. Disponível em: <http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ZOLIN, L. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXOS

ANEXO 1 – Clarice Lispector



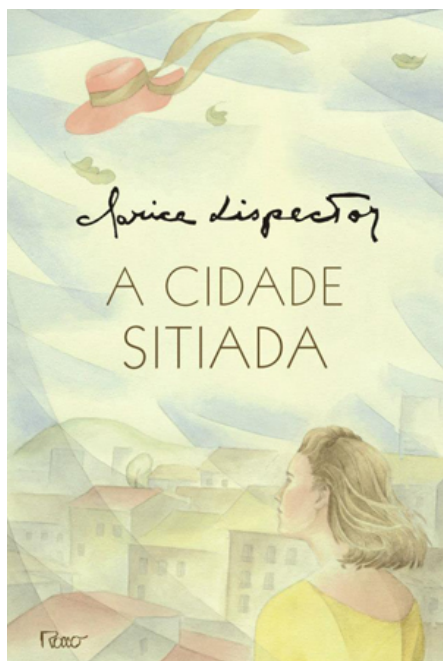
Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/efemera/2014/12/clarice-lispector-a-preciosidade-de-uma-mulher.html.jpg?v=20160922165840> Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 2 – Angela Carter



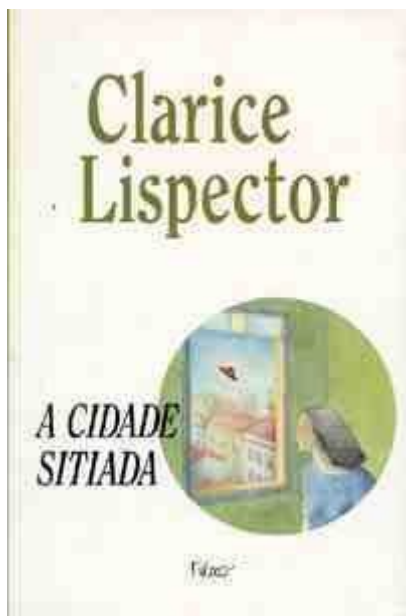
Disponível em: http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02141/angela-carter-port_2141849b.jpg Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 3 – A Cidade Sitiada



Disponível em: http://claricelispectorims.com.br/files/uploads/covers/cover_18/large. Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 4 – A Cidade Sitiada



Disponível em:

http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=423365&qld=90&l=430&a=-1 Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 5 – A Cidade Sitiada



Disponível em: http://claricelispectorims.com.br/files/uploads/covers/cover_11/thumbnail.

Acesso: 03 jan. 2015.

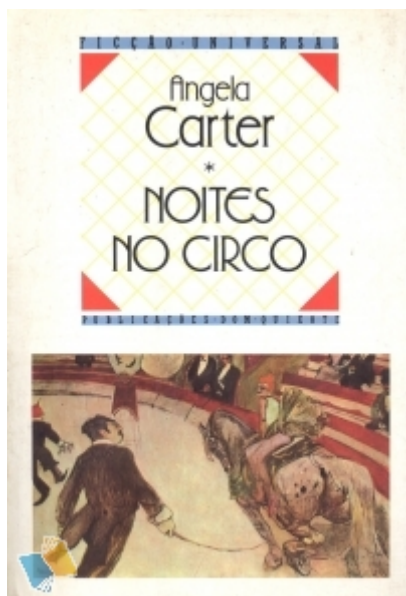
ANEXO 6 – A Cidade Sitiada



Disponível em:

<https://d19qz1cqidnnhq.cloudfront.net/imagens/capas/ea9bd2e62a6d40bfec04ab226674346316ee4acb.jpg> Acesso: 03 jan. 2015

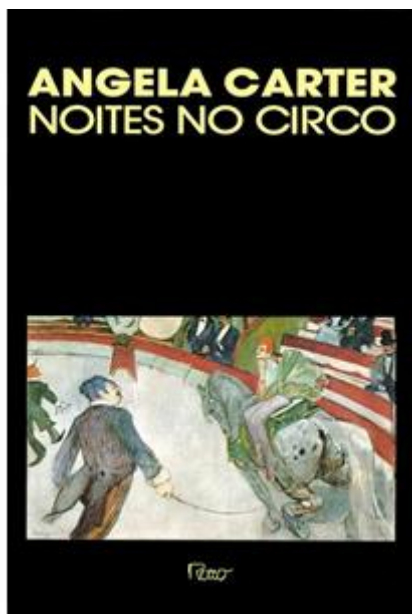
ANEXO 7 – Noites no Circo



Disponível em: <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/alfarrabista/capas/200/1019064.jpg>

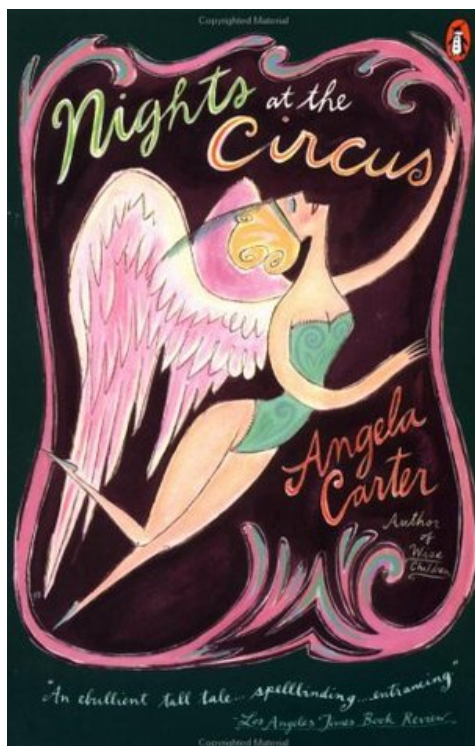
Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 8 – Noites no Circo



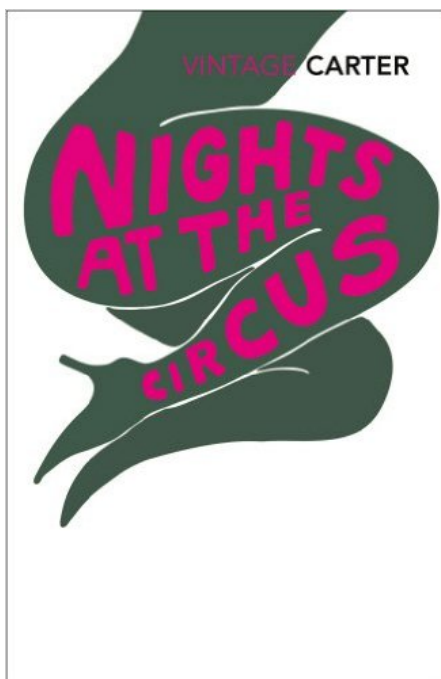
Disponível em: <http://img.travessa.com.br/livro/BA/14/14d9b4fa-411b-4cb2-a1d3-456cff590868.jpg> Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 9 – Nights at the Circus



Disponível em: <http://images.gr-assets.com/books/1408540181/653651.jpg> Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 10 – Nights at the Circus



Disponível em: <https://images-na.ssl-images->

[amazon.com/images/I/41mdFyhbDKL._SX322_BO1,204,203,200_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41mdFyhbDKL._SX322_BO1,204,203,200_.jpg) Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 11 – Nights at the Circus

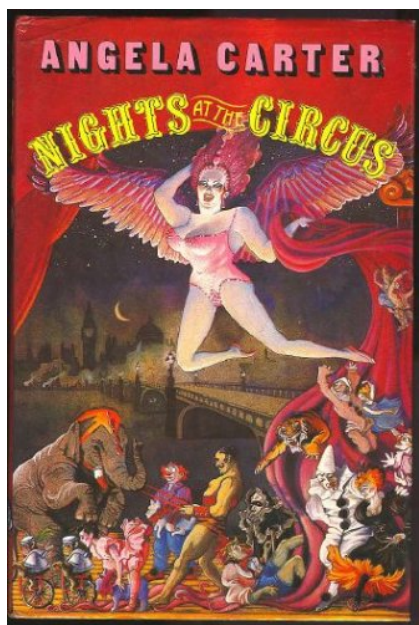


Disponível em: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/4c/a3/9d/4ca39dd00507463eca88e4f5b2a7be7f.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/4c/a3/9d/4ca39dd00507463eca88e4f5b2a7be7f.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/4c/a3/9d/4ca39dd00507463eca88e4f5b2a7be7f.jpg) Acesso: 03 jan.

2015.

ANEXO 12 – Nights at the Circus



Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/94/Nights_at_the_Circus_cover.jpg Acesso: 03 jan. 2015.

ANEXO 13 – Nights at the Circus



Disponível em: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/45/83/06/458306346748f90c2752d9eb0c5e4772.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/45/83/06/458306346748f90c2752d9eb0c5e4772.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/45/83/06/458306346748f90c2752d9eb0c5e4772.jpg) Acesso: 03 jan.

2015.