
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SOB A MIRA DA AUTORIA: EMBATES ENTRE GÊNERO E SOCIEDADE

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (UFF)

Resumo: Ao debater a invenção do feminino no processo da modernidade, refletimos sobre a sua representação literária em conexão com a sociedade patriarcal, especialmente na narrativa oitocentista e na ficção portuguesa contemporânea. Identificamos e comparamos processos de autoria masculina na concepção de algumas personagens, como Emma Bovary, Luísa e Ludovina, Capitu, Helena Morley e Maria das Mercês. Registramos ainda estratégias discursivas na ficção contemporânea de Teolinda Gersão e Inês Pedrosa, para melhor observar se aí encontramos heroínas muito diferentes daquelas produzidas pela autoria masculina.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade; mulher; ficção

Este ensaio procede de uma pergunta que toda mulher em algum momento é obrigada a fazer: quem é esta que sou no mundo contemporâneo? Em princípio uma questão deste tipo não abala os homens já que eles têm uma identidade correspondente ao ser humano em geral. Diversamente, “ser” e “ser mulher” constitui uma problemática que sacode a sociedade moderna e pós-moderna, com reflexos consideráveis na arte, o que nos leva a uma reflexão sobre o tema a partir de sua representação literária, sem esquecer que história e literatura estão fortemente imbricadas.

A origem da dicotomia de sexos pode ser buscada entre os gregos antigos que criaram a *polis* e a política, separando a vida pública da privada, estabelecendo papéis diferenciados para homens e mulheres, enfim, consolidando o patriarcalismo na nossa cultura. Para rever este processo de naturalização do paradigma, é prudente seguir a lição de Bourdieu e fazer uma leitura a contrapelo da história, que ele chama de “história do trabalho histórico de des-historicização” (Bourdieu 2003: 100). Desta tarefa imensa que recobre milênios, selecionamos apenas alguns aspectos que iluminam a questão no século XIX, considerado o auge da modernidade, de onde parte a nossa análise até a contemporaneidade. O objetivo é observar as estra-

tégias narrativas na concepção literária de um grupo de personagens femininas sob a ótica da autoria masculina ou feminina, verificando o grau e o tipo de sua conexão com a cultura patriarcal que as circunda.

NO BOSQUE DAS TEORIAS

Como mostra Nunes (2000) com base no pensamento de Foucault, desde o berço da civilização ocidental a ideologia se servia da ciência assim como a ciência se aplicava a fundar distinções de valor na sociedade. No processo de construção da assimetria dos dois sexos, a dicotomia aristotélica matéria-forma foi o primeiro operador político que estabeleceu a superioridade do masculino sobre o feminino ao associar o primeiro à forma e o segundo à matéria. No século II d.C. o expediente foi substituído pela teoria dos humores de Galeno, que reiterava a diferença entre os gêneros ao relacionar o humor quente e vital à perfeição da masculinidade, e o humor frio à imperfeição do feminino. No Renascimento surgiu a teoria do sexo único, que vigorou até o século XVII, combinando engenhosamente com a concepção hierárquica entre os sexos graças à anatomia do aparelho genital, visto como completo e exteriorizado nos homens e incompleto e interiorizado nas mulheres.

Frente à fraqueza deste último argumento e à conseqüente impertinência entre a teoria do sexo único e os pressupostos de superioridade sexual, é de se supor que os pensadores iluministas fossem levados a questioná-la por ferir os princípios da razão científica. Eis que, às portas da Revolução Francesa, diante do imperativo jurídico da igualdade de direitos, uma questão se colocou: como sustentar a superioridade masculina, já que todos são iguais perante a lei? Como defender a liberdade, a igualdade e a fraternidade entre os seres humanos e, ao mesmo tempo, manter a subalternização da mulher? A estratégia usada veio a ser o reaproveitamento da diferença física, sexual e ontológica entre homens e mulheres para compor a idéia da complementaridade entre os sexos, cabendo a Rousseau o papel de definir os papéis de cada metade da laranja. Ao mesmo tempo estava em curso uma cisão na sociedade, normatizando-se, mais uma vez, a velha separação entre o privado e o público, criando-se espaços distintamente reservados aos gêneros. Para o divulgador do Romantismo, a mulher foi considerada como naturalmente voltada ao lar e à maternidade, devendo, no entanto, ser alvo de uma pedagogia rigorosa, o que curiosamente contradiz intrinsecamente a teoria de uma destinação natural. Do pensamento sobre a existência de uma diferença somática construída no início do século XIX, chegou-se à distinção hormonal no seu final e à diferença cromossômica entre os sexos no século seguinte. Uma vez estabelecida a homologia entre o plano somático e o psíquico, instituíram-se características mentais distintas e opostas para homens e mulheres. Dessa forma, através de uma ótica masculina hegemônica, relativizou-se o discurso da igualdade de direitos e as mulheres continuaram a ser vistas como seres diferentes e inferiores. A partir deste modelo dual e classificador das duas sexualidades, surgiram as teorias sofisticadas da degeneração sexual, delimitando-se o normal e o patológico para os dois sexos, agora então cientificamente

marcados como masculino e feminino. Estabeleceram-se classificações de conduta para a mulher normal - que vive o erotismo apenas no imaginário-, para a degenerada (prostitutas, ninfomaníacas, infanticidas, adúlteras) que o vivem na realidade, e para a mulher histérica que, ao permanecer no conflito entre um pólo e outro, não se adapta à vida e por isso adoece.

Chega-se aqui ao ponto crucial da problematização do corpo expressa pela forte relação entre histeria e feminilidade que, no final do século, chamou a atenção de Freud. Sem estas mulheres adoecidas provavelmente não existiria a psicanálise, pois foi nelas que o pesquisador pôde observar o corpo destroçado e fragmentado da criatura humana, independentemente de gênero, raça ou cor. Foi uma conclusão sábia a que chegou o gênio da alma moderna apenas nos seus últimos trabalhos, a despeito das idéias iniciais contidas nos três ensaios sobre a sexualidade que corroboraram uma visão diferenciada e negativa da mulher.

SOB O OLHAR DA FICÇÃO

É impossível imaginar que cabeças tão bem pensantes, como a de Flaubert, de Eça de Queirós e de Machado de Assis, não se tenham dado conta das relações entre a sociedade capitalista em expansão e a produção de uma certa subjetividade feminina. *Madame Bovary* (1856) é muito mais do que um romance sobre o adultério e a histeria feminina. É principalmente a expressão individual e metonímica do caráter burguês vergado sob as nascentes injunções do capital, perdido na voracidade do nada, derrotado pela impossibilidade de desenvolver-se harmoniosamente por falta de um processo de individuação legítimo e independente. Este fatal sentimento de desvalia diante de um mundo em rápida evolução, Flaubert não podia flagrar numa personalidade masculina, excessivamente comprometida com a ordem patriarcal e desenvolvimentista do progresso capitalista. Só uma mulher poderia expressar o dilaceramento da criatura humana e do próprio Flaubert no nascedouro da modernidade. Na impossibilidade de realizar seu desejo onipotente de bem estar - procurado no Outro, seja o marido, sejam os amantes, seja o luxo de uma situação idealizada -, Emma adoece histericamente, psicossomatizando sua dor. Na verdade ela figura como uma vítima, não somente da condição feminina inferiorizada socialmente, mas também de uma sociedade moderna que, ao lado dos insumos românticos, está produzindo uma subjetividade (a princípio nas capitais do mundo, depois nas periferias / províncias) movida pelo desejo desenfreado de consumir e desfrutar produtos e valores produzidos pelo processo nascente da industrialização. Neste sentido, Flaubert potencializou a visão do feminino embora as leituras triviais do romance insistam na questão da educação sentimental. Tal tragicidade do humano ecoa no célebre “*Madame Bovary c’est moi*”, expresso por Flaubert na defesa da personagem, de resto um caráter para além de sua situação de gênero. Assim, o suicídio de Emma não é apenas um protesto contra o confinamento burguês imposto à mulher na sociedade oitocentista, mas, como diz Auerbach, “a representação de toda uma existência

humana sem escapatória” (Auerbach 1998: 437) que perde a luta no embate com a sociedade.

Assim como Flaubert, Eça de Queirós foi capaz de um olhar que ultrapassou a criminalização do feminino em *O primo Basílio* (1878). O alvo final de sua crítica não são apenas os maus costumes, mas as forças da sociedade que levam a protagonista à morte. Isto porque na “ficção” melodramática engendrada por Ernestinho, o dramaturgo que freqüenta a família, a personagem adúltera, e portanto desviante da boa norma social, foge com o amante e tem um final feliz por insistência dos amigos do autor e do empresário. Ao contrário, no drama “realista” da narrativa mestra, Luísa não é salva, nem fica com o amante, como se não fosse possível alterar a ordem social das coisas. A princípio, o marido de Luísa condena o adultério feminino ao comentar a peça do amigo como representante rigoroso da cultura patriarcal: “Se enganou o marido, sou pela morte” (...) E exijo que a mates, Ernestinho!” (Queirós 1988: 29). No entanto, na narrativa principal Jorge acaba por perdoar a esposa, quiçá atribuindo a culpa a outros fatores. Como explicar esta benevolência tardia sem contrariar a moral repressora da época em que se encaixava o romance? Corroborando o desvio da moral vigente, todas as personagens masculinas positivamente conotadas no romance perdoam a falta de Luísa, chegando Jorge a enunciar um “Perdoa-me” (Queirós 1988: 254), a que se poderia acrescentar o rodriguiano complemento: “por me traíres”. Estaria o marido admitindo o erro e a violência de sua formação patriarcal? O romance trata, portanto, não de uma simples condenação de costumes burgueses, mas de uma arguta e dissimulada acusação à ordem liberal e patriarcal, que faz vítimas por toda a parte. O alvo da acusação maior seria o inescrupuloso Basílio que, ao tirar partido das mulheres como objetos de uso e descarte, pensa e se comporta como sujeitos movidos pela lógica do capital que está a forjar as subjetividades na modernidade.

Esta leitura encontra respaldo na que fazemos da novela burlesca, *Alves & Cia* (1925), publicação póstuma de Eça de Queirós, em que a ambígua Ludovina escapa da desgraça porque o tratamento cômico do adultério permite ao autor desfazer a seriedade do tema em favor do sucesso da firma comercial dos sócios e rivais. O uso da farsa permite denunciar as distorções do capital e suas conseqüências na vida privada da família, compondo o enredo como uma engrenagem que desarranja com o adultério, mas que depois se rearranja graças à reassunção um tanto cínica do papel exemplar de esposa da protagonista. Ludovina é um ser misterioso que, em nome da honra do chefe de família e empresário, mantém-se como mistério para alegria de todos e felicidade geral da firma. Se traiu ou não traiu o marido, se gostou ou não gostou da experiência, se continuará a trair ou não, não sabemos e não importa muito, desde que as aparências sejam salvas. Mais do que uma crítica à hipocrisia das relações sociais, a novela ironiza o cenário das relações econômicas, deixando de criminalizar a atitude da mulher que efetivamente estava de namorico com o sócio do marido. Ao fazer uso da ironia e de outros recursos cômicos que enxovalham os perfis masculinos de Godofredo e do seu sócio, Eça poupa a figura feminina, ainda que sob suspeita de adultério. Ludovina não pisca o olho para o leitor, mas o narrador o faz de forma sutil. Comparando as duas obras, percebemos narradores que se

alinham ao lado das mulheres, embora a autoria da escrita seja masculina. Em vista da solidariedade a Luísa e da cumplicidade com Ludovina, talvez o velho Eça poderia seguir o exemplo do colega francês e proclamar: “Luísa e Ludovina sou eu”.

No Brasil fim-de-século, recortamos dois perfis que afirmam a potência do feminino sob autorias de gênero distintas. O primeiro é Capitu, mulher com quem as leitoras espertas de Machado poderão se identificar para condenarem seus lamentáveis maridos; o segundo é Helena Morley que se desloca da posição do feminino para denunciar que “o rei está nu” na sociedade convencional e escravocrata do interior do Brasil onde a jovem Alice compôs o seu diário. A nossa análise segue o trabalho de Roberto Schwarz (1997) e de seus antecessores.

Com a ajuda da inteligência clara da namorada, o narrador protagonista de D. Casmurro se livra do jugo materno para, logo depois, incorporar o poder herdado de sua classe. Ainda que concebida por um autor masculino, Capitu representa a possibilidade de um resgate moral através dos buracos discursivos em que claudica a má consciência do marido, proprietário de terras, da honra e dos seres que lhe são dependentes: mulher e filho. Ao final da história, Bentinho se desfaz dos parentes suspeitos como quem abdica de objetos que não funcionam mais. Diferente de Godofredo (*Alves & Cia*) que não sofre de ciúmes, mas de indignação, o narrador casmurro tem a perder, não os lucros nos negócios, mas o nome e a posição de senhor, correlata à de proprietário todo poderoso no Brasil da época. Não há santo, nem sentimentos que o façam recuar da condenação sumária da mulher, ao contrário do que acontece com Jorge (*O primo Basílio*), porque é movido por fantasmas internos que o constituem no fundo de sua subjetividade. A culpabilização que derrama sobre Capitu é o braço da Ignorância a vencer as Luzes, o reacionarismo do macho a difamar a inteligência da mulher. Contra esta dominação abjecta, o autor não cessa de clamar por detrás de seu anti-herói, como se fosse o seu inconsciente reprimido: Capitu é linda, interessante, inteligente, decidida, independente, tem clareza mental diante da autoridade e competência no trato de dinheiros. É, enfim, superior ao marido, o que acaba por inferiorizá-lo, motivando sua represália sutil ao usar a posição de classe para dela se livrar elegantemente.

Mas a vitória de Bentinho é corroída pela ironia, pois, ao conceber uma narrativa em primeira pessoa, o autor lhe está subtraindo o poder de verdade que geralmente teria um narrador onisciente. Ao adotar esta estratégia, a intenção autoral é denunciar a crueza, o egoísmo e a truculência de uma categoria – o macho branco proprietário brasileiro – que não hesita em valer-se das normas de civilidade para esconder suas fraquezas. Existe retrato mais cruel para um homem? Existe demonstração maior de estima pela mulher independente e iluminada, ainda que obliquamente revelada? Como mostra Schwarz por outras palavras, quando Machado em 1899 compôs Bentinho, ele fez a rotação do lugar ocupado pelo centro do poder, dando-lhe o poder da palavra para lhe relativizar a sua verdade, que não era a verdade do romancista, muito pelo contrário, também ele vítima do preconceito classista e de cor!

Inaugurando com despreensão uma certa escrita de mulheres no Brasil, Alice Brant publica seu diário em 1942 - *Minha vida de menina* – sob o pseudônimo de

Helena Morley, provando que não é o sexo que determina a visão lúcida, mas o deslocamento de perspectivas sobre a realidade, só possível naqueles que se recusam a ocupar o lugar do colonizado diante do pensamento hegemônico. Neste sentido, tanto a mulher quanto a cultura periférica do XIX (leia-se Brasil e Portugal) se equivaleriam em suas misérias e grandezas. Por força de uma cristalina inteligência, aliada ao senso de independência numa idade ainda não monitorada por um macho, Helena Morley faz do diário um telescópio giratório do mundo à sua volta. Sua visão não é masculina nem feminina e, neste ponto, assemelha-se a Emma Bovary sem o seu bovarismo. Também se afasta da hipocrisia consciente de Ludovina, pois pela escrita diária tem a chance de dizer a verdade num gênero não destinado à publicação. Helena tem o vigor de Emma, acrescido da clareza do olhar e do pensar de uma Capitu que estava emudecida, mas não era idiota. Os pensamentos são bem pensados e a sua escrita é bem conduzida numa perfeita articulação entre pensar e escrever, que desfaz por completo aquela velha concepção de que a mulher é matéria fria, instintiva e bárbara. Ler Minha vida de menina significa pôr no lixo todas as teorias da identidade sexual do século XIX, como prova evidente de que a categoria do feminino como oposta ao masculino é uma falácia engendrada pela cultura patriarcal.

À exceção deste singular diário de mulher, os perfis oitocentistas estudados - Emma, Luísa, Ludovina, Capitu -, revelam uma dissimulada redenção do feminino promovida por autores homens que se tornam cúmplices da mulher. Voltando-nos para Portugal, surpreendemo-nos com o retrato da truculência da sociedade patriarcal, esmiuçada quase um século depois, em 1968 no romance O Delfim por José Cardoso Pires, sobre o perfil de Maria das Mercês, a jovem e entediada esposa do marialva Palma Brava. No plano diegético é como se tivéssemos voltado à obscuridade de tempos imemoriais, em que a mulher vivia literalmente sob o cabresto do homem. Perguntamo-nos se é uma reativação do perfil machista na cultura portuguesa do século XX, já que não aparece na prosa oitocentista de Herculano, Garrett, Camilo ou Eça. Estaria ele dissimulado pelo idealismo daqueles autores ou era inexistente na sociedade portuguesa? De toda forma, na década de 40, vamos flagrar a crítica deste comportamento no romance neo-realista que coincide com a época da ditadura salazarista quando Portugal retornou ao conservadorismo como promessa de felicidade pessoal e coletiva patrocinada pelo Estado. A domesticidade foi adotada como valor supremo na nação e na família onde imperava um Pai em nome do Bem Maior. Salazar era considerado o pai da pátria e governava o país como quem governa uma casa, duplicando os paradigmas do patriarcalismo no plano privado e público. Apesar de inaugurar um novo tempo para o romance português, esta obra não disfarça seu tributo ao neo-realismo como crítica à estrutura sócio-econômica que engendra perfis à sua conveniência. O suicídio de Maria das Mercês é cercado do opróbrio do marido, representante da tal moral salazarista, que diz em alto e bom som: “Enterrem-me esta cabra” (Pires 1983: 181). Sua frieza é a do senhor proprietário que nem ao menos se interroga sobre as razões do gesto fatal ou se estremece com a perda da esposa a quem devia amar. Sabendo antecipadamente que não haverá perdão para o seu gesto, a personagem feminina escolhe a morte, na condição de suicidada, vítima da sociedade, como dissera Artaud (1983) a propósito de Van Gogh. O fato é

que nem Luiza, nem Capitu que lhe são anteriores, tiveram um destino tão imerecidamente desprezível; nem os maridos dessas heroínas se mostraram tão odientos, apesar de pertencerem todos a um mundo mais antigo que o do Engenheiro Palma Bravo. O alvo do autor-narrador não é, portanto, a descoberta do “crime” da mulher, nem a condenação pura e simples de um marido enganado, mas a denúncia do marialvismo sancionado pelo Estado que interfere em ambas as subjetividades, levando uma ao desregramento e outra ao desespero e à morte,

NARRATIVAS DE MULHERES

Sem desprezar a importância de Florbela Spanca e de outras autoras luminares na história da literatura de mulheres, como Agustina Bessa-Luís e as libertárias Maria Teresa Horta, Isabel Barreno e Maria Velho da Costa das *Novas Cartas Portuguesas*, a verdade é que somente depois de 1974 pode-se detectar o surgimento de um grupo de escritoras comprometidas com a escrita, com a mulher e a com sociedade, em obras que problematizam a concepção de uma subjetividade feminina oposta essencialmente ao masculino. Entre elas está Teolinda Gersão, que se inicia nas letras na década de 80, e Inês Pedrosa, que publica seu primeiro romance em 1997. Ambas dispensaram o ardor feminista das primeiras horas do movimento, mas nem por isso deixam de tocar na ferida narcísica do patriarcalismo português. Geralmente as protagonistas dos seus romances são mulheres já conscientes de sua dominação pelo poder masculino, embora muitas personagens subalternizadas habitem seus enredos, fazendo, por vezes, o contraponto com as primeiras.

Em *O silêncio* (1981), Teolinda Gersão concebe a figura da jovem Lídia, que supera os limites que derrotaram a sua mãe na condição adversa de imigrante eslava e mulher na sociedade portuguesa marcelista e preconceituosa da época. Se a princípio vive a ilusão de escapar da situação domesticada da mulher ao arrastar o amante Afonso pelo amor, como se fosse “uma ponte para outra coisa” (Gersão 1984: p. 62), depois percebe o seu equívoco ao mirar-se no espelho de sua malfadada mãe que também buscara na relação extraconjugal uma saída igualmente infrutífera para a sua desvalia como mulher e ser humano optando pelo suicídio. Oprimida e discriminada por sua exclusão dupla num meio hostil, Lavínia lembra Emma Bovary que se sentia exilada em sua própria aldeia. O percurso heróico de sua filha Lídia vai contrastar com os perfis derrotados de que falamos atrás, arriscando-se para além do quadro confortável onde se encaixam tanto o providencial amante-mais velho quanto os valores patriarcais. Por isso ela desmancha uma gravidez não desejada e sai pela porta, disposta a enfrentar sozinha as dores e as alegrias de uma vida sem proteção masculina. Na terminologia de Guiddens (2002) ao falar das minorias que lutam por um lugar ao sol iluminadas por um projeto de auto-identidade, Lídia incorpora uma “política emancipatória” que busca a “libertação da vida social das amarras da tradição e do costume” (Guiddens 2002, p. 198). Ainda que sob o efeito das mesmas regras que sacrificaram Emma, Luísa e Maria das Mercês, a heroína de *O silêncio* consegue dar o salto para fora da morte. De modo semelhantes, no romance *Cavalo de sol* (1989),

Teolinda Gersão cria a protagonista Vitória que, em consonância ao seu nome, luta e vence o embate com a sociedade conservadora da década de 20, em contraste com mulheres derrotadas e domesticadas pelo poder simbólico que contaminava o mundo familiar daquela geração. Em torno dela, a prima, a tia e as empregadas da casa são criaturas apagadas em vida, com funções que se restringem a zelar para que o mundo não saia dos eixos e que tudo continue como está, inclusive, ironicamente, a sua própria subalternidade.

Em Inês Pedrosa encontramos um perfil bem representativo da mais recente geração de mulheres portuguesas pós-74 na figura de Natália, a missivista de *Nas tuas mãos* (1997), segundo romance da autora. Construído pela sucessão de três depoimentos em primeira pessoa produzidos por três mulheres distintas que representam as gerações dos anos 30, 60 e 90, a obra expõe num painel o retrato das mulheres destas épocas através das figuras de Jenny, Camila e Natália. Ao longo do romance, assiste-se à transformação da família tradicional que se mostra mutilada da figura do patriarca, alterando-se igualmente o papel da mulher nela e na sociedade. Se de um lado Jenny aceita a convivência sob o mesmo teto do amante do marido, de outro se conserva fiel a este, mantendo as aparências e perfilhando Camila, a filha do próprio rival. Esta, por sua vez, se nega ao jogo da hipocrisia, de resto abominado pela sua geração, apaixona-se por um negro da Frente de Libertação de Moçambique e com ele gera Natália. Assim, se compõe uma nova família de avó, mãe e neta, em que os homens ocupam um lugar secundário. As cartas de Natália, dirigidas à “avó” Jenny, mostram a realidade afetiva nos anos 90 em que se vive a dor de um tempo regido pela velocidade em nome de nada. A nostalgia de um passado recente corrói a alma da jovem: “No principio desta década de oitenta que morreu há cinco dias, tínhamos tempo para noites infundas de conversa” (Pedrosa 2005: 156). Recusando o modelo racionalista e sombrio da geração “maio 68” da mãe, Natália tenta se inspirar na sua avó para encontrar a mágica de aceitar as pessoas como elas são, já que só vê marionetes vazios à sua volta. Findado o tempo puro das amizades universitárias, resta a competição acirrada no plano profissional onde impera o “vale tudo” para manter uma posição no mercado. Natália reage ao que Sennett (1988) chamou de cultura narcísica contemporânea onde todos evitam a dor, a feiúra, o envelhecimento e a morte, numa busca desenfreada de perfeição, ainda que apenas na aparência. Ela reage à impessoalidade da cortesia nas relações, o que não quer dizer mal da cortesia mas da impessoalidade. É o contraponto crítico a uma sociedade onde a mulher, depois de conquistado o seu lugar na vida pública, vê-se do mesmo modo submetida à crueldade do sistema. A moça está a meio caminho entre a “a política emancipatória”, que marcou a geração de sua mãe, e a “política-vida” que ainda não alcançou por se tratar de “uma política das decisões da vida” (Guiddens 2002, p. 198) que implica uma imersão no mundo público e uma rearticulação da auto-identidade, de que foi pioneiro o movimento feminista. Daí um certo tom de incerteza e desorientação que marca o final da história e do livro.

De todo modo, constatamos que a sociedade de bens de consumo (materiais e sentimentais), que conduziu Emma Bovary ao infortúnio, continua a seduzir mulhe-

res e homens do século XX, a ponto de levá-los a naufragar numa vida esvaziada, competitiva e sem sentido.

CONCLUSÃO

Nossa pesquisa ancorou-se em alguns textos da modernidade na tentativa de captar o perfil da mulher no contexto patriarcal, segundo o padrão de uma autoria de gênero. Considerando o corpus escolhido, vemos que o critério não configura necessariamente uma diferença de ótica entre a ficção do século XIX, XX e XXI. Pelo contrário, elas realizam sob a pena dos sujeitos da enunciação uma surda, mas não invisível celebração da capacidade de pensar, sentir e agir das personagens femininas, embora algumas sejam aparentemente derrotadas. No auge da cultura patriarcal, tanto uma autora no Brasil conservador das minas de diamante, quanto um escritor no Portugal de mentalidade salazarista, compõem uma visão lúcida sobre a condição da mulher. Mas a rigor, somente após 1974 as personagens alcançam uma significativa libertação, recusando a maternidade e a submissão ao pai, ao marido ou ao amante. Chega-se, pois, à modernidade tardia com outras questões que se entrevêm nas narrativas contemporâneas de autoria feminina de Gersão e Pedrosa. Na primeira, há uma visão otimista em relação ao futuro embora ele seja uma promessa por realizar. Na segunda, a nova mulher acaba por submeter-se ao estatuto competitivo do mundo masculino na crença de ter obtido o seu reconhecimento social e profissional. A tão detratada vida privada está agora inteiramente saturada de competição, sem espaço para a aventura do sujeito humano, a não ser que se refugie na loucura e na arte. Diante deste desolado quadro, a personagem de Pedrosa se vê atravessada pelos fantasmas da geração anterior e tenta a adotar velhas fórmulas para o amor.

Estas duas escritoras têm o faro apurado para detectar, no desenrolar do cotidiano, as armadilhas constantemente renovadas, não só contra as mulheres, mas contra os seres humanos obrigados à sobrevivência, mas igualmente destinados à liberdade. Retomando o último Freud de Análise terminável e interminável (1937), Birman levanta a hipótese de “uma outra gramática erótica para a subjetividade, bastante diferente daquela fundada no referencial fálico” (Birman 2001: 144). Ao contrário do que as teorias postularam ao longo dos séculos ao construir um mundo de dois sexos, a imperfeição associada à feminilidade é “o solo originário da subjetividade” (Birman 2001: 234). Dizer sim a este pensamento é combater a denegação da impotência masculina que fundou a separação entre os sexos e a economia dos afetos no capitalismo, adentrando um novo horizonte de embates para além da questão de gênero, que se anuncia na ficção contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Trad. Prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L &PM Editores Ltda, 1983.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo; a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. , Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.
- . *Cavalo de sol*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- GUIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha; um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- . *Alves & Cia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Editora Schwarz, 1997.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público; as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

UNDER THE AUTHORSHIP'S AIM: DEBATES BETWEEN GENDER AND SOCIETY

ABSTRACT: In discussing the invention of the female in the process of modernity, we reflect on its literary representation in connection with the patriarchal society, especially in the nineteenth fiction and contemporary Portuguese narrative. We have identified and compared processes of some heroines like Emma Bovary, Luisa and Ludovina, Capitu, Helena Morley and Maria das Mercês. We also recorded

in the discursive strategies of contemporary fiction of Teolinda Gersão and Ines Pedrosa, to better see if there we find characters very different from those produced by male authors.

KEYWORDS: modernity; women; fiction.

Recebido em 17 de junho de 2008; aprovado em 30 de setembro de 2008.