

Ana María da Costa Toscano, Shelley Godsland (Orgs.)

# Mulheres Más

Percepção e Representações da Mulher  
Transgressora no Mundo Luso-Hispânico

Volume I



## **Ficha Técnica**

**Título:** MULHERES MÁS

Percepção e Representações da Mulher Transgressora  
no Mundo Luso-Hispânico

© 2004 – Universidade Fernando Pessoa

**Orgs.:** Ana María da Costa Toscano  
Shelley Godsland

**Edição:**

Universidade Fernando Pessoa

Praça 9 de Abril, 349

4249-004 Porto

[www.ufp.pt](http://www.ufp.pt)

**Pintura da capa:**

VIÑALS (Rosa Yacente)

**Pré-impressão e Impressão:**

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

**Acabamentos:**

Gráficos Reunidos. Lda.

**Depósito Legal:** 219 873/04

**ISBN:** 972-8830-26-2

Os artigos apresentados nesta obra são da  
inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

# Ler Clarice Lispector, re-escrevendo *Amor*



Rui Torres\*

## 1. Metodologia

Este trabalho resulta de uma reflexão acerca da possibilidade de a crítica literária se inscrever, não numa prática de organização e classificação, mas antes no discurso do seu objecto, expandindo, dessa forma, a ambiguidade do texto. Esta perspectiva é informada por uma visão feminista e estruturalista do texto, que sugerem a instabilidade textual e o inacabamento (ou abertura) das práticas discursivas como elementos constitutivos do sistema literário.

Escrever para dialogar com um texto: admitir a possibilidade de ser a re-escrita criativa dos textos que lemos um dos possíveis nódulos da crítica literária. É investido desta estratégia que aqui apresento um poema que foi escrito com a intenção de ler o conto *Amor*, de Clarice Lispector, expandindo, em vez de limitar, a carga significativa que existe em potencial no texto da autora brasileira. O poema-leitura *Amor de Clarice* inscreve-se, por isso, na tradição devoradora e ‘plagiotrópica’ da poesia experimental.

Consciente de que não se trata de uma atitude inovadora, embora talvez possa tornar-se renovadora, este poema apela ao hibridismo e à metamorfose como forma de inscrever o corpo contemporâneo no território da tradição. Este aspecto autoreflexivo, aliás, atravessa e marca profundamente todo o modernismo, nomeadamente na construção de relações entre crítica e manifesto, ensaio e poética, teoria e poesia. Trata-se de uma diluição das fronteiras rígidas e

---

\* Professor Auxiliar da Universidade Fernando Pessoa-Porto; Investigador do CETIC – Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura da mesma universidade.

inflexíveis da classificação e do cânone, que se observa também em termos práticos no aparecimento do género híbrido ‘prosa poética’. O certo é que o resultado das relações anteriormente referidas está já amplamente divulgado: uma vasta literatura respeitante à metalinguagem pode ser consultada nos manifestos dos poetas experimentalistas e concretistas, nomeadamente nas obras de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari no Brasil, e Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro em Portugal.

É também nesta perspectiva que Maria dos Prazeres Gomes, em *Outrora agora*, de 1993, faz uma cartografia das relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção, concentrando o seu estudo naquilo a que chama o “movimento plagiotrópico das formas culturalmente fixadas” (1993: 19) e lendo para isso um conjunto de textos que encenam a transformação e a devoração da tradição, numa atitude a que chama de “crítico-lúdico-transgressora” (1993: 22). Esta ‘operação tradutora’ é, segundo Gomes, uma “releitura crítica da tradição” (1993: 20) e é através da existência de textos deste cariz que se pode testemunhar a plagiotropia como um “movimento inalienável da literatura” (1993: 20).

De uma forma semelhante, o poema reproduzido no final destes comentários introdutórios apoia-se numa concepção criativa do acto de ler. Ler Clarice Lispector, além de representar um lembrar com Clarice, acordar com Clarice, é, adicionalmente, um apelo à própria escrita: escrever Clarice, lembrar, acordar. Como Robert Scholes refere, “o preço do ingresso [na leitura] é o labor da própria criação, [e por isso] ler correctamente exige que principiemos por redigir-nos a nós próprios” (Scholes 1991: 21). Respondendo ao apelo lançado pelos mundos possíveis de Clarice, o mundo das coisas infinitamente pequenas, a escrita é ainda uma luta contra o esquecimento dessa inscrição do corpo do leitor no corpo do texto lido.

A re-escrita ganha um sentido acrescido por se tratar de um texto de uma *escritora*, uma vez que o feminismo enfatiza com particular interesse a releitura da tradição. Como, incidentalmente, explica Sandra Gilbert em “What Do Feminist Critics Want”, “the words beginning with the prefix *re-* have lately become prominent in the

language of feminist humanists [...] [uma vez que] we must return to the history of what is called Western culture and reinterpret its central texts” (1985: 32).<sup>1</sup> Reinterpretar será aqui, portanto, re-escrever.

É também apoiando-se num sentido de revisão que Paula Cooley, num ensaio intitulado “Bad Women, the Limits of Theory and Theology”, identifica a banalização da agência feminina feita pela actual teologia feminista cristã e pós-cristã. Segundo Cooley, a violência feminina é vista pela teoria e pela teologia numa perspectiva dualista em que a mulher é reduzida, ou a vítima, ou a sobrevivente de uma vitimização (1997: 137). Claro que esta dualidade acaba por perpetuar a polarização das imagens e representações da mulher como sendo, ora incapaz de praticar o mal, ora demonizando-a. Neste sentido, a simplificação da complexidade feminina sustenta uma visão da mulher como sendo definível apenas na sua relação com *outros* (Cooley 1997: 137). Isto é particularmente evidente no que toca à posição da mulher como potencial mãe, uma vez que esta redução inflama os próprios conceitos teóricos e teológicos acerca daquilo que constitui o *humano*, que sofre, dessa forma, uma masculinização. De facto, o masculino mascara-se frequentemente como *a* categoria universal de humanidade, anulando a distribuição do poder na dicotomia masculino/feminino, criando, ao invés, uma hierarquia na relação entre esses pólos (Cooley 1997: 141). Como ficou claro a partir das demonstrações dos estudos estruturalistas e desconstrucionistas, definimos as coisas através de opostos mas impomos uma hierarquia a essa mesma oposição: homem, sanidade e discurso, por exemplo, são dominantes na relação com, respectivamente, mulher, loucura e silêncio, que são dessa forma relegados para um situação de subjugação. Esta “ambiguidade moral” em que a mulher é literalmente colocada existe porque, como mostra Cooley, designar a mulher como má é uma prática discursiva comum, sujeita como tal às práticas discursivas do dia-a-dia (1997: 138). A autora parece entretanto debater-se

---

<sup>1</sup> Exemplos desta articulação do “imperativo categórico” seriam a ‘re-escrita’ de Virginia Woolf, a ‘re-visão’ do passado de acordo com Adrienne Rich e mesmo a ‘re-invenção’ da mulher proposta por Carolyn Heilbrun (32).

com uma questão que aqui reformulo: se a demonização da mulher mistifica a moralidade de algumas mulheres “com o propósito de domesticar todas as outras” (Cooey 1997: 141), de que forma poderá a mulher má (demónio), como fora-da-lei entre as fora-da-lei, colocar em causa as distinções entre bom e mau, dentro e fora, centro e margem? (Cooey 1997: 141).

Uma possível resposta a este dilema foi sugerida pelas escritoras, através da escrita. Compreendendo que a escrita e a linguagem é que permitem recriar o lugar da mulher, fizeram da crítica um modo de *escrita feminina*, sobrepondo, à autoridade e à linearidade causal, o diálogo, a intertextualidade, a paródia. Com isto parecem propôr que para se redescobrir a tradição é imperativo o jogo verbal, o prazer do texto.

É sabido que todo o discurso está ideologicamente situado, isto é, toda a interpretação é aprendida e construída historicamente. Adaptando um exemplo discutido por Toril Moi, não é aprendendo uma língua que aprendemos o vocabulário recorrente do sexismo próprio dessa língua. Uma vez que todo o significado é determinado por um contexto, o que existe é uma luta de poder entre os sexos que é ela própria parte de um contexto determinado pelo patriarcado (Moi 1992: 157). De facto, e como esclarece Luce Irigaray em *Speculum de l'autre femme*, a opressão da mulher não existe apenas na organização material económica, social, médica e política, mas principalmente na origem e na fundação da própria razão, no *logos* e na articulação do discurso, isto é, nos procedimentos linguísticos subtis e nos processos lógicos através dos quais o sentido é gerado, isto é, não na língua mas na fala. (*Cit. in* Felman 1997: 9). Ora é precisamente ao nível da fala, no domínio da execução e do discurso, que podemos desafiar os pressupostos teóricos da crítica e da história literárias.

Tendo em conta estes aspectos, re-escrevo o texto de Clarice Lispector partindo do pressuposto que a análise feminista permite olhar as definições tradicionais de literatura com suspeição e, portanto, renovadamente, clamando dessa forma por uma crítica intervencionista e criativa, na senda das práticas auto-reflexivas de leitura acima

referidas: uma crítica intertextual. Por outro lado porque a única forma de destruir a epistemologia falocêntrica dominante é expondo a falta de *naturalidade* da sua origem, e isso, como argumentam vários autores, pode apenas ser feito a partir de dentro. Aceitando o repto generalizado do feminismo para constantemente revitalizar a crítica através do exame cuidado às suas próprias premissas, certezas e técnicas, parti para a aventura da escrita de, e com, Clarice.

## 2. Corpus

A personagem central do conto *Amor* é uma mulher, Ana, dona-de-casa com marido e filhos que vive para agradar aos outros, esquecendo-se por isso de si mesma. Na verdade, o próprio título da obra em que este conto foi publicado pela primeira vez, *Laços de família*, sugere que a família é ainda o centro da sociedade e da mulher brasileira, ao mesmo tempo mostrando como os laços que unem a família são arbitrários. Um dia, num carro eléctrico, quando voltava das compras, Ana vê um cego a mastigar pastilha elástica e fica atónita e confusa. Partem-se os ovos que Ana traz consigo e o encontro é tão intenso que Ana se esquece de sair na paragem, acabando ao invés no Jardim Botânico, onde entra e fica algum tempo num estado de reflexão e revitalização. Assim que se lembra dos seus filhos, porém, volta apressada para casa, ainda perturbada com o que lhe acontecera, mas decidida a continuar com o seu modo simples de vida. Alguma coisa terá mudado em Ana?

Para quem conhece Clarice Lispector, o momento em que Ana desperta e reflecte sobre a sua, digamos, identidade, corresponde a uma epifania, ou momento epifânico, que, por sua vez, coincide com a própria definição de arte adiantada por Viktor Shklovsky. Dando voz ao Formalismo russo, Shklovsky explica que, no nosso comportamento do dia-a-dia, habituamo-nos de tal forma à presença do mundo que deixamos de lhe prestar atenção. O modo de percepção que resulta desta alienação repetida é, segundo o autor, um “método algébrico de raciocínio” e o alcance desta banalização da vida é enorme. Ela percorre toda a experiência humana: “Habitualization

devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war" (Shklovsky 1989: 58). A esta percepção automatizada, no entanto, Shklovsky contrapõe uma percepção estética, vinculada pela arte e que permite ver a beleza 'natural' dos objectos e das coisas. Neste sentido, a arte existe para contrapor a tendência automatizadora: "it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known" (Shklovsky 1989: 58).

Mas esta experiência estética é também, para Ana, um momento de pavor e medo. Condicionada a um esquema tradicional da família, Ana é vítima da sua própria liberdade. E esta experiência repete-se também no seu quotidiano. Ao cair da tarde, sem os filhos e o marido, Ana ficava possuída por pensamentos terríveis, que apenas acabavam quando saía para fazer compras ou para levar objectos para consertar. Assim, podemos verificar que embora esse momento de descoberta seja o que de positivo e próprio Ana tenha, ela, ainda assim, sentia-se desprotegida. Ora é a partir deste sentido de moralidade ambígua de que Ana é vítima que parto para de novo tecer o texto, um outro, explicando e transgridindo a rotina da escrita de Ana/Clarice Lispector, dessa forma adiando a estabilidade interpretativa e a sedimentação do sentido. Ademais, nessa escrita de uma nova rede, existe algo de criminoso, e no acto de rebeldia contra a moral convencional penso fazer justiça ao ímpeto de releitura e esclarecimento de onde parti para esta aventura. Porque romper com a tradição, acto de rebeldia e resistência, é também um acto de amor: poema-leitura que continua onde Ana, receosa, parou.

### 3. Poema

*deformada pelas compras,  
ana deposita o volume no ventre,  
suspira.  
como quem procura conforto, como quem procura.*

*no bonde  
no jardim  
em meia satisfação.  
ana semeia.  
ana grama de ana  
de ovo.  
ana semeia  
ana.  
e de tudo recebe,  
a tudo dá  
a corrente de vida:*

*aos filhos, à cozinha, ao fogão, ao apartamento, às cortinas que cortara, à tesoura, aos irmãos, ao gato, ao pardal, ao muro, à sebe, ao vento, ao portão, aos ramos, aos cipós, às frutas pretas doces, aos caroços secos apodrecidos, ao banco, ao rumor das águas, às luxuosas patas da aranha, às dalias tulipas parasitas folhudas, e à poeira da parte interior do fogão, da pequena aranha, da lata de lixo, das formigas, dos besouros de verão.*

*mas ana tem um lar. verdadeiro.  
verdadeiro e compreensível.  
um lar que exprime na mulher que é  
a necessidade de sentir a raiz firme das coisas.  
um lar que lhe diz:  
também sem felicidade se vive.  
um lar adulto.*

ana olha o antes,  
 a felicidade insuportável  
 na exaltação perturbada  
 a doença de vida.

e ana tem um lar.  
 verdadeiro.

verdadeiro e compreensível.  
 assim ela o quer e escolhe.  
 assim ela o quer, e vacila, porque  
 ana sente espanto.

ana é mulher, pertence à parte forte do mundo.  
 ana pertence à misericórdia violenta, à  
 ana piedade de leão.

mas há uma perigosa hora na tarde  
 que diz baixinho não precisar de ana.  
 es ana tem um lar  
 verdadeiro

que logo abafa o espanto,  
 com a habilidade  
 aprendida  
 nas lides em casa.

nessa hora procura ana atravessar o amor, e seu inferno.  
 escolheu,

porque assim o quis,  
 escolheu  
 um homem parado no ponto.  
 um homem realmente parado.  
 um homem goma de mascar do mundo.  
 goma que se masca na escuridão.

de olhos abertos.

*ana intranquila. aprumada.*

*ana coração violento.*

*olha ana profundamente como se olha o que nos vê  
olha ana inclinada.*

*e o bonde, súbito,  
como quem não vê ana, dá largada  
e o pesado saco de tricô deformado  
do ventre despenca-se  
do colo cai*

*rui no chão, grita, gritam  
como quem grita a quem não nos vê.*

*e uma  
expressão há muito não usada ressurgem em ana,*

*incerta,*

*incompreensível. como um novo lar.  
verdadeiro  
e incompreensível.*

*quebram-se os ovos.  
espalham-se as gemas amarelas viscosas  
dos ovos quebrados*

*na rede*

*no homem*

*no mal irrecuperável*

*dum homem atrás para sempre.*

*e a rede, agora áspera, diz-lhe que  
estar no bonde é um fio partido,  
que estar no mundo é uma fraqueza irrecuperável,  
que o que recomeça ao redor*

*é o susto.*

ana está débil no meio da noite.  
 o mundo agora hostil  
 e perecível  
     dói  
     a esta bondade extrema,  
 e ana sente uma  
     náusea doce,  
 ana sente o fim,  
             o inevitável e difícil fim,  
 a impossível ilusão serena de que os  
 anos ruíram, e que  
 o mundo é um mínimo equilíbrio à tona da escuridão.

ana olha agora  
 com prazer intenso, mas  
                             sofre  
 espantada, perante  
 o mundo sem piedade, cego  
 o mundo em escuridão

ana olha o rosto azul  
             o empurrão  
                     os dedos entrelaçados sorrindo

ana procura – sem o saber? – o jardim,  
 para descobrir,  
 de novo,  
 as pequenas surpresas,  
 as surpresas grandes demais,  
 onde pode finalmente adormecer,  
 dentro de si,  
     com a vastidão,  
                     e o silêncio.

vítima, vítima duma emboscada, ana vê:  
faz-se aqui um trabalho secreto.  
nessa crueza tranquila  
ana olha o assassinato profundo.  
ana lê: a morte não é isso.  
e de tão fascinante  
sente nojo  
e de tão fascinante  
tem nojo  
nojo de  
um mundo que de tão rico apodrece  
nojo da  
náusea  
de saber, aqui, perto  
da decomposição profunda, perto  
da decomposição perfumada,  
que há homens e mulheres e crianças com fome.

e de tão bonito  
que dá medo do inferno,  
ana sente  
fé  
ana  
sente  
amor

mas o lar, verdadeiro e compreensível, chama ana.  
chamam ana as crianças.

chama ana uma interior  
exclamação de dor:

ergue  
 agarra  
     avança  
         corre  
             sacode  
                 atinge  
                     uma nova terra  
                         – uma nova casa

e este modo moralmente louco de viver,  
 este menino igual a ana,  
     esta força  
         este espanto  
 mundo de pessoas periclitantes.  
 tudo isto ama com nojo  
 como verdade que se aproxima lentamente.

mas os dias forjados para sempre se rompem.

ana está diante  
 da ostra  
     do ovo  
         do cego

do jardim  
 da piedade, não, não é só piedade,  
                     é piedade.  
                     pior vontade de viver.

ana diz ana:

“a vida é horrível” “tenho medo”  
 “não deixe mamãe te esquecer” “que foi?”  
 “estou com medo” “não quero que lhe aconteça nada, nunca!”

*e sim, pergunte-se, porquê escolher  
a piedade do mundo  
a pobreza, o cego (tua misericórdia violenta)*

*ou*

*a vida jorrante, o jardim (tua piedade de leão),  
a permanência do sinal*

*se o mesmo trabalho secreto se faz aí, aqui  
ao redor da vida silenciosa,  
lenta,  
insistente.*

*oh, não, isso não.  
grita horror grita horror.  
porque não há vida sem felicidade, porque -*

*depois vieram  
depois jantaram  
depois riram  
depois concordaram*

*ana prende o instante entre os dedos*

*para sempre seu.*

*como uma borboleta.  
é uma vertigem de bondade.  
atravessa o amor, e seu inferno.*

*amor, de clarice.*

## Bibliografia

- COOEY, Paula M. (1997). "Bad Women: The Limits of Theory and Theology". *Horizons in Feminist Theology: Identity, Traditions, and Norms*. Chopp, R. & Davaney, S. (eds.). Minneapolis: Fortress Press. 137-153.
- FELMAN, S. (1997). "Women and Madness: The Critical Phallacy". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Warhol, R. & Herndl, D. (eds.). New Brunswick: Rutgers UP. 7-20.
- GOMES, Maria dos Prazeres. (1993). *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC.
- GILBERT, Sandra. (1985). "What Do Feminist Critics Want". *The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature & Theory*. Showalter, Elaine (ed.). New York: Pantheon Books.
- LISPECTOR, Clarice. (1990). *Laços de Família*. Lisboa: Relógio D'Água.
- MOI, Toril. (1993). *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. London: Blackwell.
- SCHOLES, Robert. (1991). *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70.
- SHKLOVSKY, Viktor. (1989). "Art as Technique". *Contemporary Literary Criticism*. Davis, R. & Schleifer, R. (eds.). New York: Longman. 54-66.