

O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?

Ana Paula Franco Nobile Brandileone
Lorena Salviano Alves

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o papel social feminino figurado pela protagonista Luísa/Carla no conto “Praça Mauá”, de Clarice Lispector. Busca-se, ainda, situar a escritora no contexto da literatura de autoria feminina. A narrativa, produzida na década de 1970, insere-se na subestimada coletânea de contos da autora, *A via crucis do corpo*, que traz à tona, durante o período ditatorial brasileiro, temas relacionados à sensualidade e à sexualidade femininas, ao estupro, à prostituição, entre outros; este último, presente no referido conto. Dada a problemática que atravessa a narrativa e que está relacionada à concepção de mulher versus gênero feminino, foi possível constatar com a presente análise, que se deu sob à luz de estudos de Branco (1991), Schmidt (1995), Xavier (1996; 1999), Duarte (2003), Dalcastagnè (2005), Piscitelli (2009), Bourdieu (2012), entre outros, que o fato de Luísa/Carla não ser considerada ‘mulher de verdade’, não está alicerçado o aspecto biológico, mas ao gênero feminino, que inclui papéis e comportamentos que são construídos socialmente e esperados pela sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Autoria feminina. Papel social feminino. “Praça Mauá”.

Abstract: This article aims to analyze the feminine social role figured by the protagonist Luísa/Carla in the short story “Praça Mauá”, by Clarice Lispector. It also seeks to situate the writer in the literary context of feminine authorship. The narrative, produced in the 1970s, is part of the author’s underestimated collection of short stories, *A via crucis do corpo* (1974), which brings up, during the Brazilian dictatorial period, themes related to feminine sensuality and sexuality, rape and prostitution, among others; the latter, present in the short story in analysis. Observing the problem present in the narrative that is related to the conception of woman versus feminine gender, it was possible to verify with the present analysis, that occurs through studies by Branco (1991), Schmidt (1995), Xavier (1996; 1999), Duarte (2003), Dalcastagnè (2005), Piscitelli

(2009), Bourdieu (2012), among others, that the fact that Luísa/Carla is not considered a ‘real woman’, is not based on the biological aspect, but on the feminine gender, which includes roles and behaviors that are socially constructed and expected by patriarchal society.

Keywords: Clarice Lispector. Feminine authorship. Feminine social role. “Praça Mauá”.

ESCRITOS DE AUTORIA FEMININA: TRAJETÓRIA, CONQUISTAS E A BUSCA POR UM LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA

Na contramão da segunda geração modernista, que estava fundada nas obras regionalistas e de teor social, Clarice Lispector publica, em 1943, seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. A obra, que rompe com a militância dos romances sociais, foi recepcionada com resistência por parte da crítica literária brasileira, pelo fato de estar centrada na introspecção, em um claro apego a ideias e rumos universais, em detrimento do realismo objetivo tão cobrado à época. Exemplo disso é Álvaro Lins (1944) que, em artigo intitulado “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, apesar de reconhecer a originalidade da narrativa, entende que a autora faz uso exacerbado do lirismo, o que acaba por revelar uma personalidade particular; esta, segundo o crítico, característica da escrita das mulheres: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana” (LINS, 1944, p. 189). As palavras

de Lins (1944) ainda sugerem que o romance clariceano está relacionado à certa *sensibilidade e/ou feminilidade*, caracterizando-o como *sentimental*; leitura que se perpetuou não apenas para a compreensão da produção literária de Clarice, mas para a literatura de autoria feminina.

É por isso que, em muitos casos, os escritos femininos se deram sob o anonimato ou pelo uso de pseudônimo masculino, em uma tentativa de escapar dos preconceitos sexistas quanto à recepção ou crítica literária; esta última, campo quase exclusivamente masculino: “A crítica oficial, com raras exceções, atribuía um estatuto inferior à mulher escritora e cobrava dela formas consideradas mais adequadas à ‘sensibilidade feminina’” (XAVIER, 1999, p. 18). Desse modo, é possível afirmar que as escritoras tiveram sua representação subtraída de importância, porque não poderiam inserir-se dentro “[...] de sistemas de legibilidade que privilegiava as chamadas ‘verdades humanas universais’ e por não atingir o patamar de ‘excelência’ exigido por critérios de valoração estética [...]” (SCHMIDT, 1995, p. 184). Não por acaso, vários nomes foram silenciados pela historiografia oficial literária, condicionadas por uma ideologia que as mantiveram à margem da cultura (SCHMIDT, 1995).

Dada a incompreensão dos traços característicos da sua ficção, Clarice obteve reconhecimento da crítica e do público apenas anos mais tarde. Por isso, parece relevante situar a autora no contexto da literatura de autoria feminina, percorrido por outras mulheres, e marcado por movimentos sociais e pela busca de espaço na sociedade e, também, na literatura. Apesar dos primeiros escritos de autoria feminina e manifestações organizadas por mulheres terem sido registrados em séculos anteriores, como no século XIX, em que se clamava, timidamente, pela participação na imprensa, pelo direito à educação e ao voto, direitos e conquistas significativas só foram alcançados no século XX.

A esse respeito, Duarte (2003) desenvolve uma reflexão acerca da trajetória das mulheres na literatura brasileira e no movimento feminista, estabelecendo diálogos e conexões entre esses percursos. Segundo a autora, há quatro ondas do feminismo, que se refletem na produção literária produzida por mulheres: “Primeira onda: as primeiras letras”, “Segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto”, “Terceira onda: rumo à cidadania” e, finalmente, “Quarta onda: revolução sexual e literatura”.

De forma sucinta, a primeira onda refere-se ao começo do século XIX, na qual a maioria das mulheres vivia sob

a égide do regime patriarcal que, desde a antiguidade, tem a ver com a noção de patriarcado que, por sua vez, remonta à autoridade do *pater familias* – expressão latina que se refere ao *pai de família* – e que aponta o homem como sujeito mais elevado no estatuto familiar. Cabe ressaltar que o patriarcado não significa apenas o poder do pai dentro das relações familiares, é uma organização social estruturada e centralizada na figura masculina e em sua supremacia (NOGUEIRA, 2016). Diante da hegemonia masculina, as mulheres acabaram ocupando uma posição de subalternidade dentro dessa hierarquia social e, desse modo, destinadas a procriar e a viver no ambiente doméstico, enquanto os homens podiam (podem) ocupar cargos e posições de prestígio, sendo, inclusive, considerados superiores intelectualmente. É, então, nesse contexto que se levanta a primeira bandeira pelo direito a ler e a escrever das mulheres, o que levou ao surgimento das primeiras escolas femininas. Vale destacar, entretanto, que o ensino era restrito a poucas alunas e zelava pelas prendas domésticas e pela castidade. Nesse período surgem também as primeiras manifestações das mulheres nos jornais. Consideradas, porém, intelectualmente inferiores aos homens, seus escritos foram taxados de secundários e supérfluos. Nessa primeira onda, Duarte (2003) dá

destaque ao nome de Nísia Floresta, compreendida como precursora da causa feminista e uma das primeiras mulheres a publicar textos em jornais considerados da *grande* imprensa. Consciente da defasagem cultural, social e política das mulheres no Brasil em relação à Europa naquela época, Nísia já propunha que, para conquistarem emancipação, precisariam tomar consciência da sua capacidade intelectual.

A segunda onda, nomeada “Ampliando a educação e sonhando com o voto”, foi marcada pelo apelo ao direito à educação, ao voto e à participação na imprensa. Apesar dessa reivindicação ter se iniciado na etapa anterior, ela se acentua nesta fase, gerando resultados. Em 1870, as mulheres, na ânsia de buscar seu lugar na sociedade, já eram em maior número escrevendo nos jornais, cujos escritos abordavam, na sua grande maioria, a vida doméstica, a culinária e a moda. Outros, porém, manifestavam-se pelo direito ao voto, ao ensino superior e ao trabalho remunerado, criando um canal de expressão e de conscientização femininos. Por meio da imprensa também chegaram notícias de brasileiras que estavam estudando em universidades no exterior, o que não agradou a todos, pois se questionava como as mulheres dariam conta de exercer seus direitos e, ao mesmo tempo,

executarem os seus deveres como donas do lar. Nesse cenário, Duarte (2003) destaca o nome de Josefina Álvares de Azevedo, mulher que lutou pelo direito de exercer a cidadania, pois, em 1878, conseguiu encenar sua peça *O voto feminino*, no teatro; para a época, grande passo dado por uma mulher.

A terceira onda data do século XX, período em que Clarice Lispector surge no panorama literário brasileiro e no qual desponta um movimento maior pela luta e pelos direitos da mulher:

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. (DUARTE, 2003, p. 160)

Fato marcante desse período foi o direito ao voto feminino, conquistado na era Vargas, primeiramente, no Estado do Rio Grande do Norte, em 1927 e, em 1932, em todo o Brasil; direito que só foi exercido em 1945. No que tange à literatura, é o nome de Rachel de Queiroz que ganha destaque, publicando, em 1930, *O quinze*.

A quarta onda, segundo Duarte, “[...] foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais

ousadas em algo normal” (2003, p. 165). Com a instauração do regime militar em 1964, a literatura tornou-se espaço para que as mulheres, corajosamente, posicionassem-se, como é o caso de Nélide Piñon. No entanto, segundo a autora, “Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst [...]” (DUARTE, 2003, p. 167). Com relação à última onda de transformações, Duarte (2003) enfatiza que, ao fim da década de 1970 e ao longo dos anos 80, surgiram movimentos feministas no campo universitário, onde alunas e professoras buscaram enfrentar a resistência e a desconfiança de uma sociedade familiarizada com a desigualdade entre gêneros, buscando agregar outros adeptos, a fim de fomentar a participação das mulheres na comunidade acadêmica.

Nesse cenário de transformações, é relevante problematizar que até a década de 1970, no Brasil, Clarice Lispector, ao lado de Raquel de Queiróz e de Cecília Meireles, fizeram parte dos poucos nomes femininos reconhecidos pela crítica literária brasileira. Nessa conjuntura em que apenas poucas escritoras tinham o reconhecimento de historiadores e críticos literários, pressupõe-se que outros

nomes foram silenciados, o que desvela a trajetória percorrida por mulheres que não apenas buscaram encontrar seu lugar na sociedade, como também na literatura. No que se refere às obras de autoria feminina no cenário literário, Xavier (1996), baseada nos estudos da crítica literária norte-americana Elaine Showalter, apresenta três etapas que compõem o percurso da produção literária de autoria feminina: “Feminine”, “Feminist” e “Female”.

Transplantando para o Brasil, a primeira categoria, denominada “Feminina”, é representada pelo romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; primeira narrativa de autoria feminina e afro-brasileira. Já *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, não obstante o aprofundamento psicológico da personagem, trata-se de uma obra da primeira etapa, pois ainda se encontra ancorada nos alicerces do patriarcado e nos conflitos das relações de gênero. Nesta obra, a representação feminina é figurada nos moldes românticos, uma vez que é frágil e disputada pelo mocinho e o vilão. Dessa forma, “Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira; elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino” (XAVIER, 1996, p. 88).

A segunda etapa, considerada “Feminista”, representa uma fase de ruptura, que desencadeou um processo de conscientização iniciado pelo feminismo; período que se estende até a década de 1990. Clarice se insere nesse período, já que fratura a construção de personagens sob a ótica masculina:

A obra de Clarice Lispector rompe com esse estado de coisas, pondo em questão as relações de gênero. Os contos de *Laços de família* (1960), – o próprio título é muito significativo –, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais [...]. Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais. (XAVIER, 1996, p. 88-89)

Por fim, a última etapa proposta por Showalter, e aplicada no contexto literário brasileiro, denominada “Fêmea”, contrapõe-se

[...] a “male”, afasta-se da representação de gênero, uma vez que remete única e exclusivamente ao dado biológico. Enquanto “feminine” é um termo gendrado, “female” significa tão somente do sexo feminino. Isso importa na medida em que algumas narrativas não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indicam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição. (XAVIER, 1996, p. 92-93)

Esta etapa corresponde a um período na literatura brasileira em que a mulher é representada pela autodescoberta e pela construção da própria identidade, figurando a luta pela libertação da tradição patriarcal e do peso das relações de gênero. O nome de referência nessa fase é o de Adélia Prado, representada por seu terceiro livro em prosa, *O homem da mão seca*, de 1994 (XAVIER, 1996).

Considerando o exposto, é possível afirmar que o apagamento e/ou silenciamento das vozes literárias femininas na historiografia literária oficial, bem como da voz e do discurso femininos está ligada à posição marginal ocupada pela mulher na sociedade por muito tempo. Por isso é que os movimentos sociais feministas assumiram importante papel na luta pela presença, cada vez maior, da mulher no espaço público, na revisão dos papéis tradicionais desempenhados por homens e mulheres e na denúncia da hegemonia masculina. Nesse contexto, pode-se afirmar que a inclusão feminina no processo de produção de bens culturais, entre eles a literatura, é desdobramento do lugar e do papel social assumidos recentemente pela mulher, que paga tributos a essa reviravolta sociocultural. Antes, considerada sexo frágil e intelectualmente inferior ao homem, hoje a mulher se consolida no cenário literário projetando grandes

nomes, o que possibilitou trazer para dentro das obras as problemáticas femininas como o casamento, a submissão, a sociedade patriarcal, em tom de crítica social.

Levando em consideração o percurso histórico traçado e o passado de opressão das mulheres, é que se faz necessário pensar sobre a expressão feminina, que está atrelada à autoria feminina. Hoje, mais do que nunca, tudo o que se refere ao feminino deve ser sinônimo de representatividade e, nesse sentido, ultrapassar o sentido pejorativo que lhe foi atribuído no século XIX: relacionado à escrita fundada em uma certa sensibilidade e/ou feminilidade; caso das palavras proferidas por Lins (1944) quando do surgimento de Clarice das letras nacionais. Sobre o uso desse termo, Schmidt afirma:

O resgate do termo feminino é um contexto semântico eivado de preconceitos e estereótipos. Equivale a reescrevê-lo dentro de uma prática libertadora que objetiva tornar visível à expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, histórico e político. [...], quando se usa a expressão “escrita feminina” quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença. (1995, p. 188-189)

Nessa perspectiva, faz-se premente colocar Clarice Lispector no cenário da literatura de autoria feminina,

pressuposto a partir do qual este trabalho é desenvolvido, com o intuito de dar visibilidade à sua produção literária que, elaborada sob o ponto de vista da mulher, desconstrói estereótipos associados ao feminino e cujas protagonistas desempenham importante papel na denúncia das desigualdades entre os gêneros. Considerando que as representações da mulher, sua voz e papel estiveram por tanto tempo silenciados tanto na sociedade quanto no campo literário brasileiro, é que este artigo tem por objetivo analisar e discutir como se constrói a representação feminina no conto “Praça Mauá”, escrito na década de 1970, durante o regime ditatorial brasileiro, a fim de investigar o papel e o lugar social assumidos pela protagonista Luísa/Carla.

“PRAÇA MAUÁ”: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?

O conto “Praça Mauá”, produzido no fim da carreira e da vida de Clarice Lispector, pertence à coletânea *A via crucis do corpo*, publicada no ano de 1974. Considerada uma obra polêmica, o primeiro texto da coletânea, intitulado “Explicação”, traz considerações da própria autora sobre a qualidade estética dos textos: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como

criança boba, que este é um mundo-cão” (LISPECTOR, 2016c, p. 528). Ainda que a autora concorde, em parte, com as ponderações dessa “pessoa”, já que existe também a “hora do lixo”, pode-se especular que a expressão está associada à linguagem empregada nos contos, que se afasta da sofisticação estética e do rebuscamento, comparada às suas publicações anteriores. É interessante observar também o emprego do termo “mundo-cão” para exprimir o sentimento de uma criança, outrora ingênua e feliz, que se depara com a triste e real condição humana marcada pela obscuridade, infelicidade, solidão e violência. A ideia contida em “mundo-cão” associa-se, também, ao que Clarice chama de “[...] assunto perigoso” (LISPECTOR, 2016c, p. 527), que se refere aos temas abordados em *A via crucis do corpo*, como a prostituição, o sexo, o estupro, a sensualidade e o desejo sexual femininos; discussões que vêm à tona em plena ditadura brasileira; momento em que se prezava pelo conservadorismo de ordem moral e comportamental.

É pertinente apontar que a origem dos contos se deu a partir da encomenda de três textos pelo seu editor, Álvaro Pacheco. Apesar de, a princípio, a autora ter relutado em atender o seu agente, acaba acatando o pedido: “Os fatos eu tinha, faltava a imaginação [...]. Respondi-lhe que não

sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração” (LISPECTOR, 2016c, p. 527). Inspirada, Clarice escreveu os contos encomendados em apenas um dia; começou no sábado e no domingo de manhã estavam prontos “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via Crucis”. A partir destes, outros 10 foram escritos, dando origem à coletânea.

Sobre os contos que compõem a obra, o leitor clariceano pode reconhecer uma certa dissonância em relação às outras produções contísticas da autora, como *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e/ou *Felicidade clandestina* (1971). De um modo geral, há predominância de protagonistas femininas nos contos que, entretanto, são figuradas sob um novo viés. A partir de suas personagens, Lispector traz à tona tabus relacionados à prostituição, à virgindade, ao sexo na velhice e aos padrões heterossexuais. Também revela os desejos e fantasias femininos, extrapolando os papéis sociais frequentemente atribuídos às mulheres, o de mãe e de esposa. Com isso, desnuda o lado erótico da mulher, que se despe de rótulos e não tem idade. Sobre a temática dos contos, Clarice assinala: “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências

nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 2016c, p. 527). “Indecências” que são narradas por meio de uma linguagem que é “[...] direta, bruta, chocante. Nessa altura de sua obra, a autora, usando de pura catarse e evitando toda sofisticação de linguagem, parece purgar o que ela chama de ‘mundo-cão’” (ROSENBAUM, 2002, p. 87).

Outro aspecto merece destaque no que se refere ao contexto de produção de “Praça Mauá”, é que foi produzido posteriormente à publicação do romance de estreia; período que Clarice era apenas uma iniciante na literatura brasileira e enfrentava resistência de parte dos críticos da década de 1940. Já o referido conto foi publicado em 1974, depois de ter dado a lume romances como *O lustre* (1946) e *A paixão segundo G.H.* (1964). Nesse cenário, o conto em análise circunscreve-se em um momento em que a autora já era reconhecida e consagrada pela crítica literária brasileira.

O fato de a escritora ter o seu nome já consolidado no panorama da literatura brasileira, não anulou o estranhamento e o choque causado com a publicação de *A via crucis do corpo*. Em julho de 1974, em artigo intitulado “Lixo, sim”, publicado na revista *Veja*, o livro foi classificado pela jornalista Bruna Becherucci como “um tanto infantil” e com “imagens de aberrante sexualidade e de misérias

fisiológicas” (BECHERUCCI, 1974, apud BOURGUIGNON, 2016, p. 14). No dia 17 de agosto de 1974, em artigo intitulado “A Via Crucis de Clarice”, publicado no *Jornal do Brasil*, Emanuel de Moraes também não poupou palavras depreciativas para qualificar a coletânea da autora:

E, estranhamente, ela demonstra ter consciência da má qualidade, quando se antecipa no julgamento desses seus escritos: “Uma pessoa leu meus contos (sic) e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo.” (p.10).

Sem dúvida, o lixo poderá ser tema de literatura, de ficção e de poesia, mas não se justificará, como obra literária, o lixo literário, este nada acrescenta. Não se compreendem as atitudes de desprezo pelo ser literário, da parte de quem faz literatura. [...]

Melhor seria não ter publicado o livro, a ver-se obrigada a defender com esse simulacro de desprezo por si mesma como escritora, diante do fracasso da realização. [...] toda essa defesa antecipada à crítica é apenas uma simulação para justificar a experimentação de um novo estilo, a que os editores denominam de “nova ficção”. (MORAES, 1974, p. 4)

O escritor afirma, ainda, que os contos dessa coletânea jamais deveriam ter sido escritos por considerá-los apenas como “Narrativas de fundo anedótico” (MORAES, 1974,

p. 4). Os temas presentes na obra também não passaram despercebidos aos olhos do crítico:

Talvez a Autora tenha pretendido realizar uma obra pornográfica [...]. Não o conseguiu, porém. Faltaram-lhe, como é natural, os meios de expressão e a filosofia de vida necessária a esse tipo de literatura. A tangenciação do obsceno, a obsessão das virgens desejosas da libertinagem, o cotidiano sexual dos caracteres burgueses são de uma pungente ingenuidade. Nem a anedota intitulada *Via Crucis* chega a ser um sacrilégio; o que não importaria, se fosse, houvesse o escrito alcançado o nível do conto. (MORAES, 1974, p. 4)

Ao reduzir o conto “*Via Crucis*” a uma “anedota”, o crítico desconsidera a metáfora criada pela autora, sugerida, de antemão, pelo título da coletânea. Se cruzar o título da obra com os temas que a perpassam, como a sexualidade, a sensualidade, os prazeres carnavais, o questionamento dos padrões normativos de gênero, entre outros, pode-se depreender a associação do corpo ao sagrado. *Via crucis* ou *via sacra* refere-se ao doloroso trajeto percorrido por Jesus carregando sua cruz até o calvário; local onde foi crucificado e morto. A *via sagrada* percorrida por Jesus está metaforicamente representada nos contos da coletânea, na medida em que figura a trajetória de vida de cada indivíduo, conforme ilustra o último parágrafo do conto “*Via Crucis*”:

“Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. *Todos passam*” (LISPECTOR, 2016e, p. 549, grifo nosso). Ou seja, de algum modo, todo indivíduo, durante a vida, carrega a sua *cruz*, que equivale a dizer toda sorte de dificuldades e vulnerabilidades; problemáticas que são exploradas sob diversas perspectivas nos contos da coletânea, como por exemplo em “Por enquanto”, “A língua do ‘p’”, “Mas vai chover”. Já no que tange ao outro lado da dicotomia, que está associada ao corpo, Clarice leva o leitor a experienciar a via crucis não mais sob o ponto de vista do sagrado, mas do profano, isto é, pelo corpo, que é fonte e receptor de prazer. Entre o sagrado e o profano, o que fica é que “[...] os leitores são compelidos a entrar em contato com uma das pulsões mais primitivas do ser humano: o desejo sexual que, milenarmente, devido principalmente à moral judaico-cristã, foi recalcado por nós, por concebê-lo como sujo e pecaminoso” (COMISSÁRIO, 2018, p. 59).

O incômodo gerado pela publicação do livro, expresso nas palavras de Emanuel de Moraes, que afirma que “Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições” (MORAES, 1974, p. 4), também é reflexo de aspectos ligados ao sexo e ao prazer femininos; tabus que

vêm à tona na década de 1970. Nesse contexto, parece relevante situar o conto da autora dentro das inúmeras transformações políticas, econômicas e sociais, incluindo os movimentos feministas, que foram alavancados durante o período ditatorial brasileiro, iniciado em abril de 1964.

Entre os anos de 1960 e 1964, eclodiu, no Brasil, segundo Teles (1993), um movimento de massas que incorporou diferentes segmentos sociais. Considerando a instauração do golpe militar em 1964, que trouxe grandes mudanças no cenário político brasileiro, sabe-se que esse período foi marcado pelo fomento ao capitalismo, pela multiplicação das indústrias e, conseqüentemente, do número de operários. Nesse cenário, a mulher também foi rapidamente incorporada ao mercado de trabalho: “Dócil, submissa, sem reclamar dos salários menores que os de seus colegas homens, a mulher foi exercendo as tarefas mais monótonas e repetitivas” (TELES, 1993, p. 57). Apesar das diferenças salariais e dos desiguais papéis sociais desempenhados por cada sexo, a presença feminina no mercado de trabalho representou um grande avanço na trajetória de conquistas das mulheres:

Se em 1950, a proporção de trabalhadoras mulheres era de 13,5%, em 1970 quase dobra esse número (20,8%), e seis anos mais tarde (1976) a porcentagem de mulheres

economicamente ativas atinge 28,8%. [...]. Apesar de ainda representar cerca da metade dos homens inseridos no mercado de trabalho, o crescimento relativo das trabalhadoras foi muito superior ao do sexo oposto. (TELES, 1993, p. 57)

Entretanto, o acesso à vaga de emprego não possibilitou igualdades de trabalho para ambos os sexos, pois as empresas não ofereceram suporte para as mulheres se desvincilharem das tarefas domésticas. Uma mulher que optasse por desempenhar o papel de trabalhadora, teria que, obrigatoriamente, conciliar o trabalho com o lar e a maternidade, isto é, assumir dupla jornada de trabalho (TELES, 1993). Nesse sentido, observa-se que os valores da sociedade patriarcal, ainda na década de 1970, insistiam em designar atividades relacionadas à criação dos filhos e aos cuidados do lar, como obrigações exclusivas das mulheres; problemática que ainda se perpetua em pleno século XXI.

É, então, em pleno período ditatorial, marcado pela censura e repressão, segundo Teles (1993), que assuntos da vida cotidiana das mulheres passaram a se desmembrar em reivindicações, entre eles os relacionados à saúde feminina, como aspectos ligados ao parto, à maternidade e aos métodos contraceptivos, bem como debates sobre o prazer e a liberdade dos corpos femininos:

Debatendo a sexualidade, abordavam-se muitos outros pontos: desde as noções mais elementares sobre o corpo das mulheres até as que facilitam o entendimento das complexas relações de poder na sociedade. Quando as mulheres podem conhecer e decidir sobre seu próprio corpo, passam a exigir os meios seguros para o controle da sua fertilidade e começam a separar as questões referentes à sexualidade daquelas concernentes à procriação. Inicia-se um processo importante de libertação, que inclui outras pessoas com as quais ela se relaciona. O próprio prazer sexual da sua parceira ou do seu parceiro será muito mais pleno se as mulheres tiverem condições para vivenciá-lo intensamente. (TELES, 1993, p. 57)

Paralelamente à discussão sobre a sexualidade feminina, trava-se, também, uma luta das mulheres contra a política de controle na natalidade, que foi repudiada pela Igreja e por profissionais da área da saúde. Para parcela das mulheres, o prazer sexual deveria se distinguir da procriação, ou seja, o prazer feminino deveria ser um direito e não transformado em política de controle de natalidade (TELES, 1993). Anos mais tarde, já na década de 1990, momento de aumento de casos de doenças sexualmente transmissíveis entre as mulheres, Teles (1993) aponta que o Boletim da Rede Nacional Feminista de Saúde e de Direitos Reprodutivos alertou sobre a ausência de métodos

contraceptivos femininos que evitavam doenças; dado que devolveu o controle da sexualidade da mulher para o poder masculino. Nessa perspectiva, não causa espanto o fato de temas voltados ao erotismo e à sensualidade da mulher serem considerados “assuntos perigosos”, uma vez que a sexualidade feminina esteve voltada, por muitas décadas, à procriação e não ao prazer.

Nesse contexto é que a coletânea pode ser lida como uma manifestação para colocar em xeque, de um lado, a perspectiva de que o corpo da mulher é receptáculo apenas para a perpetuação da espécie e, de outro, desconstruir a imagem do sexo integrado ao pecado, pois o desejo sexual, em uma visão conservadora, não raro religiosa, torna-se condenado quando associado à mulher. Caso de *A via crucis do corpo*, em que a pureza é colocada em questão: “[...] as personagens femininas trazem à superfície o desejo interdito e suscitam desconforto nos leitores mais desprevenidos” (COMISSÁRIO, 2018, p. 59). Exemplo disso é a protagonista de “Praça Mauá” que, durante as noites, trabalha no cabaré Erótica. Por isso, segundo Comissário, é que

[...] Lispector parece mais uma vez se superar, do ponto de vista literário, elevando o corpo feminino ao corpo masculino que, ao contrário daquele, não foi reprimido da

mesma forma e intensidade pela admissão de seus desejos [...]. A representação nesses contos não só da condição feminina, mas também de outros sujeitos silenciados na sociedade, permite-nos pensar que essa escritora, atenta aos sinais, mais uma vez soube captar o real e refratá-lo em seu universo ficcional, pois, não nos esqueçamos que, em 1974, o controle dos corpos ganhou contornos até mais violentos com a Ditadura Militar. Em contrapartida, os movimentos de resistência, dentre eles o feminismo, também se fortaleceram na luta pela liberdade dos corpos. (COMISSÁRIO, 2018, p. 59)

Diante do exposto, pode-se afirmar que a publicação de *A via crucis do corpo* se deu em um período histórico marcado por grandes debates e transformações na sociedade, incluindo discussões trazidas à tona pelos movimentos feministas que, já na década de 1970, a despeito da resistência de camadas mais tradicionais da sociedade brasileira, clamaram pela sexualidade como direito ao prazer feminino e não apenas como meio de reprodução da espécie.

Depois desse preâmbulo, que desvela um período de luta e resistência das mulheres contra os valores patriarcais que insistiam (insistem) em regular os espaços de pertencimento, os papéis sociais a serem ou não desempenhados e, até mesmo, o corpo feminino, é chegado o momento da análise

de “Praça Mauá”. O conto narra a história de Luísa, também conhecida por seu *nome de guerra*, Carla. A personagem, casada com o carpinteiro Joaquim, é descrita como uma mulher preguiçosa, que dorme durante o dia todo e que não desempenha atividades domésticas. Também não tem filhos, apenas um gato do qual mal cuida. A protagonista trabalha como dançarina em um cabaré nomeado Erótica, localizado na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, descrito pelo narrador como um local onde “Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho” (LISPECTOR, 2016d p. 576). No cabaré, Carla trabalha com Celsinho, cujo *nome de guerra* é Moleirão; travesti que assume a posição de um indivíduo que é *mais mulher* do que Carla, já que tinha adotado uma menina de quatro anos e, por isso, trabalhava duro planejando um futuro promissor para filha, Claretinha: “Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor” (LISPECTOR, 2016d, p. 575).

A partir dessa breve síntese do conto, pode-se verificar que tanto Celsinho quanto Luísa possuem dupla identidade: de dia, Luísa é esposa de Joaquim e, de noite, assume a identidade de Carla, dançarina/prostituta; já Celsinho, no período diurno, é mãe de Claretinha e, à noite, é Moleirão,

travesti do cabaré Erótica. É de suma importância, para a análise que se quer empreender, discutir os diferentes papéis sociais desempenhados por ambas as personagens, visto que está aí o nó da narrativa, o qual se revela nos parágrafos finais do conto. No desfecho da narrativa, Carla é chamada para dançar por um “[...] homem alto e de ombros largos” (LISPECTOR, 2016d, p. 576), por quem Celsinho nutria desejo: “Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). Terminada a dança, Carla junta-se novamente ao colega de trabalho e desabafa: “É tão bom dançar com um homem de verdade.” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). Celsinho se corroendo de raiva, confronta-a, levando-a a refletir sobre os papéis sociais até então assumidos; para o companheiro de cabaré a protagonista *não é mulher de verdade*.

Conforme apresentado anteriormente, a protagonista é, simultaneamente, Luísa e Carla. Ainda que Luísa não tenha filhos e não se ocupe com atividades domésticas, já que tem uma empregada à sua disposição, seu espaço de pertencimento é o lar: “Não tinha filhos. Joaquim e ela não se ligavam. Ele trabalhava até dez horas da noite. Ela começava a trabalhar exatamente às dez. Dormia o dia inteiro” (LISPECTOR, 2016d, p. 573). Luísa, na posição de mulher

casada, esconde, parcialmente, do marido suas atividades noturnas como prostituta; dizia ser apenas uma dançarina: “Joaquim mal via Luísa. Recusava-se a chamá-la de Carla. A empregada de Joaquim e Luísa era uma negra espevitada que roubava quanto podia. Luísa mal comia, para manter a forma. [...] A empregada sabia de tudo mas mantinha bico calado” (LISPECTOR, 2016d, p. 575).

É, então, a partir das 10 horas da noite que Luísa assume a identidade de Carla, dançarina/prostituta no Erótica, cabaré na Praça Mauá, local em que ela: “[...] ‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (LISPECTOR, 2016d, p. 573). Levando em consideração o papel social desempenhado pela protagonista no período noturno, constata-se que Carla é uma personagem dissonante comparada a outros escritos clariceanos que, tradicionalmente, são protagonizados por mulheres recatadas, submissas, mães, donas de casa e subjugadas aos maridos; como por exemplo, Elvira, do conto “A fuga” (LISPECTOR, 2016a) e Ana, de “Amor” (LISPECTOR, 2016b). Representação feminina recorrente na literatura brasileira do século XX e início do século XXI, como pode ser observado em mapeamento realizado por Dalcastagnè, em relação aos romances publicados entre 1990 e 2004:

O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente. Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39)

Assim, ainda que a participação das mulheres no mercado de trabalho tenha se acentuado, segundo dados fornecidos pela estudiosa, o *lócus* das personagens femininas na literatura ainda continua sendo a esfera doméstica; local em que cumprem atividades e papéis que estão diretamente relacionados ao lar e à família. Prova disso são os números apresentados na tabela 10, intitulada “Principais ocupações das personagens femininas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 42) que, ao apontar dez diferentes ocupações, como artistas

(em geral, atrizes), donas-de-casa, estudantes, domésticas, professoras e prostitutas, a opção dona-de-casa aparece em primeiro lugar no *ranking*.

É pertinente problematizar a presença da prostituição na pesquisa realizada por Dalcastagnè (2005), pois apesar de constar como uma das ocupações das personagens femininas, ela está associada às mulheres negras. Isso significa que os papéis exercidos pelas personagens também estão atrelados ao status econômico e à cor de pele. Negras, em sua grande maioria, como indica o estudo, pertencem às classes sociais menos favorecidas e, por isso, trabalham, majoritariamente, como domésticas ou prostitutas; situação que não encontra correspondência com Luísa/Carla. Ao contrário das personagens figuradas nos romances contemporâneos que fazem da prostituição o seu ganha pão, ela é branca e de classe média, e não trabalha como meio de subsistência, mas por diversão e/ou por prazer:

De vez em quando dormia com um freguês. Pegava o dinheiro, guardava-o bem guardadinho no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas. Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava *blue-jeans*. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis. (LISPECTOR, 2016d, p. 574, grifo do autor)

Atuar como prostituta é, portanto, para Carla uma escolha, já que o dinheiro é usado para bancar sua vaidade. Evidentemente que é o seu espírito emancipador que a leva a transgredir os padrões impostos pela sociedade, como também a romper com o protótipo das personagens femininas das obras de Lispector, frequentemente associadas à castidade e ao lar – representação da tradicional dona-de-casa, conforme observado no mapeamento de Dalcastagnè (2005). Rompendo com o recato, as suas exhibições no cabaré acionam imagens relacionadas à liberdade, ao sexo e à erotização feminina, as quais concorrem para a exposição do seu corpo e de sua beleza:

Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. *Desnudava-se*, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só “*esquentava*” minutos depois. *Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma*. No samba é que era boa. Mas um blue bem romântico também a atiçava.

Era chamada a beber com os fregueses. [...] Era tedioso conversar com eles. *Eles a acariciavam, passavam as mãos pelos seus mínimos seios. E ela de biquíni cintilante*. Linda.

[...]

Às vezes, só para variar, dançava de *blue-jeans* e sem sutiã, *os seios se balançando entre os colares faiscantes. Usava uma*

franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. Usava longos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de falso ouro. (LISPECTOR, 2016d, p. 573-574, grifo nosso)

É importante observar que o conto é narrado sob a perspectiva do narrador heterodiegético, que detém a focalização externa. Isso pode ser observado no excerto acima, visto que o foco da cena incide sobre a descrição de Carla; diferentemente da maioria das narrativas clariceanas, que mergulham na mente das personagens e em suas divagações. Outro ponto que merece destaque, no que tange à narração, são os julgamentos do narrador a favor da protagonista como “Linda”, “era uma graça”; elogios que acenam para a legitimação do papel social desempenhado por Carla. Ou seja, apesar da prostituição ser uma profissão estigmatizada, o narrador adere à protagonista, enaltecendo-a.

Do campo semântico do trecho acima, ganha destaque verbos como “desnudava-se”, “se desdobrava”, “requebrava-se”, “passavam as mãos pelos seus mínimos seios”, “sem sutiã, os seios se balançando”, os quais evocam imagens relacionadas à sexualidade e à sensualidade femininas, aludindo aos movimentos que Carla fazia com o próprio corpo despido. Não por acaso o nome do cabaré é Erótica,

substantivo cujo significado “[...] se refere ao amor sexual; lúbrico, lascivo” (DICIO, 2013). Nesse contexto, erótica e seus respectivos sinônimos, como, por exemplo, devassa, libertina, lúbrica (DICIO, 2013), passam a ser adjetivos que podem ser estendidos para caracterizar Carla.

Outro aspecto que merece atenção no excerto anterior, diz respeito a imagens que se associam a identidades femininas marcantes no início do século XX. O corte de cabelo “franjinha” e o uso de acessórios, como “colares faiscantes” e “pérolas”, remetem às melindrosas que, na década de 20, caminhavam na contramão dos valores tradicionais impostos pela sociedade, difundindo o espírito emancipatório e transgressivo, bem como a liberdade corporal:

“O corpo é, ele próprio, um processo” (SANT’ANNA, 2000, p.09), e como processo, está em constante modificação. [...] A melindrosa é a prova disso. Observando-as como objeto de pesquisa, percebemos como o conhecimento do corpo torna-se interminável e como suas transformações podem percorrer por diversas bases culturais e por lugares sociais diferentes, que por fim, o transformam. Por meio dele, de suas coberturas e comportamentos, as melindrosas expressavam seus desejos de liberdadesobreumcorpoquea “[...] sociedade fragmentou e recompôs, regulando seus usos, normas e funções”. (PRIORE, 2000, p. 9, apud MELO; NASCIMENTO, 2014, p. 22)

Apesar de o conto ter sido publicado na década de 1970 e as melindrosas terem surgido nos anos 1920, o retrato pintado pelo narrador deixa entrever o espírito de liberdade e de escolha de Carla, figurado não apenas pelo papel social desempenhado durante as noites no cabaré, mas também pelo modo de se vestir e pelo uso que faz do seu corpo, prostituindo-se por lazer e prazer, fraturando, assim, os padrões e comportamentos esperados para as mulheres da época. A pinta próxima aos lábios é outro sinal da lubricidade da personagem, na medida em que remete à atriz hollywoodiana, Marilyn Monroe; considerada um dos maiores símbolos de sensualidade do século XX. Desse modo, ainda que o narrador ofereça apenas os contornos externos de Carla, modos de agir e de se vestir, é possível divisar os seus limites interiores, que apontam para a emancipação, a autonomia e a construção de uma identidade própria, colocando em xeque os moldes tradicionais do patriarcado, que submete as escolhas pessoais das mulheres às decisões do marido e da sociedade.

A dupla identidade de Luísa/Carla encontra em Celsinho/Moleirão o seu avesso. Durante o dia, Celsinho assume o papel social de mãe de Claretinha e de dona de casa. Ao anoitecer, transforma-se em Moleirão, travesti

que trabalha, assim como Carla, no *Erótica*. O conceito de travesti origina-se “[...] do vocábulo verbal ‘transvestir’ cuja acepção que adotamos consiste em ‘vestir roupas do sexo oposto (ou *cross-dress*, em inglês)’” (KULICK, 2008, p. 21, apud COMISSÁRIO, 2018, p. 96). Além disso, de forma geral, os (as) travestis, muito além de se transvestirem, isto é, usarem vestimentas femininas/masculinas, adotam, em alguns casos, pronomes de tratamento e/ou nomes femininos/masculinos, consomem hormônios e adotam hábitos e/ou comportamentos buscando proximidade com a aparência física do sexo oposto; aspectos que, de certo modo, concorrem para compor a caracterização de Moleirão:

Celsinho era filho de família nobre. Abandonara tudo para seguir a sua vocação. Não dançava. *Mas usava batom e cílios postiços*. Os marinheiros da Praça Mauá adoravam-no. E ele se fazia de rogado. Só cedia em última instância. E recebia em dólares. Investia o dinheiro trocado no câmbio negro no Banco Halles. Tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza. Para ter força tomava diariamente dois envelopes de proteína em pó. *Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios*. (LISPECTOR, 2016d, p. 574, grifo nosso)

Ainda que o personagem não adote nome feminino, pode ser considerado um travesti, dado o retrato delineado

pelo narrador, conforme citação acima. Moleirão buscava proximidade com o sexo feminino, o que leva o narrador a apresentá-lo como “[...] um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016d, p. 574). Cabe ressaltar que, ao apontar Celsinho/Moleirão como “homem que não era homem”, o narrador não se refere apenas à sua aparência, mas, sobretudo, aos papéis sociais de mãe e de dona de casa desempenhados durante o dia por Celsinho que, inclusive, torna-o *mais mulher* do que Carla:

Moleirão e Carla davam bom dinheiro ao dono do “Erótica”. O ambiente enfumaçado e com cheiro de álcool. E a pista de dança. Era duro ser tirado para dançar por marinheiro bêbedo. Mas que fazer. Cada um tem o seu *métier*.

Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. *Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina.* A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa. Aos domingos Celsinho levava Claretinha ao Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista. E ambos comiam pipocas. E davam comida aos macacos. Claretinha tinha medo dos elefantes. Perguntava:

— Por que é que eles têm nariz tão grande?

Celsinho então contava uma história fantástica onde entravam fadas más e fadas boas. Ou então levava-a ao circo.

E chupavam balas barulhentas, os dois. Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, joias.

Carla tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras. O gato se chamava Leléu. E tomava leite com sua linguinha vermelha e fina. (LISPECTOR, 2016d, p. 575, grifo nosso)

Enquanto Celsinho, o “homem que não era homem”, ocupa o papel de mãe devotada de Claretinha, ‘uma verdadeira mãe’, Luísa é o seu avesso e, portanto, *mulher que não era mulher*. Contrapondo-se a Celsinho, Luísa é apresentada como uma mulher preguiçosa, consumista e egoísta, já que suas ações revelam ocupações voltadas apenas ao seu bem estar. Se por um lado Luísa “dormia o dia inteiro” para recompor o sono perdido no Erótica, Celsinho “Dormia pouco para cuidar da menina”. Nesse jogo de contrastes, o narrador também deixa vazar a inaptidão materna da protagonista, quando aponta que nem de seu próprio bicho de estimação ela cuidava: “Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras” (LISPECTOR, 2016d, p. 575). Já Celsinho é apresentado como um indivíduo “[...] mais mulher do que ela [Carla]” (LISPECTOR, 2016d, p. 577).

É, então, nesse jogo de oposições que surge na narrativa um questionamento central: afinal o que é ser *mulher de verdade*? Há, portanto, uma problemática que atravessa o conto e que está relacionada à concepção de mulher (como dado biológico) versus gênero feminino (construção social). Castello Branco (1991), ancorada nos estudos de Freud, sinaliza que:

[...] tanto o feminino como o masculino não são categorias sexuais, fisiológicas, mas como configurações psíquicas, que variam de indivíduo para indivíduo, independentemente de seu sexo biológico [...]. Isso quer dizer que, embora os conceitos de feminino e masculino não se confundam com o de mulher e homem (palavras, como vimos, marcadas pela anatomia), eles, em determinado momento, se tocam, porque é diante de seu corpo sem pênis que a menina reagirá desta ou daquela maneira [...]. (BRANCO, 1991, p. 19-20)

Sob essa perspectiva, os conceitos de mulher e homem estão fundamentados em diferenças biológicas, às quais cada indivíduo, em algum momento, poderá reagir, considerando que o sexo não define as atribuições sociais de ser homem e/ou de ser mulher. Isso porque comportamentos e/ou papéis assumidos, seja pelo homem seja pela mulher, é *constructo* social e, por isso, relacionados à concepção de gênero; cerne da discussão gerada pela narrativa:

O termo *gênero*, em suas versões mais difundidas, remete a um conceito elaborado por pensadoras feministas precisamente para demonstrar esse duplo procedimento de naturalização mediante o qual as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de distinções naturais, e as desigualdades entre uns e outras são percebidas como resultado dessas diferenças. [...] autoras feministas utilizaram o termo *gênero* para referir-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidade e masculinidade. (PISCITELLI, 2009, p. 119, grifo do autor)

Em poucas palavras, enquanto o sexo do indivíduo “[...] está vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso e morfologia) [...] *gênero* tem relação com a cultura (psicologia, sociologia, incluindo aqui todo o aprendizado vivido desde o nascimento)” (PISCITELLI, 2009, p. 123-124, grifo do autor). Deste modo, os papéis sociais desempenhados por cada indivíduo na sociedade estão ligados à concepção de gênero. A mulher, por exemplo, é, desde o seu nascimento, incentivada e criada para cumprir atividades domésticas: casar-se, ter filhos, uma família e um lar. Enquanto o homem é estimulado a ocupar cargos de prestígio que proporcionem estabilidade financeira, a ser bem sucedido, chefe dos negócios e da família, atribuições construídas culturalmente:

Como o enredo em uma peça de teatro, as normas e regras sociais determinam quais são os papéis possíveis e como devem ser desempenhados. As “atuações” dependem do enredo e da atuação dos outros atores que interpretam papéis na peça. E como são improvisações dos atores, as variações nas atuações individuais são limitadas [...]. A ideia de posições ocupadas no desempenho dos papéis sociais faz referência a categoria de pessoas que são reconhecidas coletivamente [...] homens e mulheres desempenham papéis culturalmente construídos: os papéis sexuais. (PISCITELLI, 2009, p. 127-128)

Diante do exposto e retomando a problemática que percorre o conto e que está relacionada ao conceito de mulher *versus* gênero feminino, pode-se afirmar que o fato de Luísa/Carla não ser considerada ‘mulher de verdade’ – afirmação emitida no desfecho da narrativa por Celsinho/Moleirão – está alicerçada não no aspecto biológico, mas ao gênero feminino, que inclui papéis e comportamentos esperados pela sociedade. Dito isso, o que fica é que o papel social de mãe devotada ao lar e à filha, desempenhado por Celsinho/Moleirão, é digno de aclamação, restando a Luísa/Carla a execração pública por não corresponder ao ideal de feminilidade culturalmente construído:

Foi assim que aconteceu o que aconteceu.

Carla estava fazendo confidências a Moleirão, quando foi chamada para dançar

por um homem alto e de ombros largos. Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo.

Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de Moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. E o homem grandalhão bem que lhe agradara. Disse para Celsinho:

— Com este eu ia para a cama sem cobrar nada.

Celsinho calado. Eram quase três horas da madrugada. O “Erótica” estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho.

Então Carla disse: — *É tão bom dançar com um homem de verdade.*

Celsinho pulou:

— *Mas você não é mulher de verdade!*

— Eu? como é que não sou? *espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.*

— Você, vociferou Celsinho, *não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!* (LISPECTOR, 2016d, p. 576, grifo nosso)

Ferindo a protagonista em sua feminilidade, o seu antípoda, Celsinho, pode ser entendido como a voz

representativa dos valores patriarcais ainda vigentes no século XX, que propaga a ideia de que para ser “mulher de verdade” não é preciso apenas nascer mulher, mas é necessário ser uma boa mãe, esposa e dona de casa, o que inclui ser exímia cozinheira. Ser, portanto “mulher de verdade”, associa-se aos papéis construídos socialmente e, tradicionalmente, entendidos como pertencente ao gênero feminino. Até a vestimenta utilizada por Carla, certo dia no cabaré – “[...] vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira” (LISPECTOR, 2016d, p. 576) –, aponta para um modo de se vestir para agradar os homens, que “queriam mulher pura”. Discussão que remete a outra construção social, a de que a mulher para encontrar um *bom homem* deve manter a imagem de mulher recatada e casta; representações sobre a mulher que o conto busca desconstruir. Mas, dado o enraizamento dessas regras de conduta, baseado na oposição binária homem *versus* mulher, gênero feminino *versus* gênero masculino, que Luísa chega a reconhecer que é *menos mulher* que Celsinho:

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera.

Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora.

Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. *E Celsinho era mais mulher que ela.* (LISPECTOR, 2016d, p. 576-577, grifo nosso)

Carla ao ser colocada diante da *verdade* emitida por Celsinho, fica sem palavras, “perplexa” e “branca”. Confrontada consigo mesma, Luísa deixa de ser Carla, o que insinua para o acolhimento dos padrões de conduta esperados pelos valores patriarcais em relação à mulher, como fritar um ovo. O fato de Luísa aceitar sua inaptidão para o lar, reconhecendo que “Celsinho era mais mulher que ela”, também possibilita que o desfecho da narrativa seja analisado sob a perspectiva da violência simbólica, proposta por Bourdieu, exercida de forma invisível, ou seja, sem que a vítima nem mesmo perceba:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e

do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 9)

Dada a invisibilidade desse tipo de violência, Carla, na posição de dominada, acaba aceitando passivamente o que lhe é imposto pelos padrões, ditos legítimos, do que é *ser mulher*: como agir, se portar, enfim, viver. Desse modo, a protagonista se torna vítima da violência simbólica a partir do momento em que naturaliza as obrigações de ser boa mãe, cozinheira e dona de casa, como pertencentes ao gênero feminino. É, então, nesse processo de naturalização que:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis [...]. A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou

melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 46-47)

É, então, vislumbrando a sua profissão sob o ponto de vista do dominante que Luísa passa a estigmatizá-la (ainda que Carla seja ela mesma), gerando um processo de autodepreciação que pode ser observado no momento em que a protagonista acata o que é dito por Celsinho e sente-se “[...] às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio” (LISPECTOR, 2016d, p. 577). Por estar submersa nos padrões de comportamento ditados pela sociedade patriarcal – assim como os homens que também são produtos dessa dominação –, a protagonista não compreende a manifestação da violência sofrida, na medida em que aceita, passivamente, a verdade que lhe é imposta e, conseqüentemente, naturaliza os papéis sociais femininos que foram culturalmente construídos e designados à mulher.

Considerando o exposto, pode-se afirmar que a protagonista apesar de ter, inicialmente, sua representação associada à emancipação e à liberdade femininas, no

desfecho é conduzida pelas vozes do patriarcado a repensar o espaço que ocupa, suas ações e papéis sociais que desempenha na sociedade. No conto em análise, a voz responsável por emitir a afirmação de que Luísa não é “mulher de verdade” vem de um travesti, indivíduo que não é anatomicamente mulher. Isso tem relevância a partir do momento em que Celsinho fere Luísa e destila seu ódio contra a protagonista, simplesmente por ela ter nascido biologicamente mulher: “Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo. Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. [...] Celsinho que estava com cara de megera” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). A inveja de Celsinho se justifica pelo fato de Luísa ter acesso *privilegiado* à feminilidade (COMISSÁRIO, 2018), que ele tanto luta para conquistar, consumindo até mesmo hormônio. Sendo assim, na visão do personagem, Luísa/Carla, mulher atraente e desejada pelos homens, deveria, ao menos, saber fritar um ovo para fazer jus ao sexo que lhe foi atribuído desde o seu nascimento.

É interessante observar que os valores machistas propagados por Celsinho são apresentados por Clarice sob o viés da crítica social, ou seja, a autora não estigmatiza nem a

escolha de Carla nem a sexualidade de Celsinho, muito pelo contrário, vale-se desse personagem, que é travesti, para corroborar que os papéis sociais designados a cada sexo são apenas *constructos* sociais, pois o próprio Celsinho, “[...] um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016d, p. 574), desempenha papéis tidos tradicionalmente como femininos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as considerações de Xavier (1996) que, ancorada nos estudos da crítica literária norte-americana Elaine Showalter, apresenta as etapas que compõem o percurso da produção literária de autoria feminina, “Feminine”, “Feminist” e “Female”, pode-se dizer que “Praça Mauá” pertence à segunda fase, intitulada “Feminista ou Feminist”. Justifica-se que o conto não se insere na última etapa, denominada “Female”, por ainda ter sua problemática assentada no peso das relações de gênero. Também não parece viável inseri-lo na primeira fase, pois não reduplica valores e padrões vigentes na literatura, como, por exemplo, a imitação de moldes românticos em que a figura feminina é frágil e, por isso, precisa ser protegida por uma figura masculina. Assim, pertence à segunda etapa, justamente por figurar o início do processo de conscientização feminina.

Esse processo de tomada de consciência, datado do século XX, foi um período marcado pela força dos movimentos sociais femininos e pelos direitos conquistados pelas mulheres; conquistas evidenciadas por Duarte (2003) na terceira e quarta ondas do feminismo, intituladas, respectivamente, “Rumo à cidadania” e “Revolução sexual e literatura”. Nestas etapas, a mulher, gradativamente, torna-se protagonista na sociedade exercendo seus direitos, como o acesso ao voto e ao mercado de trabalho, participação na imprensa, ingresso na universidade e maior circulação/ocupação nos espaços públicos e privados. Também passa a tomar decisões que se referem à sua sexualidade, fazendo escolhas acerca da maternidade e optando (ou não) pela utilização de métodos contraceptivos; assuntos, até então, considerados tabus para a sociedade patriarcal.

Em meio a essas transformações sociais, as quais concedem espaço e voz para as mulheres, a literatura torna-se instrumento capaz de desnudar a realidade feminina em tom de crítica social, guiando leitores a questionamentos sobre os valores patriarcais e sobre os padrões dominantes de gênero; como pode ser observado no conto analisado. Sob essa perspectiva, os escritos de autoria feminina, além de proporcionarem o protagonismo da mulher também nas

letras nacionais, possibilitaram ressignificar o termo *feminino* que, antes atrelado a estereótipos relacionados à fragilidade, sensibilidade e até mesmo inferioridade, passou a ser uma expressão relacionada à representatividade e à legitimidade (SCHMIDT, 1995). Nesse sentido é que “Praça Mauá” pode ser lido como um libelo contra os estereótipos do gênero feminino. Quando a narrativa levanta o questionamento *o que é ser mulher de verdade?*, conclui-se que o objetivo, ou ao menos um deles, é colocar em xeque o *ideal* de mulher esperado pelos padrões da sociedade patriarcal, que associam a esfera doméstica, os cuidados ao parceiro e filhos, com zelo e devoção, como espaços, deveres e obrigações *exclusivamente* das mulheres.

REFERÊNCIA

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURGUIGNON, Cristiane Palma dos Santos. *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector*. 2016. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2016.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMISSÁRIO, Ana Paula Pereira. *Uma leitura sobre o corpo feminino em A Via Crucis do corpo, de Clarice Lispector*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte, Natal. 2018.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, julho/dezembro de 2005.
- DICIO. Dicionário Online de Português. *Significado de erótica*. 2013. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/erotica/>. Acesso em: 24 out. 2020.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, setembro/dezembro de 2003.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. *Jornal de crítica*, Rio de Janeiro, fev. 1944.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. A fuga. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 88-92, 2016a.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 145-155, 2016b.
- LISPECTOR, Clarice. Explicação. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 527-528, 2016c.
- LISPECTOR, Clarice. Praça Mauá. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 573-577, 2016d.
- LISPECTOR, Clarice. Via Crucis. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 545-549, 2016e.
- MELO, Alexandre Vieira da Silva; NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919–1929). *História Revista*, Goiânia, v. 19, n. 3, p. 11-31, 2014.
- MORAES, Emanuel de. A Via Crucis de Clarice. *Jornal do Brasil*. Guia quinzenal de ideias e publicações. 17 agosto de 1974. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=6oUIAAAIBAJ&sjid=VRAEAA AAIABAJ&hl=pt-BR&pg=6752%2C2495048>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- NOGUEIRA, Renzo Magno. A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/48718>. Acesso em: 16 set. 2020.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José. (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, p. 116-149, 2009.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, p. 182-189, 1995.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, n. 18, p. 87-95, 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825/5409>. Acesso em: 10 fev. 2020.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, p. 15-22, 1999.

Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Doutora em Letras pela UNESP, campus Assis.

É professora Associada da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Cornélio Procópio e atua como docente no curso de Letras e no PROFLETRAS. Membro do grupo de pesquisa Crítica e Recepção Literária (CRELIT), da UENP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2538585613381255>

E-mail: apnobile@uenp.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3957>

Lorena Salviano Alves

Graduanda do curso de Letras Português/Inglês da UENP, campus Cornélio Procópio.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1488661541126959>

E-mail: lorenasalviano@outlook.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2375-1504>