



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO  
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA ESPANHOLA**

**ELIS REGINA GUEDES DE SOUZA**

**A MULHER-ARTISTA EM LYA LUFT E LYGIA FAGUNDES  
TELLES: UM ESTUDO SOBRE OS ROMANCES  
*O QUARTO FECHADO E AS HORAS NUAS***

**MONTEIRO – PB  
2016**

**ELIS REGINA GUEDES DE SOUZA**

**A MULHER-ARTISTA EM LYA LUFT E LYGIA FAGUNDES  
TELLES: UM ESTUDO SOBRE OS ROMANCES  
*O QUARTO FECHADO E AS HORAS NUAS***

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras – habilitação em Língua Espanhola, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva.

**MONTEIRO – PB  
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S719m Souza, Elis Regina Guedes de.  
A mulher-artista em Lya Luft e Lygia Fagundes Telles  
[manuscrito] : um estudo sobre os romances O Quarto Fechado e  
As Horas Nuas / Elis Regina Guedes de Souza. - 2016.  
100 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS  
ESPANHOL) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Ciências Humanas e Exatas, 2016.

"Orientação: Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva,  
Departamento de Letras".

1. Mulher artista .2. Autoria feminina. 3. Mulher e Arte. 4.  
Estudos de gênero. I. Título.

21. ed. CDD 801.959

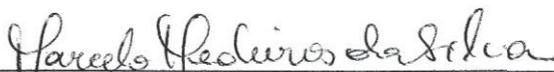
ELIS REGINA GUEDES DE SOUZA

**A MULHER-ARTISTA EM LYA LUFT E LYGIA FAGUNDES TELLES: UM ESTUDO SOBRE OS ROMANCES *O QUARTO FECHADO* E *AS HORAS NUAS***

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba ao curso de Letras – Língua Espanhola, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras – habilitação em Língua Espanhola.

Apresentada em 20 de outubro de 2016

**BANCA EXAMINADORA**



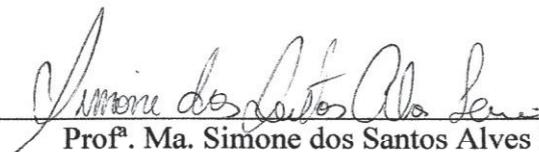
---

Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva  
Orientador – UEPB



---

Prof. Dr. Wanderlân da Silva Alves  
Examinador – UEPB



---

Profª. Ma. Simone dos Santos Alves Ferreira  
Examinadora – UEPB

Dedico este trabalho a Vanildo Honorato Souza, meu esposo, e a Elisangela Guedes de Souza, minha irmã, que são a minha base, e sempre estiveram ao meu lado, acreditando e me dando forças para prosseguir. E como digo sempre: vocês são a inspiração, meu eterno amor e gratidão por tudo que são e representam na minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço muito a Deus, que sempre me fortalece, renova as minhas forças nas horas mais difíceis e me permitiu chegar até aqui com coragem e paciência apesar das dificuldades ao longo do caminho.

A Vanildo, meu esposo, amigo e companheiro em todos os momentos, que me incentivou, acreditou que eu podia vencer, esteve sempre ao meu lado, com um amor infinito, regado de paciência, cumplicidade e carinho. Você foi/é fundamental na minha vida.

A minha família, especialmente aos aqui de Monteiro, meus tios Fernando e Josefa, meus primos e primas, Jeane, Ernande, Aroldo, Sara, Kelly, Rivelino, Ana Maria, Guilherme, André e todos os demais, que me acolheram nessa cidade com tanto carinho, sem isso, talvez hoje eu não estivesse concluindo esse curso tão esperado e sonhado.

As três mulheres da minha família que são meu maior exemplo do que é ser mulher: minha irmã amada Elisangela, minha querida tia Severina e minha avó Maria (in memoriam), que mesmo sem saberem o que era feminismo sempre tiveram uma postura muito à frente de seu tempo, advogando pela igualdade e liberdade para todas nós, mulheres da família.

A meu orientador, Professor Dr. Marcelo Medeiros, uma pessoa admirável, agradeço pela confiança depositada em mim sempre, pela orientação precisa e segura, não apenas nesse trabalho, mas ao longo desses mais de quatro anos de graduação. Sua participação na minha formação enquanto aluna e também enquanto pessoa/mulher foi imprescindível. Agradeço infinitamente por tudo que fez e faz por mim, minhas palavras para você serão sempre de gratidão e admiração pelo exemplo de profissional que você representa.

Aos professores que compuseram a Banca Examinadora Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves e a Prof<sup>a</sup>. Ma. Simone dos Santos Alves Ferreira, por estarem presentes na banca contribuindo de maneira tão significativa para melhoria deste trabalho.

A todos os professores e professoras da Instituição UEPB (Campus VI) que tanto me ajudaram e contribuíram para minha formação. Especialmente aos professores de Literatura, Cristiane Agnes e Wanderlan Alves, que são exemplos e referenciais para

mim e que sempre me incentivaram a querer buscar mais e mais nesse caminho maravilhoso que é a Literatura.

Aos funcionários e funcionárias da Instituição UEPB (Campus VI) que sempre estiveram prontos a ajudar, me atendendo com muito respeito e carinho, muito obrigada por serem pessoas tão atenciosas e prestativas.

A minha turma do curso de Letras/Espanhol que dividiram comigo esse sonho de estar numa universidade, enfrentando as dificuldades e lutas diárias que nos foram impostas sempre. Obrigada pelos momentos de tanto carinho, amizade, respeito e cumplicidade, amigos e amigas que eu vou levar para a vida toda: Kaio César, Irian Karla, Thaís Fernandes, Raquel Espínola, Josefa Domícia, Djeiny Drielly.

E em especial as minhas amigas, Ana Flávia, Claudia, Laudiceia, Fabiana, Marta, Fernanda, Misleide, Lucilene, Suellen, Débora, Rosiana e Daniela, amigas de coração, pessoas admiráveis, exemplos de dedicação e amizade sincera, umas mais longe, outras mais perto, porém, sempre presentes nas horas mais difíceis e incertas dessa caminhada, dividindo sorrisos e lágrimas comigo.

*La escritora se sitúa en la frontera del catálogo masculino. También los críticos tratan a las autoras de un modo distinto que a los autores. La crítica de su vida privada, su ropa y su maquillaje forma parte invariablemente de la crítica del texto.*

Renate Möhrmann

## RESUMO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa realizada na Iniciação Científica – Pibic (UEPB/CNPq), e tem como foco mostrar como a mulher artista é representada na escrita de autoria feminina contemporânea. Procuramos compreender como se dá a relação entre mulher e arte nos seguintes romances: *O quarto fechado*, de Lya Luft, (2004), e *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles (1989). Objetivamos investigar não só como ocorre a construção da mulher enquanto artista dentro dos romances, mas qual é o lugar que essa ocupa em uma sociedade burguesa que procura fixar, rigidamente, os papéis sociais para homens e mulheres. Como lastro teórico, pautamo-nos em duas perspectivas. A primeira centra-se nos estudos de gênero e da Mulher, conforme as orientações de Xavier (1991; 1999), Pinto (1997), Möhrmann (1985), Simioni (2007). A segunda pauta-se nas reflexões acerca do *Künstlerroman*, isto é, narrativas cujo protagonista é um/a artista ou cujo enredo gira em torno do processo de criação artística. Nessa discussão, apoiamo-nos no estudo pioneiro desenvolvido por Campello (2003). Como resultado, nossa análise mostra que os romances em pauta apontam que a paixão das protagonistas pela arte está acima de qualquer outra paixão feminina, o que traz sérias implicações para a mulher e para a artista, como se o exercício artístico fosse inconciliável com outras demandas impostas ao feminino por uma cultura patriarcal.

**Palavras-chave:** *Künstlerroman*. Autoria Feminina. Mulher-Artista. Arte.

## RESUMEN

El presente trabajo es fruto de una investigación realizada a través de la Iniciação Científica – Pibic (UEPB/CNPq), e tiene como objetivo mostrar cómo la mujer artista es representada en la escrita de autoría femenina contemporánea. Buscamos comprender cómo se da la relación entre la mujer y el arte en las siguientes novelas: *O quarto fechado*, de Lya Luft, (2004), y *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles (1989). Objetivamos investigar no sólo cómo ocurre la construcción de la mujer en cuanto artista dentro de las novelas, sino cuál es el lugar que ella ocupa en una sociedad burguesa que busca fijar, rígidamente, los papeles sociales para hombres y mujeres. Como aporte teórico, nos basamos en dos perspectivas. La primera está centrada en los estudios de género y de la Mujer, según las orientaciones de Xavier (1991; 1999), Pinto (1997), Möhrmann (1985), Simioni (2007). La segunda está basada en las reflexiones acerca del *Künstlerroman*, esto es, novelas cuyo protagonista es un/a artista o cuyo enredo trata del proceso de creación artística. En esta discusión, acudimos al estudio pionero desarrollado por Campello (2003). Como resultado, nuestro análisis muestra que las novelas en pauta muestran que la pasión de las protagonistas por el arte está arriba de cualquier otra pasión femenina, lo que trae serias implicaciones para la mujer y para la artista, como si el ejercicio artístico fuera inconciliable con otras demandas impuestas a la mujer por una cultura patriarcal.

**Palabras-clave:** *Künstlerroman* de Autoría Femenina. Mujer-Artista. Arte.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CAPÍTULO I – MULHER E ESCRITA: ENTRELACAMENTOS TEÓRICOS.....	21
2.1	A escrita de autoria feminina brasileira: olhares contemporâneos.....	21
2.2	O <i>Künstlerroman</i> de autoria feminina: as marcas de um gênero.....	31
3	CAPÍTULO II – MULHER E ARTE: O ÁRDUO EXERCÍCIO.....	42
3.1	A mulher-artista em <i>O quarto fechado</i> : o som mudo da pianista.....	42
3.2	A mulher-artista em <i>As horas nuas</i> : o último ato ou a encenação do fracasso da atriz.....	66
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

## 1 INTRODUÇÃO

No cenário atual, há uma variedade muito grande de artistas profissionais, entre escritoras, pintoras, atrizes, pianistas, cantoras. Algumas delas fizeram e fazem parte de muitos movimentos importantes em muitos países, a exemplo disso podemos destacar escritoras como Virginia Woolf e Clarice Lispector, pintoras como Tarsila do Amaral e Frida Kahlo, a pianista Chiquinha Gonzaga, a cantora argentina Mercedes Sosa, entre tantas outras mulheres artistas que se destacaram na história na arte. Em tempos anteriores, essas artistas sofreram com a exclusão e a discriminação que eram muito grandes, não só por serem artistas, mas, principalmente, por serem mulheres. Embora hoje em dia tenham diminuído os preconceitos, e as mulheres transitem em um espaço mais amplo – mesmo que ainda não o ideal –, isso não significa que tais práticas preconceituosas e repressoras não existam mais, apenas mudaram “los medios de exclusión se han tornado simplemente más sutiles y se ha vuelto más difícil reconocerlos” (MÖHRMANN, 1985, p. 199).

Ao longo da história se configurou uma tradição de discriminação e de questionamentos contra as mulheres artistas, desvalorizando sua criatividade e sua atuação enquanto artistas. Porém, Möhrmann (1985) afirma que algumas dessas mulheres artistas conseguiram escapar a essa tradição e desfrutar de algumas conquistas em suas profissões. Entre tais profissões, a referida autora destaca três: a de atriz, a de escritora e a de cineasta. Conforme Möhrmann (1985), a profissão de atriz é a mais antiga profissão na qual as mulheres tiveram uma participação que lhes permitiu alcançar uma ascensão profissional, não somente como ajudantes e assistentes de organizadores homens, mas também em atuações, espaço conquistado com seu próprio talento e esforço. Os pais de hoje já não se opõe à participação das filhas e acreditam em seus talentos. Porém, inicialmente, a profissão de atriz esteve negativamente associada à “vida fácil”.

No entanto, observando a história do teatro ocidental, “vemos una imagen muy distinta. Nuestra tradición de dos mil quinientos años en ese campo está marcada por dos mil años de ausencia de las mujeres” (MÖHRMANN, 1985, p. 200). Desde as tragédias gregas, os papéis femininos eram representados por homens. Não era permitido à mulher representá-los. Estes seriam interpretados por atores vestidos de mulher.

Assim como na companhia de Shakespeare não havia nenhuma mulher, já que era um mundo totalmente dominado pelo masculino. Foi na Itália que ocorreram as primeiras mudanças com a *Commedia dell'Arte* e a formação de grupos profissionais de teatro. A partir disso, alguns teóricos contrários à participação das mulheres no teatro, acreditavam que “la mujer llevó el pecado al teatro, de la misma forma que lo había traído al mundo” (MÖHRMANN, 1985, p. 202).

Desse modo a mulher era vista como um perigo sexual, pois esses teóricos acreditavam e defendiam que as mulheres ao atuarem estavam corrompendo o juízo dos homens e despertando neles interesses puramente sexuais, e não devido ao seu talento ao atuarem. Cabe ressaltar que a oposição às mulheres atrizes não vinha propriamente do teatro, vinha da igreja, das autoridades e dos teólogos moralistas, que não admitiam a capacidade feminina na arte de representar. Esse foi mais um direito que lhes fora negado por um longo tempo.

Conforme Möhrmann (1985), assim como ocorreu com as atrizes, com as escritoras não foi diferente, porém, estas tiveram ainda mais obstáculos a enfrentar. Muitas mulheres ao longo da história sempre se dedicaram a escrita, como é o caso da francesa Christine de Pizan, que já no século XV escrevia, ou ainda a poetisa mexicana Sor Juana Inês de la Cruz que na metade do século XVII já tinha muitas obras escritas, porém, ambas eram praticamente invisíveis para a literatura oficial. Nesse sentido, é somente a partir do século XIX que aparece, oficialmente, em cena a figura escritora profissional, com mais ênfase e possibilidades em relação aos períodos anteriores, pois,

sólo entonces las mujeres empiezan a figurar como autoras de *best-sellers*, con tiradas de cuatro mil ejemplares – una cifra enorme, en aquellos días – y mantienen a su familia con sus ingresos como escritoras (MÖHRMANN, 1985, p. 205, grifos da autora).

Essas escritoras enfrentaram a hostilidade por parte de seus colegas escritores, pois eles não acreditavam que as escritoras tivessem talento suficiente para serem comparadas a um escritor. Como também pensavam que as mulheres que escreviam estavam contribuindo para tornar as donas de casa irresponsáveis, e essa escrita afrontava “os bons costumes”. Em vista disso, muitas escritoras passaram a adotar pseudônimos masculinos, como forma de garantir seu espaço na literatura, foi o que ocorreu com a escritora inglesa Charlotte Brontë, que no século XIX publicava com o

pseudônimo masculino Currer Bell, como também as suas irmãs Emily Brontë e Anne Brontë que, para terem suas obras publicadas, assinavam com nomes masculinos.

Para Möhrmann (1985), a escritora está na fronteira do masculino, pois se observa que “los críticos tratan a las autoras de un modo, distinto que a los autores. La crítica de su vida privada, su ropa y su maquillaje forma parte invariablemente de la crítica del texto” (MÖHRMANN, 1985, p. 207). Muitas vezes parecia que a escritora tinha mais importância que o livro. Havia uma busca nos livros de autoria feminina por traços autobiográficos nas personagens femininas, o mesmo não é frequente aos livros que os homens escrevem. Atualmente se percebe também uma tendência na escrita de obras autobiográficas e de autoficção nos romances contemporâneos.

As mulheres cineastas de acordo com Möhrmann (1985) encontraram várias dificuldades neste campo, elas podiam exercer nele funções como: montadoras, desenhistas de roupas e, raramente como assistentes de direção, mas nunca atrás das câmeras assumindo a direção e a responsabilidade do trabalho. Já que para esta função existiam os homens e só a eles competia tal tarefa. Este era um mundo de domínio totalmente masculino. Além disso, filmar exigia que se viajasse. Então seria inviável para uma mulher viajar e cuidar da casa. No caso dos homens, não havia este impedimento, pois eles tinham suas esposas para cuidarem da casa enquanto estivessem viajando. As mulheres que optassem por seguir esta carreira pagavam “el precio, que una mujer debía pagar por trabajar era, generalmente, renunciar a tener una familia” (MÖHRMANN, 1985, p. 208). Nesse sentido, o movimento feminista procurou lutar contra tais valores, denunciando as imposições sociais a que as mulheres estavam subordinadas desde sua infância.

Muitas das cineastas passaram a fazer de seu trabalho um meio de mostrar realidades as quais as mulheres eram submetidas. Através de documentários, relatavam-se experiências, como as dificuldades financeiras das mulheres que tinham filhos indesejados, já que o aborto era proibido. Na atuação das mulheres como diretoras de cinema, temos o exemplo da cineasta francesa Alice Guy-Blaché, uma pioneira na história do cinema mundial. Foi a primeira mulher diretora de cinema, e produziu ao longo da vida mais de mil filmes, e da atriz ucraniana Alla Nazimova que foi uma das pioneiras nos filmes do cinema mudo, estrelou também o filme *Salomé* (1923), uma adaptação da peça de Oscar Wilde.

Desse modo, o cinema se tornou uma forma de as mulheres expressarem seu descontentamento, buscando chamar atenção para suas vidas, na tentativa de mudar suas histórias. E ao longo do tempo muitas coisas elas conseguiram mudar, e com isso “las mujeres tienen ahora más confianza en sí mismas y una curiosidad más amplia – incluso acerca de los hombres – y menos enojo” (MÖHRMANN, 1985, p. 211). Com essa confiança, foi possível a algumas dessas cineastas alcançar o sucesso, graças ao esforço das próprias mulheres, mas devemos lembrar que esta não é uma regra geral. Assim, as mulheres artistas, assim como as demais profissionais, enfrentam até os dias atuais o preconceito e a desigualdade que sua condição de mulher lhes impõe por parte da ideologia de dominação e superioridade masculina.

Conforme Nochlin (1970 *apud* SIMIONI, 2007), a ausência das mulheres na história da arte não está relacionada apenas às supostas diferenças biológicas entre elas e os homens. Esse argumento foi usado como uma forma de justificar o preconceito e a exclusão a que estavam condicionadas as artistas. Um dos reais motivos para a falta de participação feminina nas artes residia no fato de as mulheres não poderem estudar nas academias de artes, desconhecendo assim as técnicas destas artes, faltava-lhes conhecimento suficiente sobre o tema da criação artística. Desse modo, não eram consideradas artistas verdadeiras, não havia espaços para elas no mundo artístico de domínio do masculino. Os nomes de artistas homens consagrados sempre apareceram nos anais, nas enciclopédias, na história, porém o mesmo não ocorreu com as mulheres. No Brasil, também não fora diferente do restante do mundo:

no que tange à história da arte brasileira, muito pouco ainda se sabe sobre as artistas atuantes anteriormente às consagradas modernistas. É como se, antes dos idos de 1920, simplesmente não tenham existido mulheres artistas no país (SIMIONI, 2007, s/p).

Assim, algumas das artistas dos séculos anteriores só foram descobertas recentemente devido a estudos referentes ao tema. Elas ficaram fora do cânone tradicional não por acaso, mas antes por exclusão<sup>1</sup>, visto que o cânone sempre foi instituído por historiadores e críticos de arte do sexo masculino. Eram eles quem decidiam o que iria compor a história da arte. Não era interessante dar espaço a algo em

---

<sup>1</sup> Como exemplos de pintoras ignoradas pela história da arte oficial, temos a italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654) que, inclusive, chegou a ser comparada a Caravaggio, porém sem o mesmo sucesso que este alcançou e, também, a belga Clara Peeters (1594-1657?), no entanto, as informações sobre essas pintoras são muito poucas e fragmentadas. Essas informações foram retiradas do site *Mujeres en la Historia*. Disponível em: <<http://www.mujeresenlahistoria.com/>>. Acesso em: 26 out. de 2016.

cuja importância não se acreditava: a expressão feminina. E, além disso, para historiadores e críticos da época, as mulheres não tinham o mesmo talento que os homens, nem possuíam semelhante habilidade para a arte. Tal pensamento mostra-se extremamente preconceituoso, causando danos irreparáveis à história da arte. As poucas artistas que expressavam seu talento não eram nem sequer chamadas de artista, mas denominadas de “amadoras”:

O termo *amador* era usado indiscriminadamente para mulheres artistas e, raramente, para alguns homens. Dizia respeito àqueles que não passaram pelos ensinamentos da Imperial Academia de Belas Artes. Mas, também, era um modo elástico de se referir às artistas do sexo feminino (SIMIONI, 2007, s/p).

As “amadoras” não tiveram o direito sequer à liberdade para obter uma formação específica, e por isso não eram consideradas artistas profissionais, mesmo que tivessem talento. Ao serem denominadas assim, as artistas eram vistas como alguém realmente inferior e que usava a arte apenas como um passatempo, enquanto não encontrava algo melhor para se distrair. A arte produzida por essas mulheres não era considerada uma atividade importante, tão pouco uma profissão. Na verdade, as artistas sempre foram empurradas para a margem, não havia espaço para essas “amadoras” em um mundo totalmente dominado por homens. Assim, foram negligenciados os sonhos e talentos de tantas mulheres, como a escritora e poetisa mexicana Sor Juana Inês de la Cruz e a escritora espanhola María de Zayas Sotomayor, que pouco se sabe de suas vidas e obras. Desse modo,

As artistas – condenadas a não terem outra opção expressiva que não tais atributos supostamente ‘espirituais’ derivados de sua condição biológica – foram sendo afastadas das comparações com as obras de outros artistas, particularmente dos homens, que continuavam a ser os expoentes centrais do sistema. Cotejar artistas umas com as outras, buscando nas obras os efeitos expressivos das qualidades de seu sexo (doçura, sensibilidade, perfectibilidade, detalhismo, etc.) foi um modo prático, porém com conseqüências perversas, de se criar um nicho para a produção das mulheres, alocando-as ao lado, mas não ao centro, do campo em que desejavam se inserir (SIMIONI, 2007, s/p).

Consequentemente, pintoras como as italianas Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Fede Galizia (1574-1630)<sup>2</sup> não puderam ocupar de fato seu lugar na história da arte. O máximo que conseguiram foram algumas notas de rodapé, mas nunca ocupavam as páginas principais. E essa exclusão ainda pode ser observada no século atual, pois, se comparadas com o número de artistas do sexo masculino, ainda são muito poucas pintoras, escritoras, escultoras, cineastas, pianistas, atrizes, cantoras, dentre outras artes, que conseguem de fato viver apenas de sua arte. No geral, boa parte das que alcançaram algum sucesso considerável o fizeram em razão da superação de muitas provas, principalmente os preconceitos por sua condição de mulher.

Embora tenhamos feito menção à arte de representar no palco, ao cinema e à literatura como espaços ocupados por mulheres, o presente trabalho não se volta para o estudo do teatro ou do cinema produzido por mulheres. Nosso campo de atuação é o estudo da produção literária de autoria feminina contemporânea. Se fizemos menção às demais artes foi porque, assim como destaca a estudiosa Möhrmann (1985), elas, para além de serem espaços onde a presença feminina se fez notar, foram espaço dentro dos quais a participação de mulheres se fez presente a duras penas, em meio a embates, lutas, avanços e recuos em prol de um espaço de visibilidade para a mulher-artista.

A partir dessa breve exposição sobre a trajetória das mulheres artistas, o presente trabalho, partindo do estudo de narrativas contemporâneas produzidas por mulheres, intenta investigar como em tais obras aparece representada a mulher-artista. Nesse caso, agora, sim, interessa-nos saber que artista é essa: escritora, atriz ou cineasta? Como as escritoras contemporâneas pensam essa relação? Há a problematização do lugar da mulher e da artista em tais obras? Mulher e arte são as variáveis de uma relação conflituosa ou não? Para tanto, escolhemos como *corpus* os seguintes romances: *O quarto fechado* (2004), de Lya Luft, e *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles.

Antes, porém, se faz necessário uma breve apresentação sobre as escritoras aqui estudadas, como mulheres de arte e artistas da palavra que são. A romancista e poeta Lya Luft nasceu em 15 de setembro de 1938, na cidade de Santa Cruz do Sul, RS. Terminando seus estudos em Santa Cruz em 1957, estudou Pedagogia em Porto Alegre (1958-1960), também é graduada em Línguas Anglo-Germânicas e Mestre em Linguística, ambas pela PUC-RS, e Mestre também em Literatura Brasileira pela UFRGS. Deu aulas de Linguística e Literatura na Universidade Porto Alegrense de

---

<sup>2</sup> As informações sobre as pintoras italianas foram retiradas do site *Mujeres en la Historia*. Disponível em: <<http://www.mujeresenlahistoria.com/>>. Acesso em: 26 out. de 2016.

Ciências e Letras durante dez anos. Ganhou em 1962 o primeiro lugar no Concurso Estadual de Poesias, realizado pelo Instituto Estadual do Livro. No ano seguinte, casou-se com o filólogo Celso Pedro Luft, professor de Língua Portuguesa, e tiveram três filhos. Em 1985 se separaram, e ela foi viver com o psicanalista e escritor Hélio Pellegrino, que morreu três anos depois. Em 1992, voltou a casar-se com o primeiro marido, de quem ficou viúva em 1995.

Wanderley (2011) enfatiza ainda que a vida literária de Lya Luft teve início após os 40 anos, depois de um grave acidente, quase fatal, levando-a a rever os caminhos percorridos e se dedicar ao que realmente desejava: a escrita. Além de escrever contos, romances, ela também trabalhou como tradutora de inglês e alemão, traduzindo autores como Virginia Woolf, Doris Lessing, Günter Grass, Rilke, Botho Strauss e Sigmund Freud. Entre suas obras podemos destacar: *Canções de limiar* (1964); *Flauta doce* (1972); *Matéria do cotidiano* (1978); *As parceiras* (1980); *A asa esquerda do anjo* (1981); *Reunião de família* (1982); *Mulher no palco* (1984); *O quarto fechado* (1984); *Exílio* (1987); *O lado fatal* (1989); *O rio do meio* (1996); *Secreta mirada* (1997); *O ponto cego* (1999); *Histórias do tempo* (2000); *Mar de dentro* (2000); *Perdas e ganhos* (2003); *Pensar é transgredir* (2005); *O silêncio dos amantes* (2008) e *O tigre na sombra* (2012).

Filha do casal Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, a contista e romancista Lygia Fagundes Telles, que, de acordo com Wanderley (2011), há muito já é considerada como a Primeira Dama da Literatura Brasileira, nasceu na capital paulista em 19 de abril de 1923. A estudiosa citada afirma que, na infância a escritora viajou muito pelo interior de São Paulo, devido à profissão do pai que era delegado e promotor de justiça, e era constantemente transferido de uma cidade para outra. Estudou Educação Física, no Instituto de Educação de São Paulo (1939), depois se formou em Direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (1945), onde conheceu seu marido, o jurista Goffredo da Silva Telles Jr., que fora seu professor. Teve com ele seu único filho Goffredo da Silva Telles Neto. Em 1960, separa-se do marido e passa a viver com o escritor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, até a morte dele em 1977.

Para Coelho (2002), Lygia Fagundes Telles tornou-se uma escritora singular, que dedicou sua vida à literatura, sendo detentora de uma obra extensa e diversificada, sendo traduzida para vários idiomas, como o inglês e o espanhol, e algumas tiveram

adaptações para a televisão. Os primeiros livros que escreveu foram contos, gênero que a consagrou como escritora, entre eles se destaca: *Porão e sobrado* (1938); *Praia viva* (1944); *O cacto vermelho* (1949); *Histórias do desencontro* (1958); *Histórias escolhidas* (1964); *O jardim selvagem* (1965); *Antes do baile verde* (1970); *Seminário dos ratos* (1977); *Filhos pródigos* (1978); *A disciplina do amor* (1980); *Mistérios* (1981); *A noite escura e mais eu* (1995); *Invenção e memória* (2000); *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados* (2002); *Meus contos preferidos* (2004); *Histórias de mistério* (2004) e *Meus contos esquecidos* (2005). Escreveu também romance: *Ciranda de pedra* (1954); *Verão no aquário* (1963); *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989).

Wanderley (2011) afirma que no ano de 1985, Lygia Fagundes Telles tornou-se a terceira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, além de ter sido agraciada por muitos prêmios, entre os mais importantes estão: Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1958); Prêmio Guimarães Rosa (1972); Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras (1973); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1980 e 2001); Prêmio Pedro Nava, de Melhor Livro do Ano (1989) e Prêmio Camões (2005)<sup>3</sup>. Recentemente a escritora paulista foi indicada pela UBE (União Brasileira de Escritores) à Academia Sueca para concorrer ao prêmio Nobel de Literatura deste ano de 2016<sup>4</sup>.

Dessas escritoras, conforme dissemos, escolhemos como *corpus*, respectivamente, *O quarto fechado* (2004), de Lya Luft, e *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles. Tais romances foram analisadas à luz dos estudos de gênero, da Mulher e dos pressupostos da crítica literária feminista. Por isso, no nosso primeiro capítulo, dedicamos nossa atenção à reflexão sobre a relação entre mulher e escrita. Na primeira seção deste capítulo, procuramos falar da narrativa de autoria feminina no Brasil. Mais do que traçar uma espécie de trajetória da produção ficcional produzida por mulheres, interessa-nos pensar as possíveis marcas da ficção feminina bem como os entraves inevitáveis contra os quais as mulheres-escritoras tiveram de lutar para se firmar como autoras em um espaço eminentemente masculino: o da escrita literária.

<sup>3</sup> As informações sobre vida e obra das escritoras Lya Luft e Lygia Fagundes Telles, foram retiradas do livro *Mulheres: prosa de ficção no Brasil 1964-2010*, de Marcia Cavendish Wanderley, e do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*, de Nelly Novaes Coelho, devidamente referenciadas no final deste estudo.

<sup>4</sup> A informação sobre a indicação da escritora ao prêmio Nobel de Literatura foi extraída do site da *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1736653-lygia-fagundes-telles-e-indicada-ao-nobel-de-literatura-deste-ano.shtml>>. Acesso em: 10 out. de 2016.

Ainda no primeiro capítulo, considerando-se que não nos interessamos apenas por personagens femininas, mas por personagens que sejam, ao mesmo tempo, femininas, artistas e saídas da pena de uma mulher, vamos, dentro do âmbito literário, voltar as nossas atenções para um gênero específico no qual tal tipo de personagem ganha o *status* de protagonista: o *Künstlerroman* cujas marcas procuramos delinear na última parte do primeiro capítulo do presente trabalho.

Já o segundo capítulo é dedicado à análise das obras escolhidas como *corpus* e às quais fizemos menção em parágrafos anteriores. No romance de Lya Luft *O quarto fechado* (2004), temos a figura de Renata, uma pianista dividida entre sua arte e o casamento. Podemos observar o conflito da profissão com a vida pessoal desta artista. Mesmo optando pelo casamento em detrimento da música, a pianista não consegue apagar sua identidade de mulher-artista. Renata não aceita o papel que lhe é destinado, por sua condição de mulher. As cobranças e exigências do marido, os filhos, a casa, nada disso a fez mudar. Não aceitando, assim, o papel que a sociedade patriarcal estabelecia para a mulher, ela não pôde ser feliz na vida de casada, fracassando como esposa, mãe, e também como artista, já que abandonou a carreira no auge do sucesso e não conseguiu mais voltar a tocar.

Na obra *As horas nuas* (1989) de Lygia Fagundes Telles, a protagonista Rosa Ambrósio, uma atriz, tem na sua arte uma maneira de afastar-se do destino socialmente concebido para as mulheres. Rosa faz a opção pela sua carreira, deixando de lado a família, porém ao final da vida também paga um preço alto por sua escolha. Abandonada pela família, sozinha e infeliz, a atriz se torna alcoólatra, traída pela própria arte, pois, ao envelhecer, não se sente mais apta para atuar. Rosa fracassa também nos papéis sociais (esposa e mãe). No entanto, ela ainda sonha com uma volta gloriosa aos palcos e à vida.

Ao final de nossa análise, verificamos que as condições da mulher, como artista, são extremamente difíceis, uma vez que não é possível uma conciliação da arte com a vida pessoal na narrativa dos romances. Há sempre uma escolha, as protagonistas-artistas não têm um espaço para sua arte. Esse conflito provoca nas artistas infelicidade e sofrimento. Observamos que nas duas obras o destino da mulher que ousasse descumprir as regras sociais estabelecidas era sempre a solidão, o isolamento e mais ainda o duplo fracasso total como mulher e como artista. Sendo assim, os romances analisados mostram quão conflituosa é a relação da arte com a vida pessoal das

protagonistas que não encontram nenhum tipo de apoio familiar para prosseguirem em suas profissões. Ao contrário, o lar se torna um meio de opressão e oposição à carreira. Por último, reiteramos que *O quarto fechado* (2004) e *As horas nuas* (1989) se configura como *Künstlerroman* de autoria feminina, por enfatizarem no enredo a figura da artista e a relação conflituosa entre arte e vida, entre outras marcas próprias desse gênero literário.

## CAPÍTULO I

### MULHER E ESCRITA: ENTRELAÇAMENTOS TEÓRICOS

#### 2.1 A escrita de autoria feminina brasileira: olhares contemporâneos

Erroneamente, o termo “feminino” é associado à ideia de delicadeza, superficialidade ou sentimentalismo. Todavia, como ressalta Xavier (1991), este termo refere-se ao sexo feminino e, quando aplicado a produções literárias, ou artísticas em geral, quer dizer que tais produções foram escritas e/ou produzidas por uma mulher. Essa advertência faz-se, aqui, necessária, uma vez que, ao longo do presente trabalho, é nessa segunda acepção que iremos nos utilizar do termo “feminino”, ou seja, um vocábulo que faz menção ao fato de ser uma mulher o sujeito produtor das obras acerca das quais teceremos considerações.

No processo de escrita de autoria feminina no Brasil, se pensarmos em uma linha histórica, é precisamente a partir da década de 1960 – visto que, anteriormente, embora as mulheres escrevessem suas obras não eram conhecidas por não serem publicadas – que eclode uma profusão de obras escritas por mulheres que têm na “condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, [...] um elemento estruturante [...]; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma de que se nutre à narrativa” (XAVIER, 1991, p. 11).

Tais textos vêm representar, dentro do que foi chamado de uma visão míope, o mundo de forma diferente do modo como até então a ótica masculina o representara. Um dos aspectos que vai singularizar essa produção feminina não é só o fato de as mulheres figurarem como protagonistas, mas também serem inseridas em um enredo escrito por mulheres, o que, talvez, justifique a presença de narrativas em primeira pessoa com tom confessional, imiscuindo na voz das protagonistas as vozes de suas autoras, de forma que se torna difícil para o leitor distinguir uma da outra.

Na escrita de autoria feminina contemporânea, as personagens estão conscientes de que a casa, antes vista como espaço de aconchego, de abrigo para o feminino, passa a ser representada como lócus de confinamento, de aprisionamento daí por que nessas

narrativas são constantes os casos de personagens que tentam romper com a domesticação imposta pelo meio social em que vivem como no caso das personagens da escritora Clarice Lispector, especialmente a protagonista do romance *Perto do coração selvagem* (1943), para irromper a essa dominação as personagens procuram sair do espaço privado do lar, indo para o espaço público, antes de domínio apenas masculino.

Se a linguagem tem uma profunda relação com o sujeito que a produz, no caso da escrita feminina, “quando uma mulher articula um discurso, este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (XAVIER, 1991, p. 13). O discurso da mulher escritora leva em conta sua vivência, sua maneira de ver o mundo a partir de um lugar, secularmente, à margem de onde elas procuram falar de si e de suas tentativas de não submissão à ordem do pai ou dos traumas e transtornos decorrentes da submissão a tal ordem.

Parece-nos que as narrativas de autoria feminina contemporânea trazem como cerne, ou mesmo de forma tangencial, a problemática que vai caracterizar a presença das mulheres em sociedades falocêntricas: o resistir a ou o identificar-se com os valores patriarcais. Dessa situação, a escrita de autoria feminina vai ser permeada por certa ambiguidade. Acerca desse aspecto, Xavier (1991, p. 14) assevera que: “não se trata apenas daquela ambiguidade própria do discurso literário (polissêmico por natureza), mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da natureza”. Ademais, outras marcas de tais textos são o tom confessional e intimista e, em alguns casos, a presença de uma “agressividade irônica” que mostra a busca das personagens para conhecerem a si mesmas em sua densidade, uma vez que a busca da identidade perdida parece ser um dos grandes temas da produção literária feminina contemporânea, como podemos perceber nas protagonistas dos romances aqui analisados, pois suas identidades estão profundamente ligadas ao ofício, e quando elas deixam de exercê-lo já não conseguem mais manter suas identidades.

Embora exista, ao longo da trajetória da escrita de autoria feminina brasileira, uma dívida muito grande às escritoras oitocentistas – o que só de uns tempos para cá vem sendo retificado – muitas das quais passaram ao largo de nossa historiografia oficial, é, consoante Xavier (1991), a partir de Clarice Lispector que a mulher-escritora realmente começa a ocupar um espaço importante no cenário literário brasileiro, trazendo a lume obras que enfatizam a situação social feminina de modo explícito, o que ainda não ocorria em obras produzidas até então. Em Clarice Lispector, a condição

da mulher “passa a ser problematizada, pondo em questão a ideologia dominante” (XAVIER, 1991, p. 15), isto é, sobretudo em seus contos, a autora contesta a domesticação da mulher presa aos laços familiares:

com sua ironia sutil, Clarice constrói universos domésticos, onde as personagens femininas alienam-se do perigo de viver, um mundinho organizado e familiar; mas o imprevisto acaba revelando o lado selvagem da vida, fascinante e perigoso (XAVIER, 1999, p. 17).

Assim, contestando, através de suas obras, a coerção e a repressão impostas às mulheres, Clarice Lispector inaugura um momento de rompimento com os valores patriarcais, conflito esse que será agudizado na produção literária feminina que veio logo após a produção clariceana. Nas narrativas contemporâneas, são retratadas personagens femininas vivendo conflitos interiores que as tornam “seres divididos” entre os diversos papéis sociais que agora podem ser vivenciados, como ocorre nas narrativas aqui analisadas, e também no romance *As dozes cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha, no qual temos como protagonista uma pintora que vive dividida entre a vida doméstica e a arte, assim como na obra *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Pinõn, que também apresenta a figura da mulher-artista, uma atriz que segue na busca pela sua arte deixando de lado a vida pessoal.

E com a notoriedade conquistada pelas mulheres escritoras nos últimos tempos, as discussões a respeito da relação entre mulher e literatura, sob uma perspectiva feminista, passaram a ter maior ênfase, principalmente com a criação de grupos de trabalho e pesquisa voltados para o referido tema como o “Grupo de Trabalho Mulher e Literatura”, fundado em 1984 pela Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL, dentre outros grupos de estudo que possibilitaram, não só a formalização de um espaço acadêmico através de um gesto político de reivindicação, mas também:

a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de discursos e de saberes na leitura da produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição literária (SCHMIDT, 1999, p. 23).

Esse gesto de que nos fala a autora permite-nos questionar as convenções discursivas de nossa cultura que se constituiu com base em um olhar hegemonicamente

masculino. A literatura, como as demais artes, foram predominantemente construídas por homens que sustentaram o sistema literário através das relações de poder presentes nos discursos e na cultura que circulavam externa e internamente no campo da literatura, das artes e da cultura em geral.

De acordo com Schmidt (1999), ao fazer da escrita um exercício também feminino, a mulher promoveu a construção de novos sentidos para interpretar as experiências femininas no ambiente familiar, questionando, repensando e transformando o contexto social existente e assumindo um posicionamento diferente, no qual a mulher passa a dar uma resposta política à dominação e exclusão de que sempre fora alvo ao longo da história.

Para Muzart (2011), foi a partir da segunda parte do século XX, e com a conquista do direito ao voto, através de uma árdua luta do movimento do feminismo histórico, que a escrita das mulheres do Ocidente passou a ser tema de investigação. O interesse se voltou para “o campo de estudo da mulher como sujeito histórico, e, portanto, um objeto de conhecimento da história” (MUZART, 2011, p. 17). Essa mudança de ângulo permitiu a ascensão das mulheres em todos os campos, principalmente na literatura. As escritoras conquistaram uma visibilidade maior, uma vez que, embora tenha existido um número muito grande de mulheres oitocentistas<sup>5</sup> que deixaram obras importantes para a memória cultural de nosso país, essas escritoras não conseguiram a visibilidade como autoras, uma vez que, por essa época, a escrita ainda era uma prerrogativa masculina.

Ruffato (2005) ressalta que, mesmo no século XXI, a posição intelectual ocupada pela mulher na sociedade brasileira ainda está longe de ser a que as mulheres têm direito. Ainda segundo o referido autor, pouco, ou quase nada, ficou registrado na história literária de autoria feminina de séculos anteriores, já que “o verniz de silêncio [foi o] que se estabeleceu” (RUFFATO, 2005, p. 07, acréscimo nosso) sobre a escrita produzida por mulheres.

Conforme Telles (2002), a conquista do campo da escrita e da literatura sempre foi algo difícil para as mulheres de nosso país. Ainda na contemporaneidade, é possível observar relatos de escritoras contemporâneas, como Hilda Hilst, sobre as dificuldades e o esforço que a escrita requer: “uma mulher que falasse agressivamente ou

---

<sup>5</sup> Dentre as escritoras oitocentistas podemos citar: a potiguar Nísia Floresta; a catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro; a paulista Anália Franco e as cariocas Júlia Lopes de Almeida e Narcisa Amália de Campos.

afirmativamente, o que nos homens era sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histérica” (TELLES, 2002, p. 423). Assim, a escrita da mulher deveria mostrar surpresa, submissão, incerteza ou um entusiasmo ingênuo, situação que, paulatinamente, vai sendo modificada.

Conforme já assinalado, a escrita de autoria feminina no Brasil ganhou destaque a partir do século XX, o que possibilitou o aumento no “processo de implantação de vozes dissonantes em relação ao patriarcalismo e ao falocentrismo” (ZOLIN, 2012, p. 167). A ideologia dominante até então estava representada e reproduzida na literatura canônica, dando suporte ao conceito de nação brasileira difundida de forma implícita nas narrativas. As autoras contemporâneas procuram romper com os papéis fixos designados à mulher pelo pensamento patriarcal, apresentando uma escrita na qual a mulher tem várias possibilidades de identidades, com múltiplas questões em destaque, tais como raça, classe social e orientação sexual.

Zolin (2012) ressalta que a história literária, ao selecionar o que vai constituir o cânone oficial de certa cultura, e excluir o que não se encaixa no perfil determinado, toma parte, de forma ativa, do processo para a construção de uma nação. Por isso, a forma tradicional como a mulher brasileira é retratada na literatura canônica que procura cumprir, de certo modo, uma sequência básica traçada pelo ideal do patriarcado é confrontada pelo

modo como as escritoras brasileiras do século XX negociam construções de personagens e, por conseguinte, do nacionalismo brasileiro, que extrapolam a clássica configuração da mulher confinada no ambiente doméstico, desempenhando os papéis sociais para ela desenhados, como cuidar da casa, marido e filhos; ou desejar fazê-lo, no caso das solteiras; ou ainda serem infelizes por não o desejarem desempenhá-lo naquelas circunstâncias específicas, com aquele marido, naquela casa... ou no máximo, as loucas dos sótãos e as suicidas inconformadas com tudo isso. Eis o perfil das Marílias de Cláudio Manoel da Costa, das Capitus e Virgínicas de Machado, das Madalenas de Graciliano, entre tantas outras. Trata-se, na verdade, de construir personagens femininas tomando como parâmetro a “construção da nação” que se pretendia (FERREIRA, 2004 *apud* ZOLIN 2012, p. 168, grifos da autora).

Nas palavras da autora, a literatura feminina contemporânea busca construir uma nova concepção da posição social da mulher, visando a uma pluralidade de representações para que se tenha de fato uma noção de uma identidade nacional, correspondente à realidade brasileira. Além disso, a escrita de autoria feminina

contemporânea questiona a forma das narrativas clássicas de escritores renomados que retrataram a mulher em seus textos ao longo do tempo, como observamos na obra de Clarice Lispector, de Lygia Fagundes Telles, de Lya Luft, que através de suas personagens procuram contestar e desconstruir alguns estereótipos de mulher submissa e devota ao lar e as questões domésticas. De acordo com Zolin (2012), algumas das marcas da literatura feminina devem ser consideradas, tais como: fugacidade temporal e espacial, a confusão de vozes entre autor/a, narrador/a e personagens em um enredo fragmentado, as diversas intertextualidades, a paródia e as múltiplas identidades que se manifestam “em um regime de diferenças, num jogo de referências” (ZOLIN, 2012, p. 176).

Ainda segundo a referida estudiosa, nas décadas de 1920 e 1930, escritoras, entre as quais podemos destacar Raquel de Queiroz, enfatizam as mudanças históricas do tempo e mostram problemas que vinham da urbanização e industrialização, como também a busca pela expressão nacional e pelo sufrágio feminino. Em 1960 e 1970, as obras de Carolina de Jesus, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, entre outras, davam destaque às visões da realidade, questões relacionadas à censura, à instabilidade econômica e política, à ditadura e aos problemas de classe e de gênero.

Na primeira década do século XXI, escritoras como Luci Collin se aprofundam ainda mais na contestação de verdades consolidadas, colocando em evidência mulheres reais, que não temem se mostrarem seja de modo frágil, seja de maneira forte. Percebemos o esforço para a reformulação do conceito de nação brasileira, através de “um conceito estético despojado e despretensioso, empenhado na desconstrução dos discursos dominantes, coerente com o contexto de onde emerge tal prática literária, fragmentado e caótico por excelência” (ZOLIN, 2012, p. 177).

Diante de um cenário em que a diversidade dá o tom, não é possível continuar tendo por base uma literatura como um objeto excelso, destinado a poucos. Zolin (2012) afirma que as escritoras contemporâneas procuram mostrar essa diversidade através de estratégias narrativas e também por meio de figuras femininas “des-essencializadas” que permeiam sua imaginação, fazendo uma literatura acessível a todas as pessoas e não mais a um pequeno grupo de intelectuais e de modo restrito. Nesse sentido, percebemos que a busca de uma identidade e a relação entre as mulheres é uma característica presente na escrita de autoria feminina, esse tema está presente, por exemplo, na obra da escritora Lygia Fagundes Telles de modo que,

desde o início de sua carreira de escritora, a questão da identidade feminina tem sido enfocada sobre um eixo principal constitutivo dessa identidade, que é o das relações entre as mulheres, além, é claro, do aspecto mais óbvio que é o das relações homem-mulher. Dentro desse eixo principal, cabe ressaltar as relações entre mãe e filha e as relações entre patroa e empregada, esta frequentemente uma mulher negra (PINTO, 1997, p. 69).

Lygia Fagundes Telles retrata a mulher em várias escalas sociais, desde a mulher burguesa até a empregada doméstica, com valores culturais diferentes, perfis ideológicos e psicológicos distintos, dando-lhes autonomia para alcançarem um espaço seu e lutarem contra o pensamento dominante que ainda prevalece na contemporaneidade.

A escrita de autoria feminina trata-se de uma produção especificamente de mulheres, escrita com seu próprio corpo “assim, esse corpo, metafórico e/ou metonímico, me remete a um dado real, palpável, objeto de investigação com suas próprias características físicas, culturais e psíquicas” (SILVA, 2011, p. 233). O autor ressalta que a escrita das mulheres tem marcas próprias de elementos que elas conhecem bem por fazerem parte de seu mundo, tais como os domínios do útero, da alma, da gestação, da culinária, dos medos e das angústias, das prisões e da liberdade. E quando observados esses elementos, sob o plano cultural das condições sociais e religiosas, das relações do gênero e da marca sexual, mostram que as mulheres estão bem à frente dos homens na escrita sobre tais temas, alcançado outra esfera de inscrição de um modelo de leitura e produção dos textos, adequando a linguagem ao contexto que melhor expressará suas experiências, lutas e subjetividade.

Outra marca da escrita de autoria feminina, ainda segundo Silva (2011, p. 236), refere-se “ao ato de subverter ou de inverter o gênero das palavras”. Assim, através de metáforas e comparações, as escritoras inauguram uma nova linguagem, passam a se expressar de forma muito particular, imprimindo suas marcas nas narrativas. Além disso, uma outra marca da escrita contemporânea pode ser percebida

[n]as frases curtas, orações não concluídas, as reticências, as frases propositalmente truncadas, a pontuação fora de ordem, uma espécie de caos dos primeiros momentos de organização do pensamento lógico (SILVA, 2011, p. 240, acréscimo nosso).

Esse caos não significa que a mulher pense de modo equivocado ou que não tenha inteligência. Pelo contrário, o caos linguístico se apresenta como uma

particularidade dessa escrita, uma forma de criticar os modelos clássicos da linguagem tradicional até então utilizada. Silva (2011) destaca também que a subjetividade feminina nas personagens mulheres é construída com base em valores culturais, sociais, antropológicos envolvendo todos nos universos em representação. Raramente, as narrativas femininas falam sobre homens, porque procuram dar enfoque ao:

seu universo [o da mulher] ainda em construção; os medos sendo dissipados; as alegrias extrapolando os limites do antes não permitido; a sua escrita fundando os mundos; o seu corpo sendo remodelado ao gosto de cada uma; a busca por horizontes de expectativas longe dos desejos e mandos masculinos; a construção de uma outra ordem pautada numa nova consciência para ler e interpretar os sujeitos homens e mulheres dentro de uma base de tratamento igual, mantendo-se as diferenças inerentes a cada um dos gêneros (SILVA, 2011, p. 243, acréscimo nosso).

Consequentemente, essas características da escrita de autoria feminina contemporânea brasileira permitem verificar que elas refletem uma subjetividade, na maioria das vezes, associada às mulheres, “por sentirem as mesmas crises existenciais ou tensões sócio-culturais, por serem vistas de uma mesma forma, no plano geral da cultura [...], [as mulheres] são detentoras dessa escrita particular” (SILVA, 2011, p. 244, acréscimo nosso) que para sair da margem e migrar para o centro teve de enfrentar muitos obstáculos.

Sobre esse aspecto, o da luta por um espaço todo seu no cenário literário, Leal (2008) ressalta que o espaço conquistado pelas mulheres, sendo elas escritoras, leitoras, editoras ou jornalistas, na literatura só foi possível com muita luta, enfrentando dificuldades e resistindo às políticas e estratégias de silenciamento impostas. As pioneiras foram impedidas de entrar em instituições como a Academia Brasileira de Letras, que muito demorou a permitir a participação de uma mulher, até então formada unicamente por escritores. Leal (2008) afirma, também, que as mulheres ainda estão distantes de terem o mesmo espaço que os homens ocupam na literatura, pois, constata-se que “até mesmo no sistema escolar, nomes de mulheres quase não são encontrados em capas de livros, mesmo em tempos atuais, quando muitos consideram a discussão feminista já ultrapassada” (LEAL, 2008, p. 02). Embora se tenha registrado alguma mudança na condição feminina, muito mais ainda precisa ser mudado, o que faz dos estudos da mulher, dos estudos sobre mulher e literatura um campo ainda inesgotável.

De acordo com Wanderley (2011), os primeiros romances e contos escritos por mulheres e publicados nos anos 60 evidenciam o período dos “anos dourados” que elas vivenciaram na juventude ou na adolescência e no qual os tabus e preconceitos limitavam os passos daquela geração de classe média, que permanecia alienada a tudo que estava ocorrendo. As mulheres eram controladas com muito rigor, e a desobediência era punida com severidade. As moças tinham que casar virgens. Quando casadas, qualquer falta era gravíssima podendo comprometer a reputação. Os homens tinham abertamente o direito de serem infiéis, mas para as mulheres isso era um crime imperdoável. Essa ideologia representou um grande fardo para as escritoras desse período e se livrar deste fardo não foi uma tarefa fácil ou simples e somente algumas poucas conseguiram. Todavia, autoras de século XX abriram mão do tom acusatório e de denúncia social aberta e,

narram suas estórias, situam suas personagens nos dramas familiares, nas relações conjugais, nas relações com outras mulheres, no trabalho conquistado pelo talento e valor pessoal como intelectuais, artistas, jornalistas, etc., construindo a narrativa no cotidiano (WANDERLEY, 2011, p. 90).

Esses temas a que se faz menção na citação acima também podem ser observados nas narrativas do século XXI, já que o enredo de muitas obras é permeado pela presença de “casamentos falidos, empregos desinteressantes, desejos de emancipação e luta pelo reconhecimento social” (WANDERLEY, 2011, p. 90). Porém, existe uma pequena diferença que remete a marcas de décadas anteriores: as personagens são caracterizadas pela individualidade, o isolamento, o distanciamento de comunidades ou grupos. Sofrendo solitárias, não conseguem estabelecer laços afetivos fixos, não projetando a narração de momentos do presente para o futuro, não há relação da experiência vivenciada agora como uma perspectiva para um amanhã diferente, conforme observamos nas personagens dos romances analisados, que por serem mulheres “diferentes” do que a sociedade espera, acabam pagando o preço da solidão e da exclusão social, elas seguem sem perspectivas de futuro.

Embora as escritoras contemporâneas não tenham relatado em seus textos a realidade social e política na qual estavam inseridas, ou registrado a árdua luta em que estavam empenhados os jovens estudantes brasileiros no momento, elas se envolveram

numa outra luta, a batalha entre os gêneros iniciada por aquelas escritoras, que em sua crítica ao autoritarismo patriarcal, criticavam também, indiretamente, o autoritarismo inerente às instituições estatais comandadas pelos homens, com mãos de ferro, naquela fase histórica (WANDERLEY, 2011, p. 144).

Portanto, mesmo implicitamente, as escritoras lutavam por um ideal comum a todas, um espaço dentro da literatura. Cada uma contribuiu, a seu modo, para que isso fosse possível e se tornasse uma realidade.

Ainda pensando nas marcas da escrita de autoria feminina contemporânea, não podíamos deixar de registrar que a imagem do corpo feminino também faz parte dessas produções a partir de uma perspectiva que visa a desconstruir a representação do corpo da mulher idealizado nos textos escritos por homens. Conforme Dalcastagnè (2010), nas narrativas femininas, o corpo da personagem é descrito de modo detalhado, geralmente estão dentro do peso ou são magras, os cabelos escuros e um pouco mais curtos. As personagens dessas narrativas são mulheres mais preocupadas e descontentes com seu corpo, ao contrário das personagens femininas presentes nas narrativas masculinas. As cenas sexuais são descritas com sutilezas de detalhes, talvez em uma tentativa de “mostrar o sexo pela perspectiva feminina” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 60). Os sentimentos trabalhados pelas mulheres em sua escrita, afirma Dalcastagnè (2010), referem-se a responsabilidades, cansaço, fracasso, culpa no caso das mulheres brancas. As não-brancas estão mais perto do ideal de instinto materno com sentimentos como a responsabilidade, a plenitude e cumplicidade.

Já temas contemporâneos, tais como o aborto, a infertilidade e a violência doméstica, estão ainda quase que ausentes das narrativas contemporâneas, embora façam parte do universo feminino. Acerca dessa ausência muito significativa, Dalcastagnè (2010) afirma que:

parece ser mais fácil atacar os tabus relacionados à sexualidade feminina [...] do que representar, por exemplo, o sentimento de perda causado por um aborto voluntário, ou mesmo involuntário, bem como os riscos e o estigma que pesa sobre aquelas que passaram pela experiência, comum entre tantas mulheres (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 61).

Além disso, são pouquíssimas as obras que relatam o passado, ou que retratam um ambiente que não seja o das grandes cidades brasileiras. As personagens transitam por um espaço literário muito semelhante à realidade atual do Brasil. Como a

construção de gênero feminino se dá em vários ambientes como “na mídia, nas escolas, na família, nos tribunais, na academia, na comunidade intelectual, no próprio feminismo [...] nas práticas artísticas, como a literatura” (LEAL, 2010, p. 66), as mulheres não escapam das marcas de uma sociedade que se baseia nas diferenças entre os gêneros, embora nem sempre essas diferenças se refiram às desigualdades, se mantidas de forma crítica. Tais diferenças são temas abordados por algumas escritoras contemporâneas, como as romancistas aqui estudadas. Também podemos observar isso na escrita da paulista Carolina de Jesus e da mineira Conceição Evaristo, que através de sua escrita contribuem para denunciar e, até mesmo, superar a hierarquização dos sistemas binários como do sistema de sexo/gênero e das classes sociais rico/pobre.

Antes de finalizar a presente seção, gostaríamos de lembrar, na estira de Telles (2010), que nas últimas décadas a crítica literária feminista tem contribuído para romper com as imposições restritivas das definições culturais do Ocidente acerca da(s) mulher(es). Seus esforços foram direcionados para construção de uma memória alternativa, impactando nas verdades consideradas naturais e imutáveis sobre as mulheres na sociedade ocidental, forçando a redefinição das concepções a respeito do feminino em todas as instâncias de nossa sociedade.

Em se tratando de literatura, na visão de Xavier (1999, p. 20), cabe à crítica feminista “interferir no estabelecido, questionando hierarquias, valores, enfim, o tão propalado cânone, para uma revisão mais justa” (XAVIER, 1999, p. 20) da escrita feminina, de modo que possam ser modificados valores tradicionais e hegemônicos que ainda estão presentes na literatura e na sociedade, reivindicando uma maior visibilidade e legitimação para escrita de autoria feminina. Enquanto isso é uma luta permanente que ainda não arrefeceu, as mulheres-escritoras permanecem empenhadas na busca da conquista do seu espaço na história, como sujeito capaz de escrever seu próprio caminho com liberdade e autonomia.

## **2.2 O *Künstlerroman* de autoria feminina: as marcas de um gênero**

O *Künstlerroman* é um gênero literário que se caracteriza por apresentar um enredo que gira em torno da figura do/a artista, mesmo que essa personagem não ocupe

o lugar de protagonista, ou em torno de uma obra de arte ou de problemas artísticos que funcionam como elementos estruturadores do enredo (OLIVEIRA, 1993). Ademais, o *Künstlerroman* centra-se na relação do/a artista com o meio social no qual está inserido/a e mostra como a arte vai interferir nas relações sociais das personagens ou refleti-las, além de enfatizar o amor que o/a artista demonstra pela profissão, colocando a arte acima de tudo. Segundo Campello (2003), o termo *Künstlerroman* vem do alemão e pode ser traduzido como “romance de arte/artista”. Trata-se de um gênero muito importante na história da literatura do Ocidente que se filia a duas tradições literárias distintas entre si:

Uma impõe a condição *sine qua non* para sua definição a presença de *Bildung*, ou seja, da formação, educação ou aprendizagem do/a protagonista artista, desde sua infância até a idade madura. A outra inclui no seu conceito de *Künstlerroman* qualquer narrativa onde a figura de um/a artista ou de uma obra de arte desempenhem função estruturadora essencial à diegese, podendo, ou não, relatar o desenvolvimento físico e psicológico do/a protagonista e/ou qualquer outra personagem. Assim, o impasse inicial quanto à conceituação do *Künstlerroman* enquanto gênero literário centra-se na sua aproximação com o *Bildungsroman* (CAMPELLO, 2003, p. 25, grifos da autora).

Como se pode notar, o liame entre *Künstlerroman* e *Bildungsroman* é muito tênue, o que gera um impasse na hora em que se vai definir o *Künstlerroman*, impasse esse que decorre da ambiguidade da natureza do *Künstlerroman*, que busca, através da linguagem e da forma artística, relacionar arte e vida, não apenas no sentido estético, mas também ideológico.

De modo similar ao *Künstlerroman*, o surgimento do *Bildungsroman* como um gênero literário teve início também a partir da publicação do romance de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, na Alemanha entre 1794 e 1796, posteriormente, em 1824, foi traduzido para inglês com o título de *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. O *Bildungsroman*, assim como *Künstlerroman*, é um termo de origem alemã que pode ser traduzido como “romance de aprendizagem, de educação ou de formação”.

É, pois, um gênero literário que se caracteriza pela narração da trajetória do protagonista, independentemente dele ser ou não um artista, desde a sua infância até a vida adulta. Em virtude de sua natureza intrínseca, marcada pela aprendizagem do protagonista ao longo da vida, o *Bildungsroman* demonstra, de certa forma, um caráter pedagógico, uma vez que:

Apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior (PINTO, 1990, p. 10).

O caráter didático do *Bildungsroman*, portanto, apresenta-se na intenção pedagógica que o enredo deixa transparecer, dando dessa forma a sua contribuição para educação e formação do leitor.

No momento em que enfatiza o aprendizado de um indivíduo paradigmático, o *Bildungsroman* “fez parte de um outro esforço para estabelecer uma identidade de uma classe minoritária, a burguesa, durante o período de decadência da aristocracia e ascensão da burguesia como classe dominante” (SCHWANTES, 2010, p.106). Essa ascensão da burguesia após o século XIX se tornou mais evidente e as ideias de liberdade não couberam mais nos “romances de formação”, então este foi abandonado por um tempo. Só retorna a partir do século XX, tentando estabelecer outras identidades minoritárias – de gênero no início e depois de etnia e classe.

Para Schwantes (2010), há uma relação de eventos que devem fazer parte de um romance de formação, tais como:

o conflito de gerações, a viagem para uma cidade grande (uma vez que o protagonista usualmente vive em uma cidade pequena: quando as possibilidades de educação em sua cidade se esgotam, ele é mandado para completar sua formação acadêmica em um grande centro, aliás, uma situação comum na época do Romantismo, não só na Alemanha como em toda a Europa), a formação acadêmica em si e, ao lado dela e mais importante, a educação informal, que permite ao provinciano protagonista conhecer regras da sociedade, e, para que isso aconteça, o encontro com mentor, geralmente um homem mais velho que toma o protagonista sob sua proteção (SCHWANTES, 2010, p. 106).

Além dessa aprendizagem, o protagonista tem de passar, igualmente, por duas relações amorosas, uma feliz e outra infeliz, pois assim aprenderá a conviver com sucessos e fracassos, de modo semelhante. A escolha profissional dele deve lhe permitir participar ativamente de seu grupo social e também se realizar como pessoa.

Tradicionalmente, conforme Pinto (1990), o *Bildungsroman* se configurou como a aprendizagem de como ser “homem”, pois sempre apresenta o desenvolvimento de uma personagem masculina. Assim, esse gênero ficou definido predominantemente

como um gênero masculino. A ausência de uma protagonista feminina no *Bildungsroman*, assim como outras questões relativas ao caráter histórico cultural e sócioliterário, foi, e ainda é, alvo de estudos e de muitas críticas feministas.

Uma das primeiras estudiosas a levantar tais questionamentos foi Ellen Morgan, que em 1972 realizou um estudo sobre o romance neofeminista (anglo-americano). De acordo com essa escritora,

embora tivesse havido sempre ‘romances de aprendizagem’ feminina, essa aprendizagem se restringia à preocupação da personagem para o casamento e a maternidade. Seu desenvolvimento era retratado em termos de crescimento físico, da infância e adolescência até o momento em que estivesse ‘madura’ para casar e ter filhos (MORGAN, 1972 *apud* PINTO, 1990, p. 13).

A partir da citação, compreendemos o porquê do *Bildungsroman* ser tido como um gênero, predominantemente, masculino, pois mesmo quando, eventualmente, se tratava de personagens mulheres, não era dado a elas o mesmo tratamento que é destinado às personagens masculinas.

Ainda conforme Morgan (1972 *apud* PINTO, 1990), antes de aparecer o romance neofeminista, os poucos exemplos de *Bildungsroman* femininos que davam ênfase ao desenvolvimento pessoal – psicológico, emocional e intelectual – de uma protagonista mulher, tinham finais fracassados, como a exemplo *Bildungsroman* feminino temos *A Sibila* (1954), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, que se encerra com a morte da protagonista, sendo assim, esse “final negativo reflete a incompatibilidade entre a personagem que cresce e se desenvolve *como pessoa* e o mundo à sua volta” (PINTO, 1990, p. 13, grifos da autora). À mulher, só restava uma possibilidade de existência que se configurava com o espaço do casamento e da maternidade. Desse modo, enquanto o protagonista do *Bildungsroman* passa por um processo em que se educa, descobrindo uma filosofia de vida e uma vocação para realizar, a heroína que tentasse seguir esse caminho era vista como uma ameaça ao *status quo*, se colocando à margem da sociedade.

As expectativas sociais que se tinha em relação à mulher e ao seu aprendizado ocorreriam dentro de um espaço específico e limitado. O mundo exterior seria, no caso feminino, os limites do lar e da família, não havendo espaço para seu crescimento interior. Já no *Bildungsroman* masculino, o herói transita livremente por todos os espaços, não há, nesse caso, um lugar determinado ou marcado. Assim, para a mulher “a

adaptação aos papéis que lhe reserva a sociedade implica aceitar uma posição dependente, submissa, aprender a ser ‘não-adulta’, ‘não-pessoa’” (PINTO, 1990, p.14).

Ainda consoante Pinto (1990), estudos sobre o *Bildungsroman* feminino mostram que são poucos os romances de aprendizagem feminina cuja narrativa começa na infância ou na adolescência. Na maioria dos romances contemporâneos, o desenvolvimento da heroína só se dá na vida adulta. A protagonista é preparada para cumprir papéis sociais, e, quando chega à maturidade física, sua aprendizagem é interrompida, pois ela irá ocupar o seu papel social (mãe e esposa) estabelecido e para o qual fora “formada”.

A mulher que tentasse fugir ao padrão tradicional que lhe reservava a sociedade estava condenada ao fracasso, seu destino era mutilado de forma física e/ou emocional. O *Bildungsroman* feminino geralmente apresenta um final truncado, o que segundo Pinto (1990),

pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência. Essa forma de rejeição ‘muda’ é observada não só em ‘romances de aprendizagem’, mas também em outras formas narrativas nas quais o desenvolvimento da protagonista leva-a ao suicídio ou à loucura (PINTO, 1990, p.17-18).

Assim, como aponta Pinto (1990), a morte, a loucura, a alienação são elementos que estão sempre presentes nas narrativas femininas e no “romance de aprendizagem” não poderia ser diferente. Tais elementos podem ser entendidos como uma punição para quem tenta ir além do que lhe era permitido, ou ainda como uma forma de liberdade, de valores e condições sociais que a oprime, uma vez que na loucura, por exemplo, encontra-se toda a liberdade negada na realidade. Para a referida autora, mesmo na atualidade, é possível observar que as narrativas ainda apresentam essa barreira imposta às mulheres. Embora estas rompam algumas limitações que a sociedade lhes impõe, seus desfechos, na maioria das vezes, ainda, são incertos, não chegam a concretizar-se como algo positivo, ficando implícito no texto que a mulher parece estar eternamente condenada por buscar seu espaço no mundo. Este é um traço muito evidente nas protagonistas, Renata, em *O quarto fechado* (2004) e Rosa, em *As horas nuas* (1989).

Nesse sentido, de acordo com Pinto (1990), podemos inferir que o *Bildungsroman* feminino mostra-se como uma tentativa de realizar uma revisão na história e na literatura no que diz respeito às questões do papel designado à mulher.

Desse modo, “o *Bildungsroman* contribui hoje para a afirmação da individualidade da mulher e para a realização dos seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se” (PINTO, 1990, p. 32). Já no nível de classificação do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino se distancia do modelo masculino, principalmente no que se refere ao desfecho do enredo. Nos *Bildungsromanes* masculinos, o herói alcança sua integração social e certo nível de coerência. Já nas narrativas femininas, o final da protagonista sempre é o fracasso e, quando muito, alcança uma coerência de modo pessoal que só pode ser possível com o afastamento da personagem do seu grupo social.

No que se refere ao *Künstlerroman*, o enfoque se apresenta, necessariamente, sobre a arte e/ou o artista, não há obrigatoriedade de se mostrar a trajetória que esse artista percorreu antes, ou relatos de sua infância. De modo geral, boa parte dos *Künstlerromane* mostra a fase adulta das personagens, e são narradas suas experiências de convívio social, principalmente, as dificuldades que elas encontram para realizar a sua arte. Os conflitos pessoais se destacam à medida que se colocam como obstáculos na vida do herói, ou heroína, no exercício de sua arte. No entanto, o amor pela arte prevalece sobre qualquer outra paixão, por isso percebemos na figura desse/a artista um ser que, muitas vezes, vive afastado de sociedade, visto como alguém diferente, que vive em um mundo particular, o mundo “solitário” da arte.

Embora se assemelhe ao *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* apresenta também traços que são comuns ao romance memorialista, ao confessional e ao de artista. Segundo Seret (1992 *apud* CAMPELLO 2003), o *Künstlerroman* e o romance de artista são dois gêneros distintos e não apenas um único gênero. O que diferencia um do outro é o fato de, ao contrário do romance de artista, o *Künstlerroman* tem necessariamente que apresentar, porque lhe é indispensável, “a narrativa do período de formação do artista – *Bildung* –” (SERET, 1992 *apud* CAMPELLO 2003, p. 27). Porém, essa diferenciação é muito imprecisa, uma vez que ambos os termos, *romance de artista* e *Künstlerroman*, designam um mesmo gênero. Em outras palavras, estreitando-o somente ao romance que descreve o tempo de formação, aprendizado ou desenvolvimento do/a artista, a definição de Seret (1992) recairia sobre o *Bildung* (formação) e não do *Kunst* (arte) ou *Künstler* (artista), sendo, portanto, pouco esclarecedora e operatória.

A limitação na definição do *Künstlerroman* tiraria desse gênero um número considerável de obras literárias que têm como características os temas ligados à arte<sup>6</sup> e ao/a artista, que compõem o *corpus* da tradição que formou um gênero que pela sua própria natureza apresenta-se amplo, daí por que acerca do que venha a ser o *Künstlerroman* são muito válidas as seguintes palavras de Hauser, apresentadas por Campello (2003):

Quando o herói/heroína é um/a artista e o mundo é o mundo da arte, Hauser considera estar diante de especificidades que apontam para um outro gênero, o do *Künstlerroman* distinto do *Bildungsroman* e dos demais gêneros. [...] o *Künstlerroman* trata, especificamente, de um/a artista que, ou se movimenta da subjetividade para a produção artística, ou, no âmbito da criatividade, apresenta e explora os vários aspectos da arte. Enquanto no *Bildungsroman*, o/a protagonista aprende e amadurece com o propósito de servir à sociedade num contexto mais geral, no *Künstlerroman*, a personagem-artista expressa, no universo da arte, o encontro e/ou choque entre a atemporalidade da arte e a historicidade da experiência mundana. Dessa forma, é possível inferir que a presença do/a artista já assegura a autonomia do gênero (HAUSER, 1972 *apud* CAMPELLO, 2003, p. 27-28, grifos da autora).

Vê-se que a arte ou o artista é considerado o elemento essencial para caracterizar uma obra como pertencente ao gênero do *Künstlerroman*, o qual, embora tenha características semelhantes a outros gêneros, possui autonomia para ser considerado um gênero independente e não um subgênero de um outro gênero romanesco. De acordo com Demougin (1986 *apud* CAMPELLO, 2003), o que caracteriza o romance de arte ou de artista é a abordagem interrogativa sobre o poder de criar e também a metáfora da situação do artista. O escritor metaforiza a arte em que atua ao descrever a arte que seu protagonista artista produz.

O *Künstlerroman* procura analisar o modo como a sociedade provoca a resposta do artista. Nesse sentido, o *Künstlerroman* moderno faz uma reflexão e suscita um debate sobre as consequências essenciais para o artista diante do declínio do patrono individual e do surgimento do mercado como fonte de vida para o artista. Tanto para Campello (2003), como para os demais autores com os quais a estudiosa dialoga, o

---

<sup>6</sup> Conforme Campello (2003), como exemplos de romances de artista ou *Künstlerroman* escrito por mulheres no Brasil, além das obras analisadas *O quarto fechado* (2004) e *As horas nuas* (1989), temos ainda: *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Piñon; *As dozes cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha; *O caso de Alice* (1991), de Sônia Coutinho; *Dôra Doralina* (1978), de Rachel de Queiroz; *Água viva* (1990), de Clarice Lispector; *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, entre outros.

*Künstlerroman* se confirma como gênero literário autônomo tanto no âmbito formal quanto temático.

O *Künstlerroman* tem sua origem no Romantismo, pois é nesta escola literária que se encontram as ficções iniciais em que as características do *Künstlerroman* podem ser observadas. O surgimento desse gênero “para a maioria [dos críticos], o seu protótipo, entretanto, está em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe” (CAMPELLO, 2003, p. 33, acréscimo nosso; grifos da autora). Nessa obra, Goethe busca conciliar um homem problemático com seu ideal, a formação dele com a realidade concreta, para isso o herói deve enfrentar difíceis lutas e superar obstáculos. O personagem *Wilhelm Meister* é mostrado como poeta (autor/ escritor) e, ao se decepcionar em uma relação amorosa, é instigado pelo pai a tornar-se comerciante. Fazendo viagens para lugares desconhecidos, enfrenta situações de perigo, entra para uma companhia de teatro itinerante, desempenhando as funções de diretor, ator e escritor de drama. Aliás, um tema que prevalece no *Künstlerroman* é a viagem, seja ela concreta ou imaginária, através do deslocamento físico do personagem-artista no tempo e no espaço, que pode ser simbólica e psicológica. O que importa é que o/a artista percorra os caminhos da criatividade e se expresse por meio da arte.

Campello (2003) destaca que o *Künstlerroman* se caracteriza como um gênero de domínio masculino, tanto por quem produziu quanto por quem o conceituou ou analisou, como se um gênero próprio aos escritores que se projetam nos seus protagonistas homens, reiterando uma concepção do mundo artístico como um espaço eminentemente masculino. Conforme explica Schmidt (1995), perdura(va), em nosso imaginário, a ideia de que os homens haviam nascido para criarem enquanto às mulheres tinha sido concedido o “abençoado” e, portanto, sagrado dom da procriação. Logo, a criação artística só poderia ser uma atividade masculina. Para a referida teórica, “tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético” (SCHMIDT, 1995, p. 184). Essa visão que vê o universo da criação artística como uma prerrogativa masculina começa a ruir a partir da década de 1960, com o advento da Crítica Literária Feminista.

Percebemos que, apesar de muitas obras abordarem, de forma crítica, o artista/herói, são poucos os exemplares de *Künstlerroman* de autoria feminina. Essa lacuna, talvez, seja decorrente do fato de, durante muito tempo, as mulheres terem sido

impedidas de escrever. Uma das poucas obras que se destaca como exemplo de *Künstlerroman* de autoria feminina, talvez a única, é *Corinne* (1807), de Madame de Staël. Tal obra torna-se um modelo de romance de artista feminino.

Contudo, para Beebe (1964 *apud* CAMPELLO, 2003), *Corinne* (1807), de Madame de Staël, assim como *Consuelo* (1842-1843), de George Sand, e *The hall sisters* (1848), de Geraldine Jewsbury, tenham fundado a concepção de mulher artista, esses romances não podem ser vistos como exemplares de *Künstlerroman* porque as suas protagonistas sucumbem às injunções da sociedade patriarcal, deixando de lado o ofício artístico para exercerem papéis de mães e esposas, o que, na concepção de Beebe (1964), desconfigura o papel da artista que deveria colocar sua arte acima de tais valores sociais. Todavia, a opinião de Beebe deve ser relativizada, uma vez que o romance que lhe serve como protótipo de *Künstlerroman*, a rigor, não poderia ser assim considerado, visto que *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* apresenta um herói que não pode ser considerado um artista, “pois ao final o protagonista também abandona a arte” (CAMPELLO, 2003, p. 39).

Jones (1991 *apud* Campello 2003) enfatiza que o estudo de Maurice Beebe não leva em conta as questões de gênero (gender) presentes nos *Künstlerromane*, as quais ultrapassam a diferença entre masculino e feminino que perpetuavam a ideologia da hierarquização dos papéis sexuais, que visavam garantir a submissão da mulher e o controle sexual feminino, por parte do homem. De acordo com Campello (2003), fatos como o período da história, o contexto cultural e as questões econômicas ajudam a negligenciar o reconhecimento da questão de gênero (gender), pois tais fatos interferem de forma decisiva no processo de formação e atuação da artista. Sob a perspectiva do gênero, tornam-se mais evidentes as diferenças entre o *Künstlerroman* de autoria masculina e o de autoria feminina. Este se singulariza devido aos seguintes aspectos:

o caráter da protagonista, seu conflito principal (aspectos revelados por meio de imagens de monstros, aprisionamentos e voos frustrados), sua oposição a um estereótipo sexual, seu uso da figura da musa e sua rebeldia radical (CAMPELLO, 2003, p. 42).

Quando analisamos as obras femininas à luz das questões de gênero, verificamos que, muitas vezes, era necessário às escritoras adotarem um nome masculino para se inserirem no universo artístico ou apagarem sua sexualidade através da figura de um ser andrógino ou de uma experiência religiosa assexuada, aceitando, às vezes, uma visão

distorcida da mulher. Muitas dessas mulheres-artistas enfrentavam um conflito entre a arte e a vida, conflito esse acentuado pelas barreiras sociais que precisavam vencer. Em alguns momentos, foi necessário a essas mulheres criarem seu próprio mundo, rompendo com mitos do ciclo perpétuo (nascer/ morrer/ renascer).

No Brasil, o primeiro *Künstlerroman* brasileiro de autoria feminina de que se têm notícias trata-se do romance *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Bormann, assinado com o pseudônimo de Délia, que aparece como pioneiro ao destacar a figura da mulher-artista enquanto protagonista, porém este romance quase não é mencionado pela crítica tradicional, a qual o considerou impróprio para os padrões sociais e morais da época, século XIX, levada pelo preconceito com o título do romance, associando-o ao *lesbianismo* – tema esse que não é abordado na obra, já que o romance narra a história de uma escritora que busca seu lugar num espaço totalmente dominado por homens –, e também pelo fato de a protagonista rejeitar o tradicional “final feliz” junto ao homem que ama para preservar sua liberdade, o que faz com que Lésbia opte pelo suicídio como forma de evasão, marca esta presente nos romances desde o Romantismo. Com esse final, Délia procura mostrar que as mulheres-artistas não tinham espaço para se expressarem. A morte era muitas vezes a consequência de quem ousasse transgredir as regras estabelecidas pelo domínio masculino. Assim, percebemos que Lésbia é uma heroína que “tem alma de artista, por esse motivo é atingida com mais vigor pela paixão [pela sua arte]” (CAMPELLO, 2003, p. 193, acréscimo nosso).

Gubar (1981 *apud* CAMPELLO, 2003) destaca que as escritoras do século XIX passaram a explorar a imagem da protagonista com a intenção de explicar a razão de mulheres poderem esculpir, pintar ou escrever. Todavia, de acordo com DuPlessis (1985 *apud* CAMPELLO 2003), é a partir do século XX que as obras que tratam do *Künstlerroman* de autoria feminina passam a dar um destaque maior à inserção da mulher-artista no grupo social e familiar, havendo incentivo para que ela possa criar e desenvolver sua arte. As autoras buscam finais abertos para seus romances na tentativa de romper com a tradição de opressão e de silêncio, às quais estavam submetidas às mulheres-artistas nos séculos anteriores. Parece que as mulheres-artistas do século XX começam a colocar em prática aquilo para o qual Virginia Woolf as conclamava: “A mulher-artista precisa não apenas se libertar da tradição masculina, mas ter a liberdade de mudar o conceito de tradição” (CAMPELLO, 2003, p. 47), ainda que esteja fadada ao insucesso. Aliás, ainda de acordo com Campello (2003), os desfechos dos romances

de artista permitem duas leituras diferentes quando a protagonista não obtém o reconhecimento: uma que se refere à morte, à loucura ou ao confinamento da artista como punição por ela ter ousado na tentativa de mudar a ordem social existente; e a outra mostra que o insucesso da protagonista representa uma forma de se rebelar, em silêncio, contra a rejeição ao mundo dos homens e a ordem social que a submete à dependência.

A nosso ver, para além das questões atinentes ao campo estético, o *Künstlerroman* de autoria feminina reitera que a mulher-artista teve que enfrentar os preconceitos, vencer o medo e superar as frustrações através da inteligência, da criatividade. Escritoras e protagonistas buscaram atingir o reconhecimento de sua escrita e de sua arte, tendo muitas vezes que comprovar seu talento e seu potencial como artista e mulher.

## CAPÍTULO II

### MULHER E ARTE: O ÁRDUO EXERCÍCIO

#### 3.1 A mulher-artista em *O quarto fechado*: o som mudo da pianista

De acordo com a crítica que vem, paulatinamente, debruçando-se sobre a produção literária de Lya Luft, a autora enfoca em sua obra temas profundos e difíceis das relações humanas, como a morte, a família com seus conflitos, entre tantos outros, retratando também aqueles(as) que vivem à margem, atrás das portas, nos sótãos e porões da vida. Predominantemente, suas personagens são mulheres, esse fato pode ser justificado devido à condição de mulher da própria escritora, já que segundo ela afirma: “talvez por ser mais fácil para mim; o escritor é e não é seus personagens, reveste-se deles, encarna-os. Sabe tudo a seu respeito: o que sentem, pensam, temem ou desejam” (LUFT, 1997, p. 153). Lya Luft procura escrever sobre o que ainda a assusta, a respeito de temas para os quais ela não tem uma resposta pronta, uma definição exata. A autora afirma que a melhor hora para escrever um livro é aquela que ele quer ser escrito. A partir do momento que as personagens vão surgindo na sua imaginação, ela passa a ter uma relação mais próxima com suas histórias e com seus mundos.

Luft (1997) diz ter feito uma tentativa de escrever sobre uma mulher simples, dessas que se pode encontrar por aí na rua, na feira, mas ao iniciar a escrita ela questiona: e se essa dona de casa não fosse tão simples assim? Se tivesse dentro de si um universo diabólico? Se quiser ser outra pessoa diferente do que é? E assim, percebemos uma característica importante na sua forma de escrever seus romances: a escritora leva para o papel tudo aquilo que está na sua imaginação, não se contenta em escrever sobre coisas muito óbvias, busca, de modo muito peculiar, fazer questionamentos sobre os sentimentos e desejos de suas personagens femininas. De acordo com a romancista, a mulher é um ser que vive dividido, não deixando de sonhar com outros espaços diferentes daqueles que ocupa. Assim, para a romancista, isso “somos nós, mulheres, domésticas, empresárias, operárias ou intelectuais e artistas: todas tão particularmente divididas, entre o desejado e o possível, o imposto e o infringido, a acomodação e a necessária rebeldia” (LUFT, 1997, p. 154). Conforme essa

fala, a escritora verifica na mulher essa busca por outros espaços diferentes do que lhe é determinado, a necessidade de mudança, de questionar os valores vigentes e de se rebelar quando necessário.

Segundo Luft (1997), as mulheres são ensinadas desde a infância a acreditar que devem manter tudo em ordem (casa, marido, filhos), sendo preparadas para desempenhar bem todos esses papéis sociais. Assim “levamos o mundo nas costas e nos angustiamos por nos sentirmos angustiadas” (LUFT, 1997, p. 155). Dessa forma, percebemos o jugo que é imposto pela sociedade patriarcal às mulheres, e algumas das que tentaram mudar essa ordem “natural” das coisas pagaram seu preço pela ousadia. As mulheres anseiam por um lugar seu, por privacidade e liberdade para pensarem, se expressarem e agirem, porém ainda necessitam do “apaziguador ritual familiar [casamento, maternidade] para terem assegurado seu lugar no mundo” (LUFT, 1997, p. 156, acréscimo nosso). Mesmo tendo obtido algumas conquistas, as mulheres ainda terão muito que mudar com relação à ideia acerca dos papéis que “devem” desempenhar no mundo.

Apesar de todos os avanços tecnológicos, Luft (1997) ressalta que em muitos ambientes as mulheres ainda não conseguiram espaço,

em reuniões chamadas importantes muitas vezes olho em torno e sou forçada a reconhecer: o mundo, esse mundo exteriorizado, o dos negócios, das decisões coletivas, das enormes somas de dinheiro e poder, ainda é um mundo dos homens (LUFT, 1997, p. 157).

Nesse mundo predominantemente masculino, a mulher luta para romper barreiras que muitas vezes colocam em questão sua competência para exercerem funções até então desempenhadas apenas por homens. A autora afirma ainda que nas últimas décadas alguns desses padrões estabelecidos ao longo de muito tempo foram quebrados, no entanto, tudo é muito recente para a mulher, se considerarmos todo um processo de repressão sofrido, por ela, ao longo do tempo. Tais mudanças causam certo desconforto e muitas não sabem lidar com elas, pois a ideologia dominante sempre deixou marcas profundas nessas mulheres, e os valores de tal ideologia ainda se encontram enraizados dentro de muitas delas.

Conforme Luft (1997), a mulher contemporânea que tem sua profissão e gerencia sua vida está mais livre de “convenções arcaicas”, mas para assumir esses novos papéis precisa pagar todos os preços, tendo que mostrar “serviço”. Além da

profissão, ela deve se preocupar com os afazeres domésticos, a responsabilidade com os filhos e com o marido, tendo que arrumar tempo para as solicitações do dia a dia, visto que:

Uma sociedade narcisista [como a nossa] cobra preços extraordinários a quem não conseguir escapar de seus chavões: é preciso ser boa profissional e também uma linda mulher; batalhadora sem ser agressiva, discreta, até impessoal, – mas também elegante, companheira, porém intrometida jamais, brilhante e se possível também um pouco burra. ‘Não fique o dia todo lendo, quando crescer você não vai arrumar marido, os homens detestam mulheres inteligentes’, ouvi dezenas de vezes quando criança (LUFT, 1997, p. 161, acréscimo nosso).

Nas palavras da romancista, podemos observar que ela também fora criticada por escolher ser diferente das demais garotas de sua época. Ao invés de aprender a bordar, tricotar como era costume entre a maioria das meninas, ela preferia estar lendo, estudando. Portanto, sua escrita traz também as marcas que ela carrega sendo mulher, e, assim como as primeiras escritoras, também contraria a regra, para exercer aquilo que lhe dá realmente prazer – dedicar-se a sua arte, a arte da escrita.

No que se refere a sua escrita, Luft (1997) afirma que, antes de escrever suas histórias, ela as conta para si mesma, preparando armadilhas, levantando dúvidas, montando uma espécie de quebra-cabeça para que ela própria desvende em seguida. Para a autora, “o escritor é de algum modo um ator que se enfia na pele dos personagens e acaba ‘sendo’ cada um deles” (LUFT, 1997, p. 162). Percebemos, pois, como é intensa a relação de escritora com suas personagens. À medida que as escreve, Luft cria um vínculo com cada uma delas. Apesar de enfatizar que sua literatura não pretende defender, de modo declarado, nenhuma bandeira, a autora afirma conscientemente: “tenho consciência plena que meus livros não existiriam, meus questionamentos não seriam publicados, sem que antes de mim feministas convictas e combatentes tivessem aberto os caminhos” (LUFT, 1997, p. 166).

É possível inferir que a romancista reconhece o valor e a árdua luta das mulheres que a antecederam, pois graças a estas, ela e as demais escritoras têm hoje um espaço para se expressarem, ainda que limitado por condições sociais excludentes, que não permitem que se tenha, nos livros e dicionários literários, o mesmo espaço para as mulheres escritoras que é destinado aos escritores homens. Dessa forma, a tarefa da escrita se apresenta como um desafio para as mulheres, mesmo em plena modernidade,

as condições ainda deixam a desejar, a escritora precisa provar muito mais a sua competência, simplesmente pelo fato de ser mulher.

Entre as características da escrita de Luft e sua contribuição para literatura brasileira, podemos destacar, conforme Quinlan (1997),

a maneira pela qual ela trata de explorar a formação psicológica das protagonistas, seus processos de memória seletiva, as pessoas que influem em suas tomadas de decisões e sua necessidade de agirem ou escolherem por si mesmas, ao invés de dependerem inteiramente da decisão de outros (QUINLAN, 1997, p. 168).

Para essa estudiosa, Luft busca também através de suas personagens fazer questionamentos, na tentativa de decifrar a alma humana, expondo seus fantasmas através de inquietações femininas das personagens dentro de um mundo que não é receptivo para elas. De acordo com Quinlan (1997), Luft escreve sobre o que conhece, e suas personagens mulheres geralmente levam uma vida dupla, pois são marginalizadas pela sociedade e dentro de si mesmas, mostrando também os abismos culturais e psicológicos a que estão submetidas. Luft consegue, de modo particular,

isolar e ilustrar os conflitos substanciais que afetam as mulheres, exprimindo-os através de muitas ideias sustentadas verbalmente no romance. Raramente, porém, vai ela até o ponto de resolver esses conflitos; seus personagens não chegam a uma resolução viável (QUINLAN, 1997, p. 172).

Além disso, a obra de Luft procura mostrar não só as condições da mulher dentro da sociedade brasileira, mas no mundo como um todo. As descobertas feitas por suas personagens e as experiências individuais funcionam como suporte para as experiências coletivas e com base em tais experiências cabe à personagem decidir se aceita ou rejeita os valores da sociedade. Segundo seus padrões próprios, as personagens de Lya Luft se percebem diferentes dos sujeitos tradicionais que compõem a sociedade. Essa condição de sentir-se diferente dos demais é uma das marcas que podem ser percebidas em Renata, protagonista de *O quarto fechado* (2004), conforme observamos ao longo de nossa análise do romance, *corpus* de nossa pesquisa. Vale lembrar que o romance foi publicado pela primeira vez em 1984.

No romance *O quarto fechado* (2004), a narrativa se inicia com a descrição de um velório. São descritos o ambiente, as pessoas presentes ao acontecimento, o clima de

morte que paira sobre a casa. O romance apresenta um narrador onisciente, com a narração em terceira pessoa, que tem total controle da narrativa, age como um “Deus” que inclusive sabe o que pensam, sentem e até falam as personagens, e é, portanto, a partir da sua voz que temos a fala dessas personagens, como também ele se encarrega da descrição de cada uma delas. Este vai trazendo a tona os pensamentos das personagens, as lembranças, pois conhece toda a história, e procura mostrar o desenrolar dos fatos com base no seu ponto de focalização, embora em alguns momentos a fala desse narrador se imiscua com a das personagens, sobretudo com a de Renata, a protagonista. O narrador relata o encontro entre o morto e a Morte, como se ela se tratasse mesmo de uma pessoa, conforme percebemos logo no início do romance:

ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar. Não havia pressa: à deriva, lentamente afastava-se de um mundo que não interessava mais. [ele] Tinha o rosto de um adolescente, quase de uma delicada mulher (LUFT, 2004, p. 13, acréscimo nosso).

Na sequência, temos a descrição do morto, Camilo, suas feições eram delicadas, aparentando agora serenidade e paz, como se fosse alguém que sempre esperou aquele momento e encontrou finalmente a sua amada, a Morte. Trata-se do filho do casal que protagoniza a narrativa, Renata e Martim. Separados, eles estão diante de uma situação muito difícil e constrangedora para ambos, a morte do filho, pois “praticamente não se falavam; sentiam-se expostos, feios, nus. A dor partilhada em público uniu-os numa intimidade que não desejavam mais” (LUFT, 2004, p. 13).

Nesse clima de profunda angústia e sofrimento, o ex-casal se dá conta de sua impotência diante da morte, somente esta pode fazê-los estarem tão próximos, mesmo contra a vontade. Na cena seguinte, observamos a postura do ex-casal no momento do velório:

a mulher [Renata] parecia muito cansada; os dedos largados no colo moviam-se de vez em quando, num teclado de vento. O marido [Martim], ao contrário, estava tenso: a qualquer momento poderia levantar-se da cadeira e golpear com punhos cerrados o peito ossudo d’ Aquela [a morte] que, sem permissão, reinava na casa (LUFT, 2004, p. 13-14, acréscimo nosso).

Mesmo sendo um homem forte e enérgico, Martim sente uma profunda insegurança diante da morte, ele não sabe como agir, como se portar, se grita ou se

silencia a dor que o esmaga. Renata, que observa o ex-marido, o homem que algum dia tinha amado, o conhecia bem, sabia cada detalhe de seu corpo, de seu rosto, mesmo amargurada e decepcionada, não podia negar o que ele representou em sua vida. Tinha consciência de que o fizera sofrer, pois sua relação com Martim fora intensa, passava do amor ao ódio rapidamente. Os encantamentos do início não foram suficientes para romper a distância interna que sempre existiu entre os dois, visto que, sendo uma

pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir (LUFT, 2004, p.14).

A partir da citação, podemos perceber o conflito que levou o casamento de Renata ao fracasso. Ela abre mão de sua profissão, do que realmente lhe dava prazer, para se dedicar ao casamento, acreditando que este poderia resolver sua solidão e dissipar suas angústias, mas isso não acontece. Sua união com Martim não soluciona suas indagações, seus vazios existenciais, pois “este é um conflito que faz parte da condição feminina, numa sociedade patriarcal, que procura manter a mulher em seu estado de domesticidade” (XAVIER, 1991, p. 12).

Renata sempre achou que não era apta para o casamento. Mesmo vendo as outras mulheres de sua idade casadas e com filhos, ela não se imaginava nesse universo, porém tarde demais constata que seu casamento foi um grande engano, pois mesmo “solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano” (LUFT, 2004, p. 15), assim a autora procura negar o mito da mulher como um ser que nasce para ser mãe. Ainda que Renata se lamente pelo “erro” do casamento, e apesar de ter amado Martim – ao seu modo, pois o amara como pudera – conclui que nem mesmo os filhos ajudaram a uni-los. Pelo contrário, os filhos foram mais uma barreira para as cobranças e os problemas entre o ex-casal. Para Martim, a ex-mulher fora seu grande amor. Apesar de ele ter conhecido muitas mulheres, Renata o marcou de modo que nunca conseguira esquecê-la, e isso fica claro nas palavras do narrador ao falar do sentimento de dele:

Envergonhava-se: Renata fora a sua fraqueza, sua humilhação. No começo ele pensava ser forte, ia ensinar-lhe a vida e conquistar aquele mundo interior dela, que o atraía tanto. Mas o que nela havia de

especial era inatingível para um homem como Martim. Por mais que a amasse, era preciso algo além disso: capacidade de a compreender, participar (LUFT, 2004, p. 16).

Ao relatar o sentimento de Martim através de seu narrador, Luft mostra também um pensamento do patriarcado dentro de cuja lógica a mulher deveria ser domada, domesticada. Quando o homem, no caso Martim, não conseguia dominá-la, sentia-se envergonhado, derrotado. A autora faz uma inversão de papéis, já que é o homem que sempre representou a força, a razão, era, pois, uma fortaleza inquebrantável. Todavia, na ficção luftiana, esse homem é mostrado também em sua fragilidade, em seus medos. Tais características enfatizam a tentativa da romancista de desconstruir algumas crenças arraigadas sobre a “força masculina” e a “fragilidade feminina”.

Recordando a convivência com o marido, no tempo que ainda tinham certo entrosamento, Renata lembra-se de uma cena muito significativa do ponto de vista simbólico, momento em que ela elogia as mãos do marido, dizendo que pareciam mãos de um pianista: “Mas eu não sou um dos seus delicados amigos artistas [...] Sou antes de tudo um homem do campo, não se engane. Um bruto que vai se casar com uma fada [...] Posso esmagar uma fada com estas mãos” (LUFT, 2004, p. 17). Na resposta de Martim, percebemos que ele tinha um pensamento de domínio, do homem como sendo a fortaleza, e aqueles homens que não agiam como tal eram “afeminados”. Na concepção dele, o artista homem era semelhante a uma mulher, e diferente dos demais homens. A partir disso temos uma concepção burguesa, que vê a figura do artista como alguém menor, sendo assim, Renata, ao entrar no universo de Martim, não poderia ser mais a artista. Ela deveria ser, a partir desse momento, esposa e mãe, papéis essenciais que uma mulher deveria exercer, dentro da lógica patriarcal, antes de qualquer outro. Era o cumprimento com esse “destino de mulher” que Martim buscava nela. Conseqüentemente, não haveria mais espaço para a profissional, para a artista, pois esta função não se encaixava mais no mundo que Martim vivia.

Renata apresenta características que a diferenciavam das demais figuras femininas com quem convivia. Ela sempre vivera, desde sua infância,

fechada no grande aposento claro da música. Fora uma menina solitária, uma adolescente quieta; não que fosse triste; porém disciplina e solidão isolavam sua vida. [...] Renata tocava piano quando outras meninas brincavam com bonecas; atravessava a cidade, pálida, agarrada às partituras, quando as outras moças iam com namorados ao parque (LUFT, 2004, p. 18).

Nesse contraste dos mundos de cada um, já se percebe a incompatibilidade que existia entre Martim e Renata, realidades totalmente opostas. Desse modo, a “expectativa de futuro [dessa artista] é construída convencionalmente sobre o casamento e a maternidade, e não sobre uma vida artística independente” (CAMPELLO, 2003, p. 69, acréscimo nosso), assim as condições sociais praticamente não davam opção à mulher artista como profissional, mesmo que esta fosse uma vocação, como é o caso de Renata.

A pianista só teve um único namorado antes do marido. Miguel, um amigo da juventude, representava para ela a figura de um anjo que a protegia sempre. Mas já nesse tempo, sua paixão pela arte foi mais forte, Renata o amava, mas em segundo plano, ela “precisava ser livre, disponível para a sua arte: a força que brotava no seu interior e a dominava” (LUFT, 2004, p.19). A carreira da pianista passou a ser um obstáculo entre eles, visto que ela passou a realizar concertos e viajar para estudar mais sobre sua arte. Estar com Miguel representava para Renata perder um tempo precioso, que poderia ser dedicado a sua música, diante disso ela não hesita em terminar o namoro justificando-se para Miguel: “– Não tenho nada para te dar, Miguel. Nada. Só tenho uma paixão na vida, a música [...] Não, ela não mentira: só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse” (LUFT, 2004, p. 19). Podemos inferir a partir desse trecho que Renata é uma artista nata, seu amor é acima de tudo pela arte, a razão em torno da qual gira sua vida. A arte ocupa-lhe todos os espaços. Renata se sente completa e realizada ao exercer seu ofício, nem mesmo a paixão da adolescência foi capaz de fazê-la mudar seu pensamento. Esse conflito entre a arte e a vida pessoal a acompanhou durante toda a sua vida e é exposto de forma mais aguda no momento em que ela, diante do caixão do filho morto, começa a refletir sobre o que fez de si, da sua própria vida e da vida dos que a rodeavam.

No entanto, ao escolher somente sua arte, e após algum tempo e com a morte de seus pais, a grande pianista começou então a questionar sua escolha, constatando que, sua “exclusiva entrega à carreira deixava agora muitos espaços vazios. Fora amada e amara tão pouco. Fora egoísta. Talvez tivesse sido necessário, natural, para concentrar-se na música. Porém aos poucos isso a foi amargurando” (LUFT, 2004, p. 20). A música já não era mais suficiente para Renata, que necessitava de algo a mais, não tinha amigos, sentia-se diferente das demais mulheres: “não sou uma pessoa como as outras

[mulheres]. Sou uma artista” (LUFT, 2004, p. 20, acréscimo nosso). Desse modo, ela tinha consciência de sua condição, pois, sendo uma mulher-artista, era vista como diferente, e se sentia fora dos padrões sociais, fora excluída por procurar um destino que fugia ao “caminho natural” que as mulheres deveriam seguir. Ela ousou romper o ciclo perpétuo que era imposto à mulher pela sociedade patriarcal.

A pianista imaginava que o casamento acabaria com sua solidão, no entanto, percebe que isso não ocorreu. O casamento a sufocara, conforme percebemos nas suas palavras:

Fugi de mim mesma. Tudo que eu queria era poder ficar sozinha: depois de casada descobri que para mim a solidão era essencial. E Martim me amava demais. Pode, amar demais? Pode: ele não me deixava sozinha, quando tinha que sair para trabalhar eu sabia que o pensamento dele estava lá, cobrando, cuidando, controlando (LUFT, 2004, p. 26).

Renata estava presa ao casamento, lamentava a sua infelicidade, não tinha nem mesmo o direito de ser infeliz, sentia-se em pedaços, se desmanchando, fragmentada e perdida, não se reconhecia mais, e essa constante “dificuldade em sair de si mesma [...] em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização” (XAVIER, 1991, p. 12), é algo muito presente na vida de Renata com a ausência da arte ela perdera sua identidade. O marido desejava dominá-la, estava sempre tentando trazê-la para a vida da fazenda, para uma realidade que a entediava imensamente. Esse era um preço muito alto que ela pagara por sua escolha. Embora tentasse se adaptar a nova vida, não conseguiu êxito e passou então à dor e ao fracasso por ter deixado a música. Na construção da personagem Renata, Lya Luft procura mostrar o conflito da artista com a vida social. Apesar de terem acontecido avanços na busca do espaço feminino, a mulher-artista ainda não conquistou seu lugar, está dividida entre o “dever” social e o (des)prazer de exercer sua arte.

Em *O quarto fechado* (2004) depreendemos que não é possível, para Renata, a conciliação harmoniosa da profissão, do casamento e das relações familiares. Renata tem alma e coração de artista e, embora se arrisque em tentar, não consegue manter a conciliação entre o seu lado artista e o seu lado mulher, como se ser artista fosse algo antípoda a ser mulher. Renata representa, pois, todas aquelas mulheres-artistas cujos dotes artísticos não foram, devidamente valorizados, uma vez que estavam inseridas em uma sociedade que não aceita mulheres como Renata, já que parece que todas deveriam

seguir sempre o destino “natural” de esposas e mães dedicadas. Ser artista é desviar-se de tal destino, por isso “a criação artística é duplamente frustrante para a mulher. O dilema entre arte e vida duplica-se no conflito entre a mulher e a artista” (CAMPELLO, 2003, p. 41), desse modo verifica-se que as mulheres artistas não têm um espaço definido dentro da sociedade para exercerem seu ofício.

Na relação de Renata com os filhos, Camilo e sua irmã gêmea Carolina se observa o estranhamento e a indiferença entre eles. Renata não conseguia definir a relação entre ela e os filhos: “nunca soubera dizer: os filhos, tão distantes do coração dela, amados com tamanho pudor e frios contatos, eram apenas duas figuras graciosas” (LUFT, 2004, p. 22). Perdida em seus pensamentos, Renata se questiona sobre o que de fato fez por seus filhos, até mesmo quando adoeciam ela pouco cuidava deles. Ficava nervosa, se cansando rapidamente, era logo substituída pela babá, já que sempre estava “precisando de paz”. E essa paz só podia alcançar sozinha, não se sentia mãe deles, que estavam sempre unidos, grudados, como se quisessem suprir a ausência e a falta de carinho dos pais, era como se fossem duas metades de uma única parte. Percebemos também na protagonista o sentimento de culpa. Ela se sentia fracassada como mãe, papel que nunca soubera exercer, esquivava-se. Distante em seu mundo de artista sofria sozinha. Martim culpava a mulher pela “falta de personalidade” própria e individual dos gêmeos:

Renata teria legado aos filhos a sua própria desestruturação? Largando a carreira, parecia ter perdido a capacidade de se manter íntegra. [...] Tornara-se uma mulher triste; os filhos apenas prosseguiram numa busca que ela já não tinha condições de realizar. Além do mais, nunca lhes dera amor natural de mãe. Eram hóspedes na vida, alojados ao lado dela, hóspede também num cotidiano ao qual não se adaptava (LUFT, 2004. p. 25).

A postura dos filhos que gostavam realmente de serem iguais irritava muito Martim. Era algo impossível para a compreensão de um homem do campo, que muitas vezes se valia da força física para tentar impor ordem diante de seus filhos. Afirmava que Camilo iria virar “maricas”, se continuasse agarrado a Carolina. Para afastá-los, era comum Martim usar de agressões físicas com Camilo – era mais tolerante com Carolina – o julgava afeminado demais para um rapaz, o pai não aceitava esse tipo de comportamento. Martim se mostrava um pai conservador, agressivo e dominador, que não tolerava ser contrariado e para quem o filho deveria se comportar como um

“homem de verdade”, não como uma menina. Martim era um típico representante de uma ideologia que o diferente não tem vez, nem espaço. Camilo era o alvo da fúria do pai, que percebera nele a mesma inquietação de Renata.

Com a morte de Camilo, todos se perguntaram como ficaria Carolina, que sofrera muito em silêncio, não tinha forças para reagir, pensava em se matar também, ou permaneceria vegetando na vida à espera da morte. A vida para Carolina perdeu o sentido. Camilo era a metade que a completava. Sem ele, não podia viver em paz. Para Oliveira (1993) esse comportamento dos gêmeos pode ser entendido, também, como uma relação de desejo e atração que ambos sentiam um pelo outro, “são as sombras do incesto. Camilo tenta uma solução para dissipá-las. Traz para casa um amigo” (Oliveira, 1993, p. 75). Na tentativa de sufocar esse desejo “proibido” pela irmã, Camilo introduz em casa um amigo, o aproxima de Carolina. Porém vendo Carolina com o amigo na cama, Camilo, tomado pelo ciúme e pela fúria, não resiste e acaba com a própria vida. Com esse tema considerado como tabu por todos, Lya Luft procura trazer à tona os sentimentos “proibidos” de suas personagens. Abordando-o de forma sutil e talvez até implícita, ela demonstra que “Camilo e Carolina são espelho e sombra um do outro. [...] O nome a que tudo isso, veladamente, conduz, é o nome execrado do incesto, terror maior da humanidade, tabu universal” (OLIVEIRA, 1993, p. 77).

Carolina tornou-se mais uma excluída e marcada pelo sofrimento, se fechando em seu mundo. Afastada da realidade, a dor a consumia, ela que sempre fora vista como uma estranha, apática e, agora também, doente. Na descrição que o narrador faz de Carolina, observamos com riqueza de detalhes a intenção de romper as descrições tradicionais feitas a respeito da figura feminina. Ressaltemos que Luft, ao criar essa personagem, foge aos padrões de beleza tão recorrentes nas narrativas tradicionais, conforme mostra o trecho destacado:

Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras. Deitava-se de lado, fechada sobre si mesma como uma navalha. Uma ostra: chamava-se Carolina, mas poderia ser Camilo: o nome lhe assentaria igualmente bem. O que a determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usaria cabelo comprido (LUFT, 2004, p. 28).

Tal descrição nos remete também à ideia da figura de um ser andrógino, ou sem sexo definido, conforme nos relata Quinlan (1997) que é uma marca muito recorrente

em narrativas de autoria feminina. Podemos inferir que Luft não se prende a padrões fixos limitando o masculino e o feminino, já que Carolina poderia perfeitamente ser Camilo. Nesse jogo de identidade de suas personagens, fica claro que as categorias homem e mulher são antes de tudo construções sociais que podem e devem ser questionadas, pois:

o sujeito naturalmente adquire sua feminilidade ou masculinidade ao seguir as normas comportamentais de sua sociedade, estudos em diversos campos já comprovam que a sexualidade é um fenômeno complexo, moldado por experiências pessoais e sociais (CAMPELLO, 2003, p. 51).

Nesta tarefa de questionar as identidades socialmente construídas, estão empenhadas muitas escritoras que, como Luft, buscam desconstruir a forma tradicional de retratar a mulher. E sendo essas escritoras mulheres, também enfrentam críticas e questionamentos, devido a sua condição feminina e ao fato de estarem buscando um espaço próprio dentro de um mundo até então dominado apenas pelos homens.

Diante do caixão do filho, a pianista contempla a imagem de um quadro de que sempre gostou muito e que a acompanhou ao longo de toda a sua vida. Essa obra tem um significado muito importante para a musicista, conforme observamos na descrição do narrador sobre o quadro chamado de “A ilha dos mortos”:

Renata amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que nas longas horas de estudo o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. Tudo vibrava, palpitava por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embaçado. Não se lhe via o rosto, voltado para a Ilha, mas Renata o imaginava esquelético, olhos fosforescentes: olhos de bicho no escuro. Aquele ser centrava-se em seu objetivo, tendo à frente, atravessado, um esquife coberto de panos brancos (LUFT, 2004, p. 18).

A partir da descrição feita pelo narrador é possível entender como essa obra vai influenciar na vida da pianista, que desde sua infância sempre quis estar próxima ao quadro. E agora com a morte do filho, o quadro passa atribuir ainda mais sentido na vida de Renata. No pensamento dela, Camilo se encontra nessa *Ilha*, na qual ela também desejaria estar após sua morte, porque só assim, finalmente, poderia encontrar a paz.



BÖCKLIN, Arnold. *The isle of the dead*. 1880. Óleo sobre tela, 111 cm x 155 cm.  
 Fonte: <http://www.arnoldbocklin.org/The-Isle-of-the-Dead.html>

Essa obra reflete também a própria situação de vida da pianista e de sua família, este quadro está intimamente ligado à condição da artista que Renata representa. Buscando uma solução para si, tentando entender-se, ela adentra a imagem do quadro:

Nele, como Narciso debruçado sobre as águas, a pianista busca não tanto a interpretação de uma sombria paisagem marinha, mas a sua própria imagem perturbada. A contemplação do quadro coincide também com uma interpretação da vida da personagem. Aos inúmeros avanços, recuos, interrogações, revisões, conjecturas e conclusões parciais – que seguem a “leituras” do quadro – correspondem as previsões, *flashbacks*, correções e precárias respostas para o enigma da vida de Renata e seus familiares. Aos poucos, quadro e diegese se fundem, dissolvendo-se a barreira – a moldura – entre eles (OLIVEIRA, 1993, p. 80, grifos da autora).

Desse modo, podemos perceber que essa obra de arte também rege a narrativa, pois mais uma vez é a presença da arte que norteia os rumos da história, a pianista ama esse quadro como a seu piano. Observamos quão intensa é sua relação com a arte. Não somente com o piano, ela tinha igualmente profunda ligação com este quadro que a acompanhou desde menina, pois “o quadro era muito mais intenso do que o cotidiano. ‘Um dia eu embarco’, pensava em pequena, parada diante da tela. [...] A Ilha: soturna e sedutora, feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um original que ninguém conhecia” (LUFT, 2004, p. 17).

Renata questiona-se sobre o que fizera com seu dom. Já fazia mais de seis anos que não tocava mais, e nem por isso as coisas foram diferentes, e conclui que o fato de ter parado de tocar não mudou nada em sua vida nem na vida dos que estavam ao seu redor. Contudo, já era tarde demais para perceber isso, pois seus dedos:

tinham perdido o sortilégio. Tempo demasiado sem tocar, sufocando o ímpeto antigo. Para aliviar-se levantava de noite, andava pela casa, ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia para se recompor interiormente. Nos primeiros anos tocara muito piano, sempre que podia ficar só. Mandava os gêmeos para a casa de Mamãe e tocava tremendo de prazer. E de dor, porque sabia: com a falta de exercício perdera a agilidade. Mudara de ambiente, não tinha mais os contatos necessários, não havia mais o seu público: nunca mais seria uma grande pianista (LUFT, 2004, p. 32-33).

Para Renata, abrir mão da sua arte em favor do matrimônio foi um sacrifício muito grande, que lhe causou danos para sempre, principalmente porque, passado o tempo, desfeito o casamento, perdido o filho, ela descobre-se duplamente fracassada, como mulher e como artista. As tarefas domésticas não lhe davam nenhum encanto. Ela não tinha jeito para tais lidas e não entendia como a maioria das mulheres, inclusive as esposas dos amigos do marido, podiam se contentar com uma vida dessas, se preocupando apenas com a arrumação da casa, a comida, a roupa. A pianista considerava essas atividades como algo mesquinho e limitado demais para uma mulher. Martim percebera o descontentamento da esposa que havia se transformado: “a beleza que viera de dentro apagara-se. Uma mulher cansada, descuidada no vestir, pálpebras murchando” (LUFT, 2004, p. 33). Renata perdeu o brilho interior que conquistara Martim. A cada dia se afastavam mais, e ela sentia muita falta de seu piano. Era nele que de fato se realizava:

A arte a fizera egoísta: nem um outro amor vital. Mas não era preciso? Indagava-se muitas vezes: não era preciso ser assim, concentrada naquela paixão, para poder ser uma boa pianista? Não era o preço que se pagava sempre? Conhecendo Martim, compreendera quanto vivia só. [...] Como uma borboleta abandona o casulo, pensou poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim (LUFT, 2004, p. 35).

Dentro desse contexto, por meio da fala do narrador, questiona-se o preço que as artistas pagavam por suas escolhas. Era preciso mesmo deixar a vida pessoal de lado. A luta da mulher artista por espaço sempre foi árdua. Nunca foi fácil para uma artista ser reconhecida e respeitada como profissional, já que “a sociedade não espera nem exige que ela se prepare para alcançar a realização profissional, artística” (CAMPELLO, 2003, p. 71). A identidade de Renata estava intrinsecamente ligada à arte. Não era possível dissolver uma da outra: sua vida, seu mundo, seus pensamentos se misturavam

à música tocada em seu piano. Por isso, era impossível substituir a identidade da artista por, apenas, a da mulher de Martim.

Martim conhecera a esposa em um concerto para o qual por acaso seus amigos o levaram. Ele nada entendia de artes, todavia, vendo-a tocar, tivera a impressão de que estava diante de um anjo,

ficara impressionado: era franzina, mas desencadeava no piano forças que ele desconhecia e o abalavam; a música comovia, fazia querer chorar. [...] não era muito jovem, nem bonita. Tímida; parecia doente. Mas olhando-a não podia esquecer a força que se escondia nela, o poder da emoção (LUFT, 2004, p. 37).

Ao descrever a protagonista, o narrador valoriza mais o talento da pianista do que a sua beleza física. Mesmo não sendo possuidora de grandes atributos físicos, Renata era, quando Martim a conheceu, uma mulher muito talentosa que fascinava pela capacidade e desenvoltura no piano e que conseguia, com a sua sensibilidade musical, alcançar a alma das pessoas. O foco do narrador não é a aparência exterior, mas a interior, a essência da pessoa humana, da mulher como ser humano e não só como um mero objeto do desejo sexual masculino. Renata não se submetera a esse mundo superficial. Mesmo que tenha deixado sua carreira, ela não aderiu aos ditames do patriarcado. Seu silêncio pode ser entendido como uma rebeldia muda, apenas de gestos.

No início de seu relacionamento com Martim, a pianista, mesmo tendo na música sua verdadeira vocação e paixão absoluta, tinha esperanças de continuar a carreira após o casamento. Seria apenas uma breve pausa, e teve a ilusão de que as coisas seriam diferentes:

pensara poder largar a carreira sem dificuldade, na paixão do momento tudo fora natural, apenas um adiamento: depois, quem sabe, voltaria a tocar. Havia piano até na fazenda. O dela, que estava em seu apartamento há muitos anos, seria transferido para a nova moradia... tudo daria certo (LUFT, 2004, p. 38).

Mas como se verifica, a realidade foi muito diferente do que ela imaginou. O marido queria uma mulher enérgica, que resolvesse as questões do lar, cuidasse dos filhos, enquanto ele trabalhava. E ela se indignava com essas cobranças de Martim. Há nesse ponto uma tensão entre certo desejo de liberdade e um *ethos* pragmático

(burguês), pois, afinal, sendo uma artista, acredita que não tem vocação para ser dona de casa como o marido desejava. Aquele não é seu lugar, anseia por estar nos palcos, tocando seu piano, assim:

o conflito da protagonista vai além do eu dividido entre vida e arte, mais especificamente entre o papel de mulher, que exige o apagamento de seu eu em favor dos desvelos com os outros, e as aspirações enquanto artista, que requer dedicação exclusiva ao trabalho. Ela deve escolher entre a sexualidade e a profissão (CAMPELLO, 2003, p. 43).

A gravidez fora também mais um sofrimento para Renata, e tudo que mais queria era livrar-se o quanto antes daquele fardo. Embora se culpasse por ter esses pensamentos, tinha medo, sentia-se profundamente angustiada, a aflição tomava conta de seu espírito. Não se interessou pelos filhos nem quando nasceram e logo os entregou aos cuidados de uma babá, ficava aliviada quando conseguia se afastar deles. O lar, de fato, não foi para ela espaço de realização. Pelo contrário, foi espaço da desagregação, instabilidades, sofrimentos, inadaptação aos rígidos papéis de sexo/gênero.

Martim percebera que, desde o início de seu casamento, logo após os primeiros momentos de convivência, a esposa começara a ficar distante e fria. Por diversas vezes, na madrugada, ele percebia que Renata levantava-se da cama e se trancava na sala para tocar seu piano. Ele nunca compreendera essa obsessão da esposa, o que o machucava muito, já que ele sofria vendo o sofrimento da mulher amada.

Havia nesse ato um desespero que não parecia normal. Ele ficava à escuta, querendo entender, perdoar, e recuperar a mulher com quem imaginara estar casado. Lágrimas de solidão e impotência lhe corriam pelo rosto nessas horas. Fora traído. Traído e humilhado, porque suspeitava até de que na hora do amor, passiva e tensa, ela movesse os dedos, mãos largadas nos lençóis ao lado do corpo, dedilhando o seu piano de fantasia (LUFT, 2004, p. 44).

Percebemos, no entanto, que o sofrimento de Martim não era apenas por amor, mas, principalmente, por se sentir traído, enganado, por descobrir-se menos importante para Renata, do que a música, o que fere o seu orgulho de macho. Vemos no comentário do narrador que, desde o começo, a união já era conflituosa. Martim não entende o quanto a arte estava presente na vida de Renata, ocupando um espaço que ele não tinha e que, por mais que quisesse e tentasse, não poderia ocupar. Martim poderia apossar-se

do corpo de Renata, mas jamais de sua alma de artista. Essa impossibilidade de ter a esposa por completo, de corpo e alma, desconcertava-o. Talvez esse espaço que a arte ocupava na vida e nos pensamentos da esposa seria justamente o espaço que a ela Martim negara, não aceitando a condição dela de artista que busca um lugar, mesmo dentro da esfera privada do lar. Não um espaço de domesticação como Martim desejava que ela assumisse, já que Renata nunca havia pensado em ser apenas uma dona de casa, seu sonho era a música, a carreira de sucesso que para isso se empenhou desde criança.

Vale lembrar que, antes de conhecer Renata, Martim na adolescência, tivera uma paixão proibida que se chamava Ella, “uma moça de cabelos pretos e boca sensual. [...] Uma linda mulher cheia de vida e seiva, a quem [ele] amara e que o amara também, no esplendor da juventude” (LUFT, 2004, p. 46, acréscimo nosso). Porém, esse amor não pôde se concretizar, pois Mamãe – como era chamada a madrasta de Martim e mãe biológica de Ella – não aceitava a relação deles, assim como também os demais parentes que se opunham ao romance. Para todos da família, esse relacionamento era algo incestuoso. E dessa forma Luft enfatiza novamente a questão do incesto, tão abominável pela sociedade, representada na visão da família de Ella. Afinal, eles cresceram juntos, eram “irmãos” mesmo que não tivessem laços sanguíneos. Todavia, eles se encontravam às escondidas até que foram descobertos e Mamãe fora irredutível, não aceitaria tamanho absurdo. Mandou Martim para a cidade, e Ella iria embora morar com uns parentes, distante da fazenda e de Martim.

Sabendo da separação planejada pela mãe, Ella avisa a Martim, que fica atordoado e decide que eles teriam que fugir. No entanto, um acidente mudaria o rumo dos acontecimentos. No dia marcado para a fuga, Ella ansiosa, à espera de seu amado, cai de uma cerca pequena, mas a queda é fatal, deixando-a paralisada para sempre. Martim só pôde vê-la dias depois, mas era tarde demais. A moça não falava, não reconhecia mais ninguém: “Ella iniciara uma viagem sem retorno para longe dele, que só podia contemplar o lado de cá” (LUFT, 2004, p. 47). A partir do acidente, a preocupação de Mamãe em separá-los acaba. É possível inferir que Ella também pagara seu preço por descumprir uma regra estabelecida. Querendo viver um amor que foi condenado por todos, Ella seria mais uma que teve a ousadia de enfrentar os costumes e romper com as imposições sociais, mas sua tentativa fracassou. Por isso, estava pagando com a própria saúde, condenada a uma vida vegetativa, trancada em um quarto fechado,

à margem do mundo, excluída de tudo, indiferente a todos, raramente se falava dela na casa.

Mamãe era “uma velha baixa, gorda, peruca de alegres cachos louros. Cílios postiços, boca pintada, rosto empoadado e murcho. Um vestido amarelo, grande demais” (LUFT, 2004, p. 48). Uma mulher muito vigorosa, que após a morte do marido e pai de Martim e Clara, tivera que enfrentar o árduo trabalho de cuidar sozinha dos três filhos, Ella, Martim e Clara, além da fazenda. Ficara responsável pela família, pelos negócios, e, apesar da falta cometida com Martim e Ella, conseguira desempenhar bem sua função.

Gostava de ajudar, estava sempre solícita no cuidado com os gêmeos, talvez fosse para eles a mãe que Renata nunca conseguiu ser. Eles a respeitavam e sentiam um carinho verdadeiro pela avó. Com a doença da filha, Mamãe ocupara a maior parte de seu tempo cuidando da doente, que parecia querê-la sempre por perto, cobrando agora uma atenção que Mamãe negara quando Ella ainda era sadia, seus preferidos sempre foram Martim e Clara, que mesmo não tendo nascido de seu ventre eram amados como filhos queridos.

A irmã biológica de Martim era Clara “bonita, solteira, cabelo branco em torno do rosto liso, um pouco fraca dos nervos por algum desgosto de amor na juventude” (LUFT, 2004, p. 47). Clara tivera, assim como Ella um amor proibido na adolescência, apaixonara-se por um padre amigo da família, que visitava constantemente Mamãe para consolá-la pela doença da outra filha. Clara o desejava ardentemente, se insinuara para ele, até que um dia tiveram um encontro secreto, porém nesse encontro Clara percebera que o desejo dele era apenas pelo proibido que ela representava e não a desejava como mulher. Ele ansiava apenas em tocá-la, sentir o seu sexo. Clara a princípio não entendera nada e ficara muito confusa, sentia-se humilhada, e algum tempo depois soubera que o padre fora transferido para um lugar muito longe, mas desde aquele dia do frustrado encontro ela,

nunca mais o vira. No começo, pensara morrer. Não conseguia assimilar o que acontecera, seu mundo se desestruturara e ela não o conseguia recompor. Tivera fases de depressão, revolta, parecia doente. Não podia falar com ninguém, tudo era estranho demais, louco demais (LUFT, 2004, p. 85).

A partir dessa decepção amorosa, Clara se mostrara uma mulher indiferente ao mundo, vivia em um universo de fantasia, gostava de estar sempre arrumada, maquiada, com trajes de festa, como se esperasse encontrar alguém especial – aquele padre que marcara tanto sua vida –, no entanto, ele nunca mais voltaria. Às vezes, passava dias trancada em seu quarto, em outros momentos estava alegre e ajudava Mamãe nas tarefas da casa, não tinha quase amigos, e raramente algum amigo de Martim a chamava para sair.

Percebemos também em Clara, assim como em Ella, a repressão dos sentimentos. Ela não pudera ser feliz, foi mais uma que pagou o preço por transgredir as regras da sociedade. Ao se apaixonar por um padre, estava condenada à infelicidade e à solidão, já que ele nunca deixaria a batina para se casar com ela. Se isso acontecesse, ela, sendo mulher, seria a responsável pelo pecado do homem, a tentação, a encarnação do mal, assim como eram vistas as primeiras mulheres artistas que, para a moral cristã, queriam subverter a ordem e corromper o mundo, levando os homens à destruição, à perdição.

Assim como as demais mulheres da casa, Clara também fracassara no amor, e vivia uma solidão cujos motivos somente ela conhecia. Observamos a intenção de a autora retratar personagens sofridas, marcadas pela dor, pela frustração. Há uma nítida desconstrução dos tradicionais finais felizes, dos amores possíveis, em Luft (2004) não há essa visão, ela busca escrever de forma questionadora, mostrando personagens que fogem à regra, que rompem com os padrões sociais estabelecidos.

Mamãe desejava que Martim se casasse logo, e receava que a demora estivesse relacionada ao seu amor proibido por Ella, mas agora não tinha mais o que fazer. Mesmo que ele ainda nutrisse algum sentimento por Ella, não poderia se unir a moça. Quando ele conheceu Renata, Mamãe ficou animada, pensando que Martim iria enfim ter uma esposa e filhos, formando sua própria família, seria verdadeiramente feliz. No entanto, “vendo Renata ficara frustrada: não era mulher para ele. Aquele passarinho distraído podia até ser uma grande pianista, mas não acompanharia o ritmo de Martim” (LUFT, 2004, p. 51). Como estavam apaixonados e assim se apagaria qualquer ilusão do passado, ela acolhera Renata e fizera o que estava ao seu alcance para que eles pudessem viver bem, preferindo não questionar as decisões de Martim.

Além dos gêmeos, Renata tivera outro filho, Rafael, que todos chamavam de Anjo Rafael devido aos cabelos loiros e cacheados. Era uma criança bonita e saudável. Muito diferente de Camilo e Carolina, tão fracos e doentes. Rafael,

nascera quando Camilo e Carolina tinham quase dez anos. Uma gravidez tardia; seus pais já falando abertamente em separação. Na verdade, Martim quase não ficava em casa, passava muito tempo na fazenda; na cidade, dormia no escritório. Mas Renata engravidara num dos reencontros breves, intensos, doloridos, que terminavam em discussões e amargura. Pensara em abortar, mas não teve coragem. Acabara tendo uma gravidez mais serena (LUFT, 2004, p. 63-64).

Durante a gravidez, Martim fizera tudo para agradá-la, com carinho e ternura, enquanto ela se esforçava como podia para corresponder. Mamãe e Clara estavam muito animadas com o novo bebê, cuidavam dos preparativos para o nascimento de Rafael. E quando ele nasceu seus pais o amaram com um amor sem medidas, pois visualizam nele a possibilidade de concerto para suas vidas, “de repente, Renata sentia-se mãe. Era *dela* o filho tardio que despertava em suas entranhas, em seu coração, ondas de ternura” (LUFT, 2004, p. 64, grifos da autora). Martim agora passava mais tempo em casa, brincando com o bebê. Clara e Mamãe também o disputavam, queriam estar com ele no colo sempre que podiam.

Apenas os gêmeos pareciam não gostar do Anjo Rafael e se mantinham afastados e indiferentes à presença do irmão mais novo, era como se o bebê não existisse para os irmãos, talvez por perceberem que os pais devotavam a ele um amor que Camilo e Carolina nunca tiveram. Cresceram em um ambiente conturbado, era comum os pais discutirem na frente deles, as palavras duras os assustavam, e nessas horas ficavam agarrados um ao outro, com medo e aflitos, compreendiam que só tinham a si mesmos.

Porém, essa felicidade com o novo filho durara pouco. Renata mandara Rafael para a fazenda, estava novamente atormentada com o desejo de tocar o piano, não podia comer nem dormir se não tocasse, precisava da música para viver. Na fazenda, Clara cuidava de Rafael e dos gêmeos, e num momento de distração, o bebê escorregou na escada, a queda foi terrível, levando-o à morte. Renata e Martim sofreram muito. Aquela alegria que haviam experimentado com a reconciliação acabou bruscamente. Renata não teve coragem de ir ao enterro, não queria ver o filho morto, ficou em estado de choque por vários dias, não queria mais sair do quarto, estava acabada.

Renata se martirizava pela morte de Rafael, sentia-se culpada, o mandara para a fazenda a fim de tocar seu piano. Aquela obsessão que tinha pela música, nem mesmo todo o amor que tinha pelo filho poderia ser maior do que sua vocação e “no fundo Renata sabia: nem mesmo Rafael conseguiria substituir a vocação que ela traíra” (LUFT, 2004, p. 90). Após o ocorrido, não havia mais clima para continuarem casados, separaram-se de uma vez por todas. Martim mudara-se para a fazenda, dedicara-se totalmente ao trabalho para tentar esquecer a dor, e raramente encontrava os gêmeos, aliás, eles evitavam a presença do pai a todo custo. Renata ficara na cidade e “nunca mais tocara piano. Martim vendera o do apartamento e o da fazenda” (LUFT, 2004, p. 91). Ela não tinha mais forças para lutar pela sua amada arte, sentia que essa obsessão a destruía, perdia a cada dia o encanto pela vida, e o sofrimento aniquilava sua alma.

Passado algum tempo da perda de Rafael, a morte vem novamente rondar a vida da família e agora levava Camilo. Ele suicidou-se, fora à fazenda e escolhera o cavalo mais bravo para montar, justamente ele que tinha pavor a cavalos, nunca montava e os peões que o socorreram já sem vida afirmavam que ele parecia procurar a morte. Diante de tanta infelicidade e desgraças familiares, Mamãe se questiona:

Talvez todas as dores, todos os conflitos e dramas da família fossem castigo para ela, Mamãe: porque impedira o amor de Martim e Ella. Negar o amor era negar a vida: toda a negação do amor gera a morte, não importa que amor, não importa que proibição. Fora isso? (LUFT, 2004, p. 101).

No questionamento de Mamãe há também um remorso. Ela, levada por um preconceito, para obedecer a uma convenção social, destruía os sonhos da filha e de Martim, que talvez pudesse ter sido mais feliz com Ella, já que não fora com Renata. Mas agora não daria mais tempo para consertar o erro, estava tudo consumado, a vida não lhe daria outra chance para refazer suas escolhas. O que lhe restava era dedicar-se aos cuidados para com a filha doente.

No último capítulo do romance, lembremos que todo o enredo se passa no decorrer de uma noite, o dia amanhece e os que ainda estavam presentes no velório começavam a se preparar para mais uma etapa, o enterro de Camilo. Martim e Renata se recompõem em suas posições em lados opostos do caixão do filho. Renata permanece imóvel, não desejava nunca mais sair daquela posição, pensando qual seria o destino do filho morto, para onde iria, certamente para a “Ilha” que ela tanto observara no quadro:

As imagens marinhas, sugestivas igualmente do quadro e do ambiente familiar, resumem os dilemas de todos. Cada um vive na sua “ilha”, isolado dos demais por sentimentos e lembranças conflitantes, simbolizados por imagens que parecem emanar do quadro: objetos, animais, e plantas marinhas, ou as muralhas em torno da imponente fortaleza litorânea representada na tela (OLIVEIRA, 1993, p. 81).

Renata faz um retrato de sua família a partir daquele quadro, à solidão de cada um, os sentimentos sufocados, desejos escondidos e reprimidos, sonhos destruídos. Marcas das dores e dos sofrimentos que nunca poderão sair do coração daqueles que os vivenciaram de modo tão intenso. O remorso e o sentimento de culpa levam a musicista a fazer um questionamento:

Tantas vítimas. Camilo, Carolina. Martim. “O que foi que dei a ele? Também a ele não dei nada. A única coisa sólida em minha vida talvez tenha sido Martim, eu precisava de coisas sólidas: e sempre as rejeitei. Miguel teria sido sólido; Martim me teria amparado. Mas eu precisava me punir, sempre me punir por alguma coisa, em mim, de alguma forma, não consegui se organizar jamais. A música, quem sabe; mas agora é tarde” (LUFT, 2004, p. 107-108).

Ao final torna-se ainda mais visível o conflito que Renata enfrenta a vida toda. Ela não pode conciliar vida e arte. O sentimento de culpa toma conta de seu coração. Ela se arrepende de suas escolhas, porém tarde demais para isso. Sendo ela, uma artista apaixonada por sua música, por seu piano, jamais conseguiu se adaptar à vida doméstica, nunca pôde desempenhar essa função. Seu mundo era o da arte, que em nada se assemelha ao de Martim e de sua família, ela sempre foi uma estranha no ninho, um “passarinho distraído”, como concluíra Mamãe ao conhecê-la, que anseia pela liberdade, aliás, precisa dela para se encontrar, ser ela mesma, reencontrar sua identidade. Ela sabe que “toda vida fizera o que tinha que ser feito: doando-se à sua arte e pagando o preço da solidão; lançando-se para Martim e causando sofrimento a tanta gente” (LUFT, 2004, p.108).

Renata, a pianista de sucesso na juventude, percebera que nada podia ser maior do que sua vocação. Por mais que lutasse, esse sentimento consumira suas forças, seus anseios, ela respirava sua música. Martim se equivocara acreditando que poderia apagar a identidade da artista presente na esposa, mas não conseguiu. Por isso, ele também fracassa, pois não consegue tirar a música da mente e do coração de Renata.

Consequentemente, ele envergonha-se tanto, sente-se humilhado, fora derrotado pelo piano. Embora ainda ame a ex-mulher, não tem mais esperanças, pois “ela seria cada vez mais tragada pelo fracasso, pela ambiguidade que a impedia de ser feliz” (LUFT, 2004, p. 109). É doloroso para ele admitir que Renata ainda fascina-o como no dia em que a conheceu, e não entende por que esse sentimento resiste dentro dele. Martim não compreende que o que ele ama em Renata é a artista que ela representa e sua resistência muda, para não sucumbir às convenções sociais que a sufocam, por isso não consegue desempenhar os papéis sociais para ela pensados, é uma artista, uma transgressora da conduta feminina que se espera para ela, fato esse que pode ser visto na difícil relação com os filhos, pois ela sempre fez de tudo para estar longe deles, e nunca se adaptou a família da Martim.

Renata representa tantas mulheres artistas que tiveram que fazer uma escolha, pagando todos os preços possíveis. Estando à margem do padrão tradicional de mulher idealizada pelo patriarcado, ela rompe com essa tradição. E mesmo que não tocasse mais, não deixaria de ser uma artista para se transformar na mulher que jamais desejou ser. Pensando na sua escolha, ela conclui que a sua essência era de uma mulher-artista:

“eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, a ela preciso ser leal?” Não existia traição: tudo era um constante pulsar desordenado, busca de um sentido para a vida que se precipitava para o fim (LUFT, 2004, p. 109).

A partir da fala de Renata, percebemos que essa busca era algo essencial para ela, o que desejava era saber de fato quem era, e sofrera muito por ser diferente. Por mais que tentasse agir como uma “mulher comum”, não poderia. Ela era uma artista, sua identidade e seu mundo estavam para sempre ligados à arte e à música. Essa ligação a acompanhara por toda vida. E Martim não lhe dera a oportunidade de continuar tocando, negando-lhe a única chance de ser ela mesma através de sua profissão, pois um homem como ele nunca aceitaria ter uma esposa artista, que tivesse sua independência e talvez pudesse voar para longe do ninho. Ele a sufocara com seu amor, e ela acaba por torna-se murcha, como uma planta seca, pois não estabelecera com ele raízes profundas.

Com o duplo fracasso de Renata, como artista e como mulher, que é vazia dos significados convencionais enquanto esposa e mãe, Lya Luft parece demonstrar uma preocupação com a ausência de um espaço feminino autônomo e a falta de liberdade

para as mulheres viverem seus sentimentos, assumindo os riscos, buscando novos caminhos e formas de expressão. As desiguais condições sociais que essas mulheres vivem e o longo caminho que ainda têm a percorrer, na busca por seu lugar no mundo, são também preocupações presentes na obra da romancista. Esse tipo de desfecho em que a mulher-artista é coroada com o fracasso pode ainda ser entendido como uma forma de protesto e crítica a uma sociedade excludente e injusta que negligenciou a mulher o espaço que ela sempre teve direito de ocupar, por méritos e talentos próprios.

Podemos observar ainda que no romance não há um espaço para a artista representada em Renata. Ela teve que interromper sua carreira ao casar-se e depois de casada não conseguiu mais voltar a ser a pianista famosa que fora um dia. Portanto, é negado à personagem um lugar para que possa expressar sua arte, a figura da artista deve ser substituída agora pela figura da esposa e mãe. Nesse caso, não é possível uma conciliação entre a arte e a vida pessoal de Renata. Essa relação é conflituosa, e desde o início do romance esse conflito se faz presente, o fracasso da artista se dá justamente por ela não poder continuar sendo uma pianista no espaço do lar. Não temos em nenhuma cena, ao longo do romance, a narração de Renata tocando para a família, ao contrário, as poucas vezes em que toca depois de casada, foi escondida, sozinha, ou à noite depois que todos já estavam dormindo. Escolhendo o matrimônio, portanto, ela silenciou a música que habitava dentro de sua alma, e com o tempo há a constatação, por parte da pianista, do seu fracasso profissional e pessoal. Há nesse silêncio, uma morte simbólica, ela não segue os dogmas patriarcais e perde a essência de mulher feliz e realizada, para tornar-se frustrada, inerente à vida que escolheu.

Temos assim em Renata a figura de uma verdadeira artista, que não consegue viver longe da sua arte, isso aloca o romance *O quarto fechado* (2004) na categoria de um *Künstlerroman* de autoria feminina, visto que apresenta no seu enredo o mundo da arte, a figura da artista e também a presença da obra de arte que tanto fascina a pianista, além de outras marcas que compõem esse gênero, como, por exemplo, os conflitos entre a arte e a vida pessoal dessa artista; a exclusão e o preconceito social e familiar a que ela está submetida por ser diferente dos demais; a paixão pela arte que prevalece acima de qualquer outro sentimento, conforme observamos na personagem Renata e apontamos no decorrer da análise.

### 3.2 A mulher-artista em *As horas nuas*: o último ato ou a encenação do fracasso da atriz

Lygia Fagundes Telles iniciou sua carreira ainda na adolescência e atualmente possui uma obra que se destaca pelas várias temáticas abordadas, entre as quais podemos citar “o desencontro entre o eu e o mundo, a aparência do real e sua verdade oculta; a hipocrisia social; o drama da rejeição que engendra seres acossados pelo medo e pela solidão sem saída” (COELHO, 2002, p. 387). Além disso, sua escrita é contrastada por uma leveza singular, marcada pelo suspense que está sempre presente em suas narrativas, procurando mais sugerir que mostrar; recurso este que encanta seus leitores e os envolve nas suas histórias.

Sentimentos como a inveja, a solidão, o ciúme, a maldade, a loucura, o medo são comuns às personagens de Telles. Assim, através desses sentimentos, evidenciamos uma tentativa de desvendar o que a alma oculta, explorando o lado sombrio dos anseios humanos. Suas personagens também costumam passar por constantes transformações ou metamorfoses sem explicações, tanto no universo em que vivem, quanto em outros ambientes desconhecidos, como ocorre, por exemplo, com a personagem do vizinho da analista Ananta, do romance *As horas nuas* (1989), que passa por uma metamorfose todas as noites, fascinando a analista, e também despertando a atenção do leitor. Na sua trama é possível observar também

uma multiplicidade de fios dramáticos (loucura, alienação, adultério, lesbianismo, trauma pela rejeição dos pais, impotência masculina, etc.) trançados com ironia, leveza e um certo ludismo que os torna mais contundentes. O estilo coloquial curto, claro e conciso dos primeiros tempos cede a uma estrutura narrativa predominantemente dialogante, interrompida a cada momento por monólogos interiores, que disputam, com a onisciência da voz narradora, a revelação do que se oculta sob as aparências (COELHO, 2002, p. 387).

Em suma, Telles tem um modo muito particular de escrever. Suas obras estão repletas de características e peculiaridades que refletem seus questionamentos. A escritora parece querer fazer da palavra uma forma de demonstrar o que a maioria das pessoas costuma ocultar, desnudando, dessa forma, os sentimentos e as relações humanas, além de também procurar esboçar um retrato da realidade, testemunhando os acontecimentos da época em que cada obra foi escrita.

De acordo com Pinto (1997), em suas obras Telles procura dar grande ênfase à mulher, principalmente às relações entre as mulheres e seus “diferentes valores culturais, diferentes perfis ideológicos e psicológicos, e da representação desses rostos heterogêneos” (PINTO, 1997, p. 70). A relação entre mãe e filha torna-se muito recorrente em seus romances, espaço em que mostra os conflitos que permeiam essa relação, do mesmo modo como a hierarquização que existe entre as mulheres na relação patroa/empregada, buscando apontar que alguns valores patriarcais ainda predominam na sociedade brasileira, como a necessidade de empregada doméstica, necessidade essa que é advinda do tempo da escravidão, porém ainda muito presente na atual sociedade.

Para Pinto (1997), a obra de Telles procura mostrar também a família em “decadência”, a dissolução dos costumes, procurando representar um outro modelo de família que descentraliza a figura do patriarca. Nesse novo modelo, é delegado, agora, à mulher o papel de ocupar o centro da família, enquanto são relegadas as personagens masculinas a papéis secundários, desconstruindo, de tal modo, uma tradição de muitos séculos, do homem como figura central de todos os espaços. As personagens mulheres retratadas na escrita de Telles “são seres em transição a caminho de libertar-se da autoridade (ideológica, econômica, emocional) masculina (de pais, maridos, amantes, etc.)” (PINTO, 1997, p. 71). Portanto, essas personagens buscam um espaço para serem elas mesmas, desejam encontrar sua identidade própria, dentro de um ambiente que sempre as oprimiu.

A autora enfatiza a situação da mulher ao longo da História, principalmente da mulher brasileira que vivia em “uma servidão absoluta”, pois enquanto no resto do mundo algumas dessas mulheres já se comunicavam através de cartas, por exemplo, a mulher brasileira “estava fechada em casa, vivendo a vida das senhoras das fazendas, da senhora da casa-grande... viviam aprisionadas, não sabiam ler, não sabiam nem sequer escrever, não sabiam coisa alguma” (TELLES, 1997, p. 57). De acordo com a escritora, a situação da mulher era algo terrível, estando submetida a um silenciamento total, não tinham espaço nem condições de se expressar, já que lhes era negado o direito de aprenderem a ler e a escrever, frequentar uma escola. Portanto, mesmo que quisessem essas mulheres não tinham condições de se expressarem através da escrita. Esse foi um jugo muito pesado imposto às mulheres ao longo da História. Telles (1997) mostra que as características da escrita de autoria feminina estão intimamente relacionadas a essa submissão, conforme observamos em suas palavras:

A ficção feita por mulheres tem características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com suas descobertas, como se acabasse de nascer, (Uma personagem minha uma vez disse): “Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós” (TELLES, 1997, p. 57).

Nas palavras da escritora, a condição da mulher vai influenciar diretamente na sua escrita, o deslumbramento de quem agora pode se revelar, falar de si mesma, dos seus anseios e sentimentos. Mesmo que possa parecer narcisismo, para alguns, falar de si, no entanto, a mulher passou tanto tempo trancada, escondida, excluída, que tudo que ela deseja é se investigar, se mostrar para que possa também se conhecer. Sua intenção não poderia ser outra senão a de escrever sobre seu próprio universo, suas dúvidas, seus medos. Ela almeja colocar para fora tudo que lhe fora negado durante tanto tempo.

Telles (1997) afirma, ainda que possam merecer restrições as suas palavras, que as diferenças entre masculino e feminino no campo da literatura não deveriam ser levadas em consideração, já que para ela tais diferenças não existem, pois a literatura não tem sexo, o que sempre existiu foi o preconceito que serviu para justificar e consolidar uma tradição de desvalorização da mulher em relação ao homem. Ela própria sofreu muitos preconceitos no início de sua carreira “Ah! os preconceitos... no começo da minha profissão eu sentia bastante agudo esse preconceito, como um espinho. Tanta desconfiança, tanta ironia...” (TELLES, 1997, p. 58). Desse modo, a autora pode compreender bem as condições femininas, mas ela ressalta, ainda, que as mulheres com sua própria força e ousadia têm conseguido se inserir em muitos espaços até então somente de domínio masculino. Não há fronteiras que possam detê-las, mesmo que as injustiças ainda sejam muitas, as mulheres pioneiras, como ela e tantas outras, que tiveram a coragem de enfrentar os preconceitos, de frente e sendo alvo de todo tipo de crítica, podem constatar essas mudanças, pois, para elas, muitas barreiras foram vencidas.

A autora destaca que essas mudanças tiveram a contribuição do ingresso das mulheres nas universidades, permitindo a estas estudarem e terem mais oportunidades no mercado de trabalho. Embora existam diferenças nesse mercado, não é possível negar tais avanços em relação àquelas mulheres que viviam trancadas a “sete chaves” dentro de casa, como se tem relato de séculos anteriores. Telles (1997) enfatiza que as

primeiras escritoras que ousaram escrever sobre assuntos relacionados ao sexo, por exemplo, provocaram grande escândalo na sociedade, entre estas ela destaca Gilka Machado, que passou a dedicar algumas de suas rimas ao amor sensual e não mais a assuntos relacionados ao estado de espírito, como era comum à escrita feminina. Além de lembrar o tabu quebrado por Raquel de Queiroz, que se tornou a primeira mulher a ingressar num ambiente até então constituído somente por homens, a Academia Brasileira de Letras, fato histórico e muito importante na conquista de um espaço feminino na literatura brasileira.

Para Telles (1997), o apoio de sua mãe foi fundamental nas suas escolhas, pois mesmo sabendo o preço de cada uma delas, a mãe nunca deixou de incentivá-la em cada decisão que tomava. Apesar de não saber nem ao menos o que era o feminismo naquele tempo da adolescência da autora, sua mãe:

era uma feminista inconsciente quando me estimulou a escrever um livro... ‘É uma profissão de homem, mas se você escolheu, por que não?’ [...], quando eu quis entrar na Escola Superior de Educação Física, escola quase só de homens... ela aprovou essa ideia, como achou muito bom que logo em seguida eu fosse estudar Direito...: “Também profissão de homem. E homem não gosta de ver a mulher no ramo dele, não sei se isso vai ajudar você no casamento. Mas você está somando diplomas, pode trabalhar no que bem entender e isso é importante para uma moça pobre” (TELLES, 1997, p. 60).

Desse modo, podemos inferir que escritora sempre foi ousada, rompendo barreiras impostas ao longo da sua formação, enfrentando o preconceito e lutando por aquilo que ela realmente acreditava e desejava fazer. Telles (1997) enfatiza que não foi e não é uma mulher submissa, ela pode ser alocada ao lado daquelas mulheres que com talento e determinação conseguiram conquistar seu espaço, conquistando também uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e na Academia Paulista de Letras. Essas conquistas só se tornaram realidade pela persistência e consciência de sua posição enquanto mulher de talento, porém ela ressalta que tem “que ganhar a vida para poder continuar escrevendo... e posso fazê-lo, mas a minha situação não é a de todas as mulheres” (TELLES, 1997, p. 61). Para a autora, o espaço conquistado por muitas mulheres foi também devido às mudanças sociais que ocorreram no Brasil, quando as mulheres começaram exercer nas fábricas, nos escritórios e nas universidades os papéis até então desempenhados por esses homens. Provando que também eram capazes de ocupar tais funções masculinas, embora sob muita desconfiança:

[essa] ácida desconfiança da sociedade diante das mulheres que ousaram desafiar o estabelecido acabou por se desgastar com o tempo. Até a ironia já cansou... o que não é justo é permanecer essa tendência de pagar menos às mulheres, isso em qualquer nível de produção. Hoje está aí o feminismo se vingando de tantos anos de... servidão e confinamento. Seria possível (alguma) mudança sem a revolução feminista? Jamais. [...], o desafio feito ao universo feminino amadureceu e explodiu inadiável. Inevitável (TELLES, 1997, p. 62, acréscimo nosso).

A partir do trecho citado, observamos que a autora reconhece a importância do movimento feminista na luta pela igualdade das mulheres, porque sem a ajuda das feministas muitas das conquistas da atualidade não seriam possíveis. Por conseguinte, a maior contribuição desse movimento foi permitir às mulheres ocuparem um espaço predominante masculino. Diminuindo a exclusão social imposta a elas, contestando preconceitos e valores consolidados pela tradição do patriarcado. A autora conclui: “a revolução da mulher foi a mais importante revolução do século XX, disse Norberto Bobbio, um dos maiores pensadores do nosso tempo” (TELLES, 2002, p. 670). Essa revolução modificou as relações sociais e ideológicas da mulher em relação ao mundo a sua volta, tirando-a do anonimato e levando-a a assumir posições e papéis sociais diferentes dos quais era “forçada” a ocupar.

Passando ao nosso objetivo maior, neste tópico, a análise do romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, se observa que este apresenta inicialmente uma narrativa em primeira pessoa com destaque para as ações e pensamentos da protagonista: Rosa Ambrósio, uma atriz de teatro que alcançou sucesso e fama e que, no entanto, com passar do tempo, envelhece e se entrega a uma profunda depressão. Longe dos palcos, sozinha, Rosa se torna uma alcoólatra, passando a maior parte do tempo em estado de semi-embriaguez. Ela permanece agora isolada em seu próprio mundo, entregue à bebida:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. [...] eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível (TELLES, 1989, p. 09).

Na fala de Rosa, percebemos o estado de embriaguez em que ela se encontra. Sob o efeito do álcool, ela deseja permanecer só, apenas bebendo, entregue ao vício.

Deprimida Rosa busca, através da bebida, esquecer as frustrações e a dor do envelhecer, algo profundamente triste e decadente para uma artista vaidosa como ela sempre foi. Em seguida, Rosa recorda um escândalo que ocorreu em um avião, em mais uma das vezes em que ela se encontrava dominada pela bebida: “*A atriz Rosa Ambrósio é carregada para fora do avião completamente embriagada*” (TELLES, 1989, p. 09, grifos da autora). Na ocasião, Rosa ficara muito contrariada com a manchete que o jornal publicou ao seu respeito, pois no auge de sua fama o mesmo jornal só fazia-lhe referências boas, com palavras de gentileza e elogios, e agora estava a mostrar uma imagem muito diferente daquela que o seu público se acostumou a ver, da atriz talentosa e bela, que a todos encantava inclusive a muitos jornalistas.

Entre reflexões e delírios, a atriz passa a questionar também o papel da mídia que está sempre dando enfoque às desgraças humanas e às misérias, como a fome, a violência, as enchentes e as doenças. Ela afirma que não assiste mais à TV e se recusa a ler os jornais. Na fala da personagem percebemos:

[uma] interferência direta do/a escritor/a, quanto à busca da personagem-artista por soluções para sua arte ampliam as margens do campo da estética para acolher discussões que vão além dessa área, porque provocam o questionamento a respeito de assuntos que, no nível pessoal ou social, direta ou indiretamente, vinculam-se à arte: a moral, a ética e a ideologia (CAMPELLO, 2003, p. 33, acréscimo nosso).

No entanto, a atriz afirma que não adianta nada ficar sabendo de coisas que ela não pode mudar, é preferível não saber de nada, permanecendo indiferente às tragédias da vida real. Telles (1989) procura através de sua personagem fazer um retrato e uma crítica a uma situação muito comum em nosso país, a exploração das desgraças alheias, pela mídia, para conseguir audiência à custa dos sofrimentos das pessoas. Mesmo que indiretamente, esses fatos sociais interferem na resposta que a artista dá à sociedade. Ainda que pareça alienada, Rosa é também fruto dessa sociedade, e sua arte pode ser compreendida com uma fuga para o mundo artístico, um mecanismo de evasão para afastar-se de uma vida medíocre, em uma sociedade que não valoriza tampouco permite à mulher realizar-se como artista, e ter uma vida pessoal feliz, conciliando vida e arte.

Durante a narrativa, Rosa constantemente se mistura com as personagens que interpretou, não conseguindo separar a atriz da mulher, não conseguindo separar realidade de ficção: “sou uma artista. Meu nome é Liberdade! bradei numa peça com a

roupa da própria” (TELLES, 1989, p. 18). Rosa segue nessa ambiguidade de identidades. Ela representou tantos papéis que parece não saber mais quem é de fato. Nesse aspecto da narrativa, a fragmentação da identidade da protagonista, a autora procura mostrar uma constante “busca de identidade da protagonista em relação aos conflitos por resolver e as provas por suplantar, a fim de se descobrir, conhecer e alcançar sua auto-realização na qualidade de mulher e de artista” (CAMPELLO, 2003, p. 18).

Como essa busca pela sua identidade enquanto mulher e artista é uma marca muito recorrente nos *Künstlerromane* de autoria feminina, *As horas nuas* (1989) insere-se na tradição dos romances de artista. O romance de Telles possui um enredo dentro do qual a artista vive dividida entre sua arte e sua vida pessoal. No caso de Rosa Ambrósio, esse conflito pode ser observado pelo fato de a atriz não conseguir deixar de representar fora dos palcos, dramatizando a própria vida. Rosa começa a fazer um balanço de sua história, se despindo de tudo que fizera na vida. Ela abre-nos as cortinas do palco de suas memórias, afirmando que, ao seu modo, foi verdadeira, “assumi minhas curtas verdades, assumi as mentiras compridíssimas, assumi fantasias, sonhos – como sonhei e como sonho ainda! Principalmente assumi o meu medo” (TELLES, 1989, p. 10). Desse modo, Rosa sempre se mostrou uma mulher que enfrentou as consequências de suas escolhas, seus erros e medos, vivendo da forma que desejava, pouco se importando com as convenções sociais estabelecidas.

Como espécie de confidente da atriz ensandecida, aparece a personagem de sua empregada Dionísia – que ela chama carinhosamente de Diú – uma mulher negra e simples, já de idade avançada, muito religiosa, que ficou viúva muito jovem, porém nunca mais quis se casar novamente permanecendo sozinha. Ela chega ao quarto onde Rosa está jogada ao chão, caída, tão bêbada que nem consegue ficar de pé. Diú é a única que ficou na casa com Rosa, é sua fiel companheira. Mais do que empregada, ela se mostra uma amiga que cuida de Rosa, e até lhe dá bronca quando necessário, além de lhe fazer companhia em meio a tanta solidão, pois segundo Rosa:

fiquei sozinha com minha agregada negra. Com meu gato. Tenho minha filha mas é como se não tivesse, parece aquela poesia que o papai gostava de ler, Nunca está onde nós a pomos e nunca a pomos onde nós estamos. No caso, era a felicidade. E esse pai, por onde anda? Se é que ele ainda anda. Paradeiro desconhecido. [...] Sou uma atriz decadente, logo estou no auge. Não me mato porque sou covarde mas se calhar ainda me matam (TELLES, 1989, p. 19).

Em suas palavras, Rosa se queixa do distanciamento que existe entre ela e sua família, principalmente da filha, elas nunca se entenderam bem, e a relação das duas sempre foi tumultuada. A atriz fala do sumiço de seu pai, que saiu de casa quando ela ainda era criança e nunca mais voltou nem deu notícias. Ele era funcionário da prefeitura. Os dois tinham uma boa relação. Ele levava a atriz para passear nas pracinhas da cidade de São Paulo, fazia traduções de francês para a filha, das histórias que lia nas revistas que Rosa ganhava das tias. Com sua mãe, ela mantinha uma grande amizade, pois foi à mãe que com muito sacrifício fez tudo para criá-la sozinha, após o sumiço do pai, “a luta da mamãe para manter uma aparência decente. O dinheiro curto, [...] fazendo contas. Contas. Ou mexendo o doce no tacho de cobre, passou a vender a goiabada aos conhecidos do bairro” (TELLES, 1989, p. 182).

A situação financeira delas só melhora quando Rosa recebe uma herança de sua tia Ana, que era uma mulher “muito amorosa mas lidava com milhares de coisas ao mesmo tempo e já não tinha a saúde boa, nos reservava para o testamento” (TELLES, 1989, p. 183). Agora, no entanto, com a passagem do tempo, a atriz se sente em decadência. Não vendo saída para sua vida, chega a pensar em se matar, porém não tem coragem para isso, “fiquei uma esponja pingando fel e não queria isso, ah!” (TELLES, 1989, p. 21). É esse o sentimento que Rosa tem em relação a si mesma, uma amargura imensa, sua dor sendo derramada de pingo em pingo, aos poucos. Toda a narrativa, conduzida, em sua maioria, pelo discurso de Rosa, vai funcionar como sendo o último ato em que Rosa está atuando. Só que, agora, é a vida da própria atriz que está sendo, por ela mesma, dramatizada.

No decorrer do romance, temos o surgimento de um segundo narrador, que divide a narrativa com Rosa. Assim como ela, este narra em primeira pessoa e sua visão também é limitada, não tendo o controle total da narrativa. Trata-se de Rahul, o gato de Rosa, que age como uma pessoa tem memória, e percebe até mesmo os sentimentos das demais personagens, inclusive consegue ver pessoas que já morreram. Telles (1989) mostra através do gato a figura de um ser andrógino, que aparenta também traços homossexuais ao relatar uma relação que teve em uma de suas vidas com um outro jovem:

digo adeus à casa romana com o visitante que nem cheguei a encarar, guardei seu cheiro. E a fugidia visão do seu corpo antes de se perder

no meu, bem viva a imagem do jovem do baixo-relevo [...]. Com o reflexo móvel da minha boca no vinho roxo do corpo que esvaziei (TELLES, 1989, p. 25).

Em suas lembranças de vidas passadas, Rahul parece ter vivido em um tempo muito anterior ao que vive agora, talvez em uma época medieval. Ele também vê pessoas que já morreram perambulando pela casa durante a noite. Esses fatos fazem de Rahul um gato incomum, que assim como a atriz viveu muitas vidas e representou muitos papéis. Porém, ambos acabam sozinhos, em vidas e corpos que não desejam ocupar, ele por ser um gato que pensa, sente e deseja como um homem, ela por ter envelhecido e sentir as marcas do tempo.

Através de Rahul somos informados da intensa relação que Rosa mantinha com Diogo, secretário que cuidava da administração dos bens dela, e também da “programação de sua carreira de atriz indisciplinada, na linha dos bonitos, ricos e loucos” (TELLES, 1989, p. 32). Algum tempo depois, tornam-se amantes. Diogo era muito jovem e alegre, um amante da vida, gostava de jazz, sapatos italianos e roupas de grife. Foi abandonado pela mãe ainda criança, ele relata a Rosa que sua mãe ao sair de casa:

pediu que eu fosse bonzinho com a Denise [a empregada que cuidava de Diogo], com o papai e com a professora, ia viajar. Quero ir junto, implorei aos gritos. Ela fez um sinal com o dedo, que me calasse (TELLES, 1989, p. 140, acréscimo nosso).

A mãe de Diogo fora viver com outro homem, e ele foi criado pelo pai. Com a morte do pai, deixou tudo e foi viver em Barcelona. Tempos depois, retorna ao Brasil e conhece Rosa: “eu tinha acabado de voltar da Espanha quando fui ao teatro. E quem encontrei no palco vivendo uma Marta, não era Marta? estupenda, quem foi que aplaudi de pé, o teatro inteiro delirante” (TELLES, 1989, p. 99).

Diogo se encanta e reconhece o talento da grande atriz Rosa Ambrósio, porém ela, insegura por causa da diferença de idade que havia entre os dois, vivia tendo ataques de ciúme e as brigas eram constantes. Até que um dia tiveram uma discussão cheia de agressões verbais. E no seu descontrole, Rosa o mandou embora de casa, ele foi e não voltou mais. A partir disso, a atriz se entregou de vez à bebida, em seus delírios sonha com a volta do amante, que poderia ser para ela a “tábua” de salvação, o único que poderia tirá-la daquela vida decadente. Já que enquanto estava junto com

Rosa, Diogo a incentiva a retomar sua carreira e parar de beber. Essa espera pelo amante “esconde na verdade um desejo de afastar-se da realidade social que a cerca, tal espera significa também assumir uma postura passiva ante uma realidade que lhe é hostil” (PINTO, 1997, p. 74).

Já Gregório, o marido traído de Rosa, enquanto estava vivo, fingia não perceber a relação da mulher com Diogo, permanecia indiferente na sua tranquilidade e no seu silêncio, nunca demonstrou incômodo com a situação. Gregório era professor de astronomia, e um ativista político que foi preso durante a ditadura militar, conforme a descrição feita por Rosa:

cassado e torturado pela ditadura, Ah, voltou mas irreconhecível. Gaguejava de repente, ele que falava tão bem nas suas aulas, conferências. Trôpego, eu ouvia às vezes seus passos e tinha vontade de chorar, mas o que aconteceu, meu Pai! Conta pelo amor de Deus, o que fizeram com você?... Então ele disfarçava, eu disfarçava, nós disfarçávamos (TELLES, 1989, p. 128).

Gregório sempre foi um idealista que pagou caro por defender seus pensamentos, e depois que saiu da prisão ele nunca mais foi o mesmo, sua saúde ficou muito debilitada, ele passou a se isolar também. Não queria incomodar nem dar trabalho à família, sofria silencioso, sentia constantes dores de cabeça, mas escondia de Rosa e da filha, até que um dia resolveu por fim ao sofrimento, acabando com a própria vida.

Aproveitando o momento que todos tinham saído, Gregório envenenou-se, morrendo em seguida. Seu relacionamento com Rosa foi marcado pela ausência dela que estava sempre solícita com seu trabalho, com as festas e o glamour, gostava de estar se exibindo nas festas, a fama lhe fascinava mais do que a vida cotidiana e, por isso, não dava muita atenção aos assuntos do marido. Certo dia, Gregório a chamou para ver o céu que ele tanto admirava, no entanto, teve como resposta a negativa da esposa, conforme mostra o trecho que segue:

Depressa, Rosa, venha ver que beleza! você me chamou naquela noite, tanta estrela fervendo. A lua. Não fui, eu estava saindo para uma festa, Agora não posso, estou atrasada! Foi essa a única vez que você me chamou para partilhar um pouco do seu mundo, devia me achar tão louca (TELLES, 1989, p. 39).

Apesar do auxílio dado a Rosa, sempre que ela precisava, Gregório vivia em seu mundo. Embora fossem casados, com o tempo, passaram a se manter distantes um do

outro, cada um em seu universo particular. Talvez Rosa fosse egoísta demais. Pensando somente em si mesma, não pôde dar a Gregório o que não tinha: seu amor, pois este sempre foi dedicado a sua carreira. Ela colocara a profissão acima das relações familiares. Era uma artista e como tal não estava disposta a abrir mão disso para ocupar o papel de esposa de Gregório. Rosa seguiu em frente, deixando a família de lado, mas pagou caríssimo por essa escolha, estando agora sem o palco e sem a família. E ele, o marido, não conseguia entrar no fascinante mundo da arte e da fama que Rosa tanto amava. O professor Gregório sempre foi para a atriz a sua fortaleza na qual se apoiava nos momentos difíceis, pois:

recorria a Gregório nas suas crises místicas, quando se sentia abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! [...] Nessas crises, ele era a rocha onde ela ia se estirar exausta. Exausta e esvaída, repetia muito isso. Na intimidade, dizia-se esbagaçada (TELLES, 1989, p. 31).

Percebemos toda a angústia da atriz que dedicou sua vida à profissão, porém, com a maturidade, acabou sendo traída por sua vaidade. Essa decepção a acompanha durante todo o romance. Ela sendo uma artista não vê mais sentido nas coisas da vida se não puder mais exercer sua arte. Devido aos preconceitos que a idade traz, principalmente, para as mulheres atrizes que, ao que parece, e/ou o que se cobra, devem ser eternamente jovens e bonitas.

Rosa se lamentava por sua filha a frustrar como mãe e “era Gregório que ouvia as queixas maiores pela traição de Cordélia, o avesso do modelo da filha que vem para acrescentar e não para diminuir” (TELLES, 1989, p. 31). Estava muito longe de ser a filha que Rosa sonhara ter, parecia fazer tudo para contrariar a mãe, a qual não aceitava seus relacionamentos com homens bem mais velhos, “em que falhei, meu Deus, me diga agora em que falhei! [Cordélia] Adora velhos, todos os velhos” (TELLES, 1989, p. 33, acréscimo nosso). Rosa sofria por não entender as escolhas da filha, que não se incomodava com a opinião da mãe a respeito de sua vida.

Em uma das breves visitas que faz a sua mãe, Cordélia é descrita por Rahul como sendo uma pessoa despojada e menos vaidosa do que Rosa, tendo uma personalidade de aparente tranquilidade, sempre gentil com todos, características essas talvez herdadas do pai Gregório. Segundo o gato Rahul, Cordélia sempre:

transita descalça pelos dois apartamentos, com sua leve bata oriental e com a graça de quem acabou de sair do banho, é mais bonita de cara lavada. Usa vestidinhos soltos, no estilo de uma túnica romana (TELLES, 1989, p. 82).

A filha de Rosa está sempre ocupada com suas frivolidades, uma moça fútil, e sem muita profundidade de sentimentos, parece viver em um mundo à parte da realidade.

Cordélia tinha um bom relacionamento com pai, que esteve mais presente na sua vida do que Rosa. Talvez esse fato explique o distanciamento entre as duas. Rosa fora também egoísta como mãe, pois nunca soube amar Cordélia. A atriz não conseguiu desempenhar o tradicional “papel de mãe”. Sendo descuidada na relação com a filha, Rosa não deseja essa função. Até mesmo durante a gravidez, impacientava-se, frustrando-se com o nascimento da filha, já que desejava um menino. E quando Cordélia nasceu Rosa voltou-se novamente para sua profissão, delegando o cuidado da filha a alguma babá e ao marido Gregório. Devido a esse distanciamento entre mãe e filha, percebemos como era difícil para a mulher-artista conciliar sua arte com a vida pessoal, com o papel de sexo/gênero que lhe era imposto.

Rahul se espanta vendo que elas “juntaram as cabeças e riram baixinho. Mas essa Rosa Ambrósio tão compreensiva é a mesma que arranca os cabelos por ver a filha se degradando com a velharia? É a mesma” (TELLES, 1989, p. 83). Essa é uma das poucas demonstrações de carinho que se observa entre mãe e filha ao longo de todo o romance. Por um instante, tem-se a impressão de que sempre foram grandes amigas, mas esse é só um momento passageiro na vida de ambas, logo elas voltam à realidade, no momento que Cordélia informa a Rosa que recebeu uma ótima proposta de trabalho para desempenhar a função de programadora cultural em transatlântico que dará a volta ao mundo e decidiu aceitar a oferta, afinal já era hora de começar a se ocupar em alguma coisa.

Perdida em seus devaneios, Rosa ressalta a importância das primeiras escritoras que enfrentaram os preconceitos, “hostilizam as intelectuais que ousaram a ruptura com a emoção, os olhos cozidos de tanto ler à luz das velas queimando pela noite adentro, os dedos calejados de tanto empunhar a pena de pato. Ou ganso” (TELLES, 1989, p. 38).

Interessante observar que no ato da escrita a autora de *As horas nuas* (1989) utiliza do espaço da escrita – o do romance – para ressaltar as dificuldades enfrentadas por ela própria, uma vez que é escritora. É importante destacar que muitas das escritoras

pioneiras passavam a noite lendo, muitas delas escondidas para não serem denunciadas por sua ousadia. Percebemos, portanto, como sempre foi árduo esse ofício para as mulheres. Sendo elas escritoras, atrizes ou qualquer que seja a sua arte, percorreram caminhos difíceis para conseguirem realizar a sua arte como profissão. Assim, “La introducción de las mujeres en el teatro corrompió el gusto y el juicio del público masculino para siempre. Introduciendo el interés sexual” (MÖHRMANN, 1985, p. 202). Esse era um pensamento comum à sociedade patriarcal de séculos anteriores, quando surgiram as primeiras atrizes, não se valorizava seu talento, e sim as acusavam de subversivas por corromperem os “bons sentimentos” dos homens levando-os a pecarem.

No que se refere a Rosa Ambrósio, embora a atriz esteja no fundo do poço, e afastada de tudo, ela ainda sonha em recomeçar, deseja um retorno triunfal, dando a volta por cima mais uma vez, ao invés de ficar condenada eternamente à solidão e ao fracasso total. Podemos verificar isso em suas palavras, ao afirmar:

fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, [...] eu entro nua sem tremor e sem temor (TELLES, 1989, p. 38).

Rosa revela o desejo de estar novamente nos palcos atuando. Ela vê na sua volta a saída para sua vida, que parece ter acabado juntamente com a última cena, ao abandonar o teatro. Na vida dessa artista, sua carreira ocupa um lugar essencial. Fora dos palcos, não existia Rosa Ambrósio. Sua vida era a da representação, da emoção de encenar(-se). A atriz, mesmo na velhice, não pôde apagar sua identidade enquanto mulher de arte. Nunca deixou de pensar na sua paixão maior: a arte da ilusão, que a fascinava e a levou a viver intensamente em um mundo criado por ela mesma para afastar-se do convívio social e das exigências de uma sociedade patriarcal na qual a única esfera de atuação destinada às mulheres era o lar. Muitas mulheres procuraram fugir dessa imposição, mas tiveram que pagar um alto preço. No caso de Rosa, o preço maior foi o fracasso pessoal.

Ao longo da narrativa é relatado também que a atriz sonha também escrever um livro, suas memórias, de modo que pudesse se mostrar como é, sem receios nem pudores, despir-se de tudo e mostrar como realmente é, conforme ela explica na escolha

do título de suas memórias: “*As Horas Nuas*. Palavras claras, horas claras. Cordélia avisou que não posso usar esse nome porque é de uma fita italiana lá dos anos cinquenta, descobriu isso numa das revistas de cinema que lê aos montes” (TELLES, 1989, p. 41, grifos nosso). Revivendo suas lembranças, Rosa se recorda de uma peça de teatro que atuou fazendo o papel de uma personagem muito sofrida e constata:

acho que eu representei bem a dor da Ofélia mas quando saí do palco a dor continuou enterrada no meu peito até o cabo. As personagens insistindo, uma noite cheguei a me assustar, era Hamlet e não Diogo que apareceu com aquele queixo duro, eu querendo o Arlequim de coração contente e me vem um Pierrô sinistro (TELLES, 1989, p. 42).

Desse modo, é possível inferir que a atriz nunca conseguiu separar a carreira de sua vida pessoal. Ela atua dentro e fora do teatro. As personagens estão presentes na sua vida de forma inseparável. Ela é cada uma de suas personagens. Rosa é uma artista tanto no palco como na vida, pois sempre soubera esconder bem as dores e os sofrimentos por que passou. Essa vida dupla da protagonista reflete também uma incompatibilidade da mulher para exercer o seu ofício e ao mesmo tempo ter um convívio social equilibrado. E no caso das mulheres-artistas, esse conflito é ainda mais acentuado, já que estas sempre foram vítimas de preconceitos, acusadas de subversivas e incapazes para o mundo da arte, que sempre foi visto como prerrogativa masculina.

Telles (1989) afirma que a partir do drama da protagonista se cria uma dupla possibilidade, já que não é possível ao leitor saber, de fato, até que ponto Rosa está representando ou sofrendo de verdade. A atriz pode perfeitamente estar atuando, dramatizando a própria vida. Não temos como estabelecer essa linha entre o que ela realmente sente, pois para Rosa não existia essa divisão, sua vida era o teatro. É na representação da fase de envelhecimento e solidão da atriz, que atuou em tantos momentos diferentes, que ela passa a atuar agora em um papel real – o seu fracasso pessoal e familiar:

— Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio. Bebeu o resto do uísque, triturou entre os dentes um pedaço de gelo e enfiou na boca uma pastilha de hortelã, o olhar duro. Os lábios crispados. Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência (TELLES, 1989, p. 92).

Embora Rosa tenha sido uma boa atriz, não conseguiu representar os papéis sociais tradicionais. Ela sempre foi diferente das outras mulheres. Como uma artista, ela também não conseguiu abrir mão de sua carreira para dedicar-se à família. Sua paixão nunca deixou de ser a representação, e ela não aceitou esse papel na vida real, fez escolhas distintas, independente das consequências. Realizando-se na profissão, porém fracassa ao final, aliás, esse é o preço pago pelas artistas em uma sociedade moldada pela ideologia do patriarcado. A atriz sente falta dos palcos, dos holofotes, pois ela se vangloriava de estar no auge: “A glória. Amo a glória, sou um poço de vaidade, mas digo que estou me lixando com essas futilidades, poso de artista solitária, me deixa em paz!” (TELLES, 1989, p. 15), portanto, vendo-se fora desse mundo, sente-se deslocada, depressiva.

Percebemos no isolamento de Rosa, que se recusa a sair de casa, afastando-se da vida e da profissão, que ela parece querer fugir do mundo real e permanecer entregue à bebida e às recordações do passado. Como se estivesse numa outra dimensão, a da fantasia e da ilusão que tanto a fascinou ao longo de sua carreira, talvez a realidade lhe parecesse dura demais, então ela se refugia no álcool. Desse modo, o gato Rahul constata que em Rosa:

Cresce seu horror pela claridade, pela rua, Tanta violência lá fora!, respondeu a filha. E depois, sair com quem? Os amigos foram se afastando à medida que sua estrela começou a ficar cinzenta. Restou a Lili que chega de repente toda enfeitada e quer arrastá-la a um restaurante. A um cinema. Ao teatro, nem pensar, já avisou aos que ainda fazem convites. Nunca mais piso num teatro (TELLES, 1989, p. 82).

Rosa mostra sua infelicidade afirmando que não pisará mais em um teatro, porém, por trás de suas palavras amargas, há uma clara intenção contrária. A atriz vive sonhando com uma volta gloriosa, em um papel brilhante, digno de uma estrela como ela. A sua dor reside no fato de sentir-se velha demais para representar, seu corpo dando sinais de que ela já não é mais aquela jovem bela de antes, e por isso não deseja mais aparecer em público, porque não quer ser vista pelas pessoas. Apesar de se achar um horror, a atriz ainda é capaz de fascinar, segundo as palavras de Rahul, bastava ela se arrumar um pouco, que seu brilho interior ressurgiria:

metida numa bata indiana, maquiada e sentimental, [...] Basta se enfeitar um pouco e ressurgir a antiga beleza que a coloca sempre num

plano de irrealidade. Com uma certa luz que vem de dentro e se derrama vagarosa sobre seu semblante (TELLES, 1989, p. 89).

Somente um gato sensível como Rahul poderia notar tal fato, mesmo com a velhice, Rosa não deixou de encantar. Porém, ela já não acreditava mais nisso, ou fingia, visto que quase não se arrumava mais, e raramente se maquiava. Ao que parece, desistira de lutar sozinha, pois todos partiram, deixando-a “em estilhaços. Cacos! eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público” (TELLES, 1989, p. 96). Já havia se passado mais de quatro anos que a atriz não pisava em um palco, se dizia cansada, recusando convites para várias peças, alegava que precisava viajar, pois estava sempre estressada. Mesmo tendo escolhido a carreira, ao final da vida, sente o vácuo, deixado pela ausência de sua família, que a abandonara. Desse modo, Rosa:

não ia negar que quis tanto uma família e fracassou assim que arrumou uma. Mulher incompetente e profissional negligente, de que vale a vocação sem disciplina? Negligente! Ficou repetindo como se alguém a contestasse (TELLES, 1989, p. 128).

Observamos, a partir disso, como o sentimento de culpa está presente em Rosa, que se martiriza por seu fracasso na vida pessoal, já que, como dissemos, ela não soubera conciliar sua profissão e sua vida particular. E mesmo que tenha dado prioridade a sua carreira, ela também não conseguiu ter a disciplina necessária a sua profissão. Apesar da inegável vocação para atuar, Rosa não teve o equilíbrio emocional necessário para desempenhar bem as funções de mulher, mãe, como já mencionamos, não soubera representar bem esses papéis na sociedade. Ela como as demais artistas são seres diferenciados, por isso, mesmo que quisesse, não poderia se adaptar a essa sociedade, simplesmente porque não havia espaço para mulheres como ela, que buscava no mundo das artes um lugar para realizar-se como artista, ao invés de entregar-se resignadamente aos afazeres do lar.

No decorrer da narrativa, surge a figura de um terceiro narrador onisciente. A narração é em terceira pessoa, porém o narrador não tem total controle da história, aparece em alguns capítulos para descrever determinadas personagens, dividindo com Rosa e o gato Rahul a função de nos apresentar o romance. Há aí um traço muito recorrente na escrita de Telles, a autora utiliza-se de vários focos narrativos para dar uma maior movimentação à trama, assim como também abordar a narrativa por meio de

várias perspectivas. E é esse terceiro narrador que nos apresenta Ananta Medrado, a analista de Rosa Ambrósio:

O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos (TELLES, 1989, p. 61).

Ananta é uma moça simples, discreta, que mora e trabalha no edifício de Rosa Ambrósio, eram vizinhas. A analista trabalha também na Delegacia de Defesa da Mulher. Juntamente com outras amigas, ela forma uma associação que luta pelos direitos das mulheres, principalmente no combate à violência doméstica. Telles na condição de escritora e mulher mostra, através da ficção, como a realidade está presente em sua obra. Ela busca fazer um registro de sua vivência em uma sociedade na qual as mulheres ainda são agredidas física e moralmente, sendo deixadas à margem, sem direito de defesa, porém elas continuam lutando para obter o seu espaço no ambiente social e até mesmo doméstico:

A difícil Revolução da mulher sem agressividade, ela [a mulher] que foi tão agredida. Uma revolução sem imitar a linha machista na ansiosa vontade de afirmação e de poder mas uma luta com maior generosidade, digamos (TELLES, 2002, p. 672, acréscimo nosso).

A preocupação da autora com a condição da mulher fica clara em suas palavras. Telles denuncia esse absurdo ainda tão comum em pleno século XXI. No entanto, a maioria dessas mulheres não têm coragem, nem condições para denunciar a agressão, e muitas que o fazem acabam perdendo a vida, porque a justiça não lhes dá segurança alguma. A autora enfatiza ainda a luta em que essas mulheres estão empenhadas para conquistarem um lugar num mundo dominado pelo pensamento machista que acredita serem os homens mais inteligentes, fortes e com capacidade superior as das mulheres.

Ananta vivia sozinha, não se sabe de namorados ou relacionamentos amorosos da jovem, porém ela nutria, em segredo, uma paixão por um vizinho desconhecido e misterioso. Esse vizinho que só chegava a casa à noite e indo embora ainda de madrugada. Ela não o via, apenas escutava seus passos no andar que fica acima do seu apartamento, conforme podemos perceber na descrição feita pelo narrador onisciente:

Entrava no seu andar de homem ainda jovem mas prudente. Vigoroso mas cauteloso, não queria ser notado e por isso exagerava na discrição. No cuidado (não acendia as luzes) de pisar sem obstáculos e sem precipitação. O ritual dos gestos: tirava o chapéu, os sapatos. A capa impermeável era a peça mais difícil porque indócil [...] Deitava-se nesse chão sem tapete, exatamente no cômodo que correspondia à sala onde ela recebia seus pacientes. E entregava-se (também ele paciente) á metamorfose. [...] O Vizinho entrava homem e virava cavalo (TELLES, 1989, p. 64).

A partir da citação é possível entender o mistério que envolve o vizinho da analista, ao que parece ele era um ser fantástico que se transformava todas as noites, porém, ninguém sabia apenas Ananta percebia esse acontecimento. Ela estava fascinada pelo vizinho, passava o dia pensando nele. Telles (1989) recorre, nessa parte da narrativa, aos recursos da metamorfose e do mistério, marcas também presentes na sua escrita, através de um ser misterioso que passa por uma transformação secreta, a qual somente Ananta testemunha, a autora prende a atenção do leitor e dá mais dinâmica à narrativa, surpreendendo o leitor a cada capítulo.

Durante uma conversa com Ananta, Rosa faz um balanço sobre os três homens mais importantes de sua vida. Miguel, seu primeiro amor de adolescente, amou-o com pureza e inocência, cheia de esperanças e sonhos com relação a ele, e nunca conseguiu esquecê-lo. Filho de sua Tia Lucinda, Miguel era um jovem aventureiro que vivia com muitas mulheres, “as más companhias e a sedução das drogas... Dinheiro demais, facilidades” (TELLES, 1989, p. 201), foram os responsáveis pela sua morte, ele era ainda muito jovem, para desespero de Rosa. Gregório, seu marido, homem triste, marcado pela dor, e Diogo, seu amante, alegre e divertido que a fazia sentir-se viva:

Miguel querido onde você estiver, ouviu isso? eu te amo. Algumas coisas devem ficar na obscuridade, é melhor não levantar o pano, deixa... Acho que descobri, Gregório não me fez feliz porque ele era infeliz, o que mais poderia me dar senão sua tristeza. Mas Diogo tinha o coração contente, tão apaixonado pelas coisas, Como é bom viver! ele vivia repetindo. Mesmo comigo, que sou um horror, ele achava graça na vida (TELLES, 1989, p. 132).

Rosa foi infeliz no amor, não pôde encontrar a felicidade com nenhum dos três homens que passaram por sua vida, Miguel e Gregório morreram e Diogo foi embora. De certa forma, os três a abandonaram. Cada um ao seu modo, saindo de cena, deixando-a atuar sozinha. Porém, ela sempre soube que seria assim, não havia surpresa.

Sendo uma artista, não podia ter tudo ao mesmo tempo. A arte também não deu conta de fazê-la totalmente feliz, permanecendo incompleta e dividida entre a arte e a família. Já que desde jovem, e apesar de estudar em uma escola pública modesta, ela “sonhava com a Escola de Arte Dramática da atriz portuguesa Maria Jorge” (TELLES, 1989, p. 184).

Rosa sabia de sua vocação, desde jovem o amor pela arte já brotara dentro dela. Esse amor pela carreira teatral levou-a a arruinar sua vida. Ao construir tal personagem, Telles (1989) faz assim um questionamento sobre o espaço destinado à mulher-artista, dentro de uma ideologia de opressão e submissão, ao longo da História. A autora condena essa postura de inferioridade da mulher, e em resposta a tal realidade, ela cria sua heroína e a coloca no centro da narrativa. As personagens masculinas gravitam em torno de Rosa, porém não conseguem “domá-la” e mudar o percurso da vida dela. Rosa Ambrósio, por si só, fez o seu próprio caminho.

Após uma consulta com o neurologista, à atriz passeia pela cidade de São Paulo, revendo a praça aonde seu pai a levava antes de ir embora, e sentada ela tem uma visão de uma prima chamada Eleonora que já havia morrido há algum tempo. A prima relembra alguns episódios da vida de Rosa, entre eles; uma crise de choro que a atriz teve no dia de seu casamento com Gregório, pois na ocasião do matrimônio já fazia mais de dois anos que Miguel tinha morrido, porém Rosa ainda o amava. Sua mãe a consolava, tentando disfarçar o choro da filha, fazia compressas nos olhos de Rosa, não queria que ninguém percebesse o seu desgosto. Eleonora também fala de um suposto encontro que teve com Gregório logo depois que ele se casou com Rosa, segundo o relato da própria Eleonora a traição ocorrera no dia de um jantar íntimo organizado pela atriz na casa onde morava com Gregório:

O biombo art-nouveau ficava na sua sala de jantar e tinha um espelho no centro imitando um sol. Foi nesse espelho que aparecemos enroscados, Gregório e eu. A copeira não ouviu o blim-blim-blim e você foi buscar a cestinha de pão. Fui até o Gregório e o desejo latejante, nos agarramos ali mesmo. Então você voltou e viu refletido no cristal alumbrado do biombo os amantes se beijando num alumbramento. [...] as traições, as piores, são feitas mesmo entre as pessoas mais próximas, da maior intimidade. Foi sua a ideia desse jantar, eu tinha sido nomeada para o cargo de Consultor Jurídico, merecia a homenagem de um jantar íntimo, tão íntimo que deu naquilo, sem querer fazer ironia. Aplausos para a futura grande atriz que representou perfeitamente o papel de esposa traída e distraída (TELLES, 1989, p. 157).

A partir do relato da infidelidade de Gregório, percebe-se que a atriz já interpretava na vida pessoal papéis dramáticos. Porém, cabe ressaltar que Rosa, sendo uma atriz, não se pode ter certeza desses fatos, talvez tudo não passe de imaginação dela, para amenizar o remorso que sentia, por ter traído o marido tantas vezes. O narrador nos dá pistas, mas não uma definição concreta dos fatos. Não podemos esquecer que o romance trata das memórias de uma atriz, sendo assim, a narradora/protagonista pode, tanto propositadamente, como por esquecimento, privilegiar alguns fatos e “esquecer” outros. Já o gato Rahul, por ser um admirador incondicional da atriz/protagonista, também pode ter selecionado apenas os fatos que lhe foram mais convenientes, favorecendo a protagonista.

Nos capítulos finais do romance é que Rosa Ambrósio aparece mais alegre, e entusiasmada com suas memórias, permanecendo lúcida sem o efeito do álcool, então resolve ligar o gravador e começar a contar sua vida. Ela está muito animada com um telefonema do Diogo e acredita que ele voltará em breve:

esperar é ter esperança? Chamei a Tiva, retoque nos cabelos, unhas claras e sem manchas, nenhuma mancha nem por dentro nem por fora, os dentes brancos, chamei Diú e resolvi tirar a máscara da soberba, Mas quem acredita?, perguntei. Nessa indiferença, hem?!... Fui até o seu quarto, o rádio ligado numa música sertaneja, abracei-a com força e rodopiamos num rodopio sertanejo, ela rindo contente, eu rindo, Vida Nova! ordenei e pedi um café novo (TELLES, 1989, p. 177).

Nessa esperança, Rosa se apega para tentar voltar ao mundo real, ressurgindo a atriz que parece estar disposta a recomeçar uma nova vida, e enfrentar a velhice em paz, aceitando as mudanças de seu corpo: “fiz as pazes com meu corpo fiquei com pena dele, faz o que pode para me agradar, para corresponder, [...] Fico comovida, tantos anos de luta, quase sessenta e esse corpo ainda de pé” (TELLES, 1989, p. 178). A atriz deseja também voltar aos palcos, pensando em uma nova peça, sem medo e sem aflição. Ao invés do mau humor tão recorrente nos últimos meses, ela começa a gravação caprichando na voz e na pronúncia, pois segundo ela, é “uma atriz e uma atriz de classe deve falar bem. Com a altivez de quem interpretou Shakespeare e se prepara para voltar ao palco. Eu vou voltar” (TELLES, 1989, p. 180).

No entanto, essa mudança de humor da atriz não dura muito, porque logo que ela começa a gravar suas memórias. E com as recordações, a angústia toma conta de seu espírito, ela volta a beber, lembrando seu amor da adolescência, seu primo Miguel. A

futura atriz tinha muitas ilusões com Miguel e desejava casar-se com ele, embora ele sempre tenha sido sincero com Rosa, não pensava em se casar nunca. Porém, como estava apaixonada, não ligava, e imaginava que o casamento com Miguel lhe “daria segurança para seguir até a próxima etapa, os estudos. A carreira de atriz, adeus agregados! Adeus porões sombrios, ônibus sacolejantes como o dinheiro exato da passagem” (TELLES, 1989, p. 193). No entanto, a vida tomou outro rumo, com a morte precoce de Miguel, Rosa teve que seguir sozinha, com seu sonho, na luta por condições melhores de vida.

Observamos que desde a infância a vida não foi fácil para Rosa. Tendo que enfrentar obstáculos para alcançar um lugar dentro de um contexto social que não dava espaço a mulher, na busca da realização pessoal por meio da arte, Rosa representa a luta que Telles também enfrentou por sua condição de mulher-artista. A escritora que desafiou os conceitos e a tradição, ao ingressar na Faculdade de Direito e estudar Educação Física, profissões consideradas de homem, um escândalo para o momento de juventude da autora. E tudo isso para garantir o seu espaço, Rosa tem na sua criadora um espelho, ambas refletem a luta de muitas mulheres de talento, que ousaram mudar as regras estabelecidas, em busca de sua concretização profissional.

Vale destacar que no decorrer do romance a analista de Rosa desaparece misteriosamente. Surge então seu primo Renato Medrado procurando saber notícias de Ananta, ele é um advogado recém-formado e com poucos escrúpulos, envolvido com muitas mulheres, inclusive, mantém um romance com uma mulher casada. Não é possível saber de fato qual é sua real intenção ao procurar a prima, se ele realmente está preocupado com seu sumiço ou interessado nos possíveis bens que ela possuía:

sozinha, não tinha pai, nem mãe, nem irmãos, nenhum dos chamados herdeiros obrigatórios, sou o parente mais próximo e vivo, logo, logo, se ela não aparecer e transcorridos dois anos depois do desaparecimento, animou-se ao apertar os olhos feridos pela luz ou pelo cálculo. O prazo legal (TELLES, 1989. p. 213-214).

Talvez Renato, estivesse mais interessado na herança, pois ele e a prima nunca foram amigos, não tinham nenhum contato há muitos anos e de repente ele aparece tão interessado em saber notícias de Ananta. Mas, se deixa mais uma vez para o leitor tirar suas próprias conclusões, o narrador apenas insinua, e joga as informações permitindo aos seus leitores darem sua própria sentença. No entanto, independentemente de suas

intenções, Renato inicia uma busca por pista do paradeiro da prima, ele vai até a Delegacia de Pessoas Desaparecidas e conversa com o delegado Leon, informando-se sobre o sumiço da prima, conforme nos relata o narrador onisciente:

Na quinta-feira esse grupo de moças, marcou uma reunião de trabalho na sede, um casarão da Avenida Paulista que vai ser demolido. A reunião estava marcada para as sete da noite, Ananta chegou com seu carro pouco antes das sete horas. Deixou o carro no pátio com o manobrista e ficou de pé no fundo da sala que estava cheia. Flávia e ela trocaram sinais de longe, ficaram de se encontrar na hora do café, seria servindo um café com bolo depois da reunião. Às nove e meia terminou a reunião, Flávia procurou por ela. Não foi mais vista. No dia seguinte, uma sexta-feira a empregada telefonou para Flávia, a moça estava preocupada, nunca a patroa tinha dormido fora. O carro, um Gol ainda novo estava na garagem do edifício (TELLES, 1989, p. 165).

Além disso, Renato decide fazer também uma investigação paralela, conversando com vizinhos e amigos de Ananta, para tentar descobrir novas pistas sobre o paradeiro da prima.

Quase no final do romance, o narrador onisciente relata a visita que Renato Medrado fez a Rosa Ambrósio. Na tentativa de descobrir alguma pista nova sobre o desaparecimento de Ananta, ele vai ao encontro da atriz, que agora está internada numa clínica de desintoxicação. Renato estava ansioso, não sabia como se portar diante da atriz, não conhecia seu trabalho, e perdido em seus pensamentos, após uma longa espera ele:

Voltou-se para a porta do casarão verde. Rosa Ambrósio estava lá. Vestia uma longa bata branca e tinha a cabeça coberta por um pano listrado que caía reto até os ombros num arranjo egípcio. Egípcio, ele frisou e achou graça, lá estava a atriz com a imponência de uma figura de proa, o vento batendo em suas vestes. Assim que ela se adiantou mancando até o topo da escada ele foi ao seu encontro para oferecer-lhe o braço. Seria a exata imagem de uma rainha se uma rainha lhe aparecesse um dia, foi o sentimento que lhe ocorreu ao se aproximar e vê-la melhor debaixo do sol. Beijo-lhe as mãos e digo, Madame, que prazer e que honra! Mas quando ela tirou os óculos escuros, olhou-nos olhos. Viu neles a artista que sabe quando o outro está representando. Inclinou-se discreto (TELLES, 1989, p. 214).

Desse modo, mesmo depois de vários anos longe dos palcos, a atriz Rosa Ambrósio não perdera o jeito e o talento. Renato reconhece nela a grande atriz que foi e continua sendo, a arte está em sua personalidade, tem alma de uma verdadeira artista.

Ela fascinava nos palcos e ainda continua a fascinar na vida, pois deixara o advogado encantado. Diante da majestosa presença de Rosa, Renato ficou sem palavras. A conversa foi breve, a atriz não acrescentou nada de novo ao que Renato já sabia, porém Rosa acreditava que Ananta devia estar bem e feliz em algum lugar. Ao se despedir de Rosa, o advogado confirma que uma atriz como ela nunca perde a oportunidade de representar ou fazer uma encenação:

[Renato] apertou os olhos e a boca para não rir, Rosa Ambrósio viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente, esqueceu o tornozelo afetado? Esqueceu. O que era grave para uma atriz que fingia uma torcedura. Mas se ela não estava no palco não tinha tanta importância assim, desculpou-a complacente. Bebida é o diabo... E não parecia nem um pouco abatida, ao contrário ia firme com se fosse entrar em cena naquela hora mesmo (TELLES, 1989, p. 217, acréscimo nosso).

Percebemos que Rosa nunca perdia uma chance de representar, teatralizando a vida e a própria situação em que se encontrava, ela não se deixa parecer abatida na frente de Renato. Ao invés do drama, ela preferiu encenar a pose da grande artista, transformando a vida num palco, no qual ela era a estrela principal e tendo consciência de seu talento, sabia encantar, emocionar, e até convencer as pessoas com sua interpretação. Temos então a última cena da atriz, que mais representou do que viveu, aliás, viveu para representar, nunca pode separar uma coisa da outra:

Contudo, novas flores desabrochavam [...] e Rosa Ambrósio se recuperava para a nova peça e Cordélia se queimava na piscina de algum navio. Em algum mar. A rotina. Tudo o que era vivo prosseguia vivendo enquanto Ananta Medrado ia virando lembrança. Com uma fina camada de poeira (TELLES, 1989, p. 219).

No final do romance é o narrador onisciente que nos relata como a vida seguiu seu curso, com a esperança de um retorno triunfal de Rosa aos palcos. Cordélia viajando pelo mundo, sem criar raízes em lugar algum, como sempre fora. No entanto, o mistério sobre o paradeiro da psiquiatra fica sem solução, assim “ao adentrar o espaço do fantástico, a personagem de Ananta deixa-nos mais uma vez com a indefinição do destino e da identidade feminina” (PINTO, 1997, p.74). Desse modo, Telles deixa o desfecho no ar, sem uma resolução, talvez jogando para o leitor a possibilidade de que

ele dê uma definição ao indefinido final da personagem que praticamente evaporou como fumaça.

No romance *As horas nuas* (1989), observamos que Rosa tem grande paixão por sua arte e em nome disso deixa de lado a sua vida pessoal e familiar, pois estes ficam sempre em segundo plano para a atriz. No entanto, o preço pago por Rosa é alto, ela acaba só e abandonada por todos, o que com base nas teorias vistas anteriormente caracterizam o romance como um *Künstlerroman* de autoria feminina, no qual o amor pela arte e a escolha por esta são marcas inerente ao gênero. Além disso, Rosa é uma atriz verdadeira, e assim como as primeiras artistas tinham que fazer uma escolha, ela também escolheu, primeiro e antes de tudo, sua arte, sua verdadeira paixão.

Verificamos também que o final aberto, dado por Telles a sua protagonista mostra:

uma impossibilidade de definir positiva e concretamente, e de maneira que expresse uma consciência feminista, o destino e a identidade da personagem feminina, parece ser decorrência de uma indefinição por parte da escritora – assim como da leitora e da crítica (PINTO, 1997, p. 73).

A maior parte das mulheres-artistas ainda não tem de fato o seu espaço garantido, não havendo, portanto uma conciliação entre carreira profissional e vida pessoal. O mundo da arte, principalmente, ainda é um mundo de predominância masculina, as artistas ainda são na atualidade questionadas não pelo talento, mas por serem mulheres, o que faz delas “seres diferentes”, que precisam mostrar competência dentro e fora de suas profissões, o que nos confirma a não existência de um espaço para a elas, enquanto artista, dentro da sociedade que se encontram.

O destino da protagonista Rosa é incerto, ao final da vida ela se encontra cheia de amarguras e marcada pelas dores que sofreu ao longo de sua história. Como uma artista muitas vezes incompreendida, ela se refugiava no palco, que era seu mundo. “Entretanto, ao final, surge a esperança de reconciliação com a vida: Rosa Ambrósio percorre os meandros labirínticos de sua “des/memória”, enquanto se prepara para reassumir sua paixão: uma nova performance” (CAMPELLO, 2003, p. 194). Portanto, mesmo que Rosa demonstre estar condenada à solidão, Telles nos dá a esperança de que talvez ela possa recomeçar, já que no final do romance temos uma promessa de Rosa voltar aos palcos e atuar numa peça. Atuar era de fato o que lhe dava maior prazer, e a

ajudava a transformar a dureza da realidade em sonhos e ilusões mais felizes do que na vida real. Mesmo tendo fracassado como mãe, esposa e amante, ela se realizou em sua carreira enquanto pode, escolheu e viveu sua profissão com toda a intensidade que só as verdadeiras artistas podem fazê-lo, mesmo sabendo que carreira de atriz tem prazo de validade, que se acaba juntamente com a beleza e a juventude. Rosa é apenas mais uma na tradição das mulheres-artistas que pagam com a infelicidade o preço pela opção feita, isto é, ser artista em um universo masculino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os romances *O quarto fechado* (2004) e *As horas nuas* (1989), pudemos confirmar que estes se configuram como *Künstlerromane* de autoria feminina, pois seus enredos têm como protagonistas figuras femininas que são artistas, assim como a diegese narrativa gravita em torno do conflito existente entre a arte e a vida pessoal, conflito este que é vivenciado pelas protagonistas. Tais obras contribuem para assegurar à mulher, principalmente à mulher-artista, uma forma de expressão das vozes femininas, que durante muito tempo foram silenciadas. Lya Luft e Lygia Fagundes Telles, conforme pontuamos anteriormente, procuram mostrar quão árdua, foi e ainda é a luta das mulheres para terem um espaço dentro de uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado, na qual o masculino sempre foi o único modelo universal de expressão artística. Pudemos verificar, a partir disso, que tanto a pianista quanto a atriz enfrentaram muitos obstáculos para a realização do seu ofício, e por amor a sua arte elas pagaram todos os preços cobrados socialmente.

Renata, desde muito cedo, abriu mão de sua juventude para dedicar-se ao piano. Enquanto as outras adolescentes namoravam e passeavam, ela estava às voltas com suas partituras estudando, viajando, se aprofundando cada vez mais naquilo que fora, sem dúvidas, sua grande paixão: a música tocada em seu piano. Assim como Renata, Rosa, quando ainda era uma menina já sonhava com a carreira de atriz, esse sempre foi seu maior objetivo de vida. Ansiava por estar nos palcos, representando um papel importante. Seu sonho era fazer o curso de teatro, porém não tinha condições financeiras, mas assim que recebeu a herança de uma tia pode, então, realizar esse sonho.

Com o passar do tempo, na vida adulta dessas mulheres-artistas, a profissão escolhida não teve um espaço garantido, devido ao conflito familiar e social enfrentados, por conta de tal ofício. O exercício da profissão de artista rivalizava com os tradicionais papéis de esposas e mães, gerando uma grande insatisfação nelas próprias e nas pessoas que as rodeiam. No ambiente em que estavam inseridas, passam a sentirem-se oprimidas e infelizes por sua condição de excluídas e diferentes, já que fugiam à regra de “boas donas de casa”, isto é, ao seu destino de mulher: ser esposa e mãe de

família. Desse modo, podemos perceber principalmente na protagonista-artista de Telles (1989) que:

A arte de cada artista está vinculada à marginalização no campo da estética e da cultura. A protagonista-artista [Rosa] percebe que a única forma de sobrevivência é, vestindo as máscaras que a sociedade impõe, usá-las pelo avesso (CAMPELLO, 2003, p. 255, acréscimo nosso).

É através da representação que Rosa procura afastar-se dos modelos tradicionais de mulher, refugiando-se nos palcos, vestindo-se de suas personagens, procurando, enfim, não corroborar com a lógica do discurso patriarcal. Já Renata tem em seu piano uma forma de transcender a dureza da realidade. Muitas vezes às escondidas, trancada com seu piano, vibrava de prazer, encontrava, assim, a paz que somente a música lhe proporcionava.

A relação dessas mulheres-artistas com seus maridos e filhos(as) é vivida de maneira distanciada e fria, pois, não sendo possível conciliar a carreira com a vida pessoal, como já afirmamos, esse distanciamento provoca sofrimento e angústia às duas personagens, que incompreendidas pela família e pela sociedade têm como destino certo a solidão. Talvez, o ofício as tenha feito egoístas, pois não conseguiram se entregar a outro amor que não fosse à arte. Renata e Rosa são mulheres diferentes do modelo tradicional, estabelecido pelo patriarcado, que rompem com uma ideologia de submissão da mulher, que parecia só ter direito a se realizar com o casamento e a maternidade.

De acordo com Rodrigues (2012), a mulher-artista criada por Luft:

não consegue desdobrar-se no papel de esposa e mãe, reconhecendo que somente a música, sua arte, lhe é essencial. Ao examinarmos esta personagem à luz da afecção melancólica, emerge como traço marcante de sua personalidade o caráter narcisista na escolha do objeto [a arte] (RODRIGUES, 2012, p. 142, acréscimo nosso).

Percebemos o quanto é difícil essa relação entre a profissão artística e a vida familiar da artista que Renata representava, pois seu objeto de escolha e desejo sempre foi a sua música, o seu piano, somente a estes amava acima de qualquer outro sonho. E nisso percebemos que o caráter narcisista de Renata pode ser entendido:

Segundo Freud, em conformidade com o tipo narcisista, uma pessoa pode amar o que ela própria é, o que ela própria foi e o que ela própria gostaria de ser ou alguém que alguma vez foi parte dela mesma. No caso de Renata, ela ama o que foi (RODRIGUES, 2012, p. 142).

Tal fato também pode ser observado em Rosa, que coloca sua carreira em primeiro plano, e se amargura lembrando o que foi um dia, sofre por não ter mais a juventude e o sucesso dos anos passados. E, talvez, por serem consideradas narcisistas, as artistas acabam sozinhas, pagando o alto preço por amarem mais o seu dom do que a seus maridos, filhos e filhas. Elas ousaram romper com o destino que era imposto a todas as mulheres. Ao que parece, Luft (2004) e Telles (1989) procuram, através de suas artistas, mostrar que apesar de todos os avanços alcançados pelas mulheres, elas ainda não têm o direito a fazerem suas escolhas sem a renúncia de alguma parte importante de suas vidas. As autoras na condição de mulheres-artistas que são, também, se colocam na pele de suas personagens e podem escrever com propriedade sobre o tema, já que também enfrentaram e romperam tradições arraigadas em nossa cultura.

É possível notar nessas personagens o sofrimento por não conseguirem desempenhar os papéis sociais determinados para as mulheres, como o sentimento de culpa por não serem “boas esposas e mães”. Podemos observar ainda que “na vida das artistas só há lugar para o amor, enquanto este não interferir no trabalho artístico: dá-se a exclusão total ou a harmonização do amor com a arte” (CAMPELLO, 2003, p. 259). Desse modo, a arte faz parte da identidade dessas duas mulheres, que longe do piano/palco já não conseguem mais se manter inteiras, sentem-se incompletas, esmagadas pela dor que a ausência da arte representa em suas vidas. Afastadas de seus ofícios, Renata e Rosa parecem não ver mais sentido para continuarem vivendo, sendo tragadas pela tristeza, não tendo mais vontade para fazer coisa alguma.

Renata permanece apenas esperando que a morte a leve o quanto antes. Perdendo o encanto pela vida, ela só deseja morrer. Rosa se entrega ao álcool, aos delírios e as lembranças de um passado distante, se mantendo a maior parte do tempo embriagada, fugindo de uma realidade que lhe é tão indiferente.

Assim como as artistas que as criaram, essas personagens sofrem por não serem “iguais” às outras pessoas, tidas como comuns. Na visão patriarcal, elas são discriminadas e oprimidas, não tendo direito a seu espaço dentro de um ambiente que as rejeita. E diante dessa realidade cabem às artistas, principalmente, se refugiarem num outro mundo, o mundo da arte.

Observamos que Renata é ainda mais oprimida pelos valores sociais, ela sente-se sufocada pelo casamento e pela maternidade. Martim, seu marido, lhe cobra atenção, de forma direta, atenção e uma mudança de vida que ela não pode alcançar, a troca da identidade de mulher-artista pela de dona de casa enérgica e mãe atenciosa. Ela usa o silêncio como forma de rebelar-se contra essa postura do marido. Já Rosa se apresenta de modo mais liberal, nunca permitiu que o marido, Gregório, nem seu amante, Diogo, interferissem na sua carreira. Ela dedicou-se totalmente ao teatro e deixou de lado a família, ao contrário de Renata que interrompeu a carreira de pianista famosa para arriscar-se num casamento que só lhe trouxe infelicidade.

No entanto, ao final da vida, Rosa é traída pela carreira, pois ao envelhecer não se adequa mais aos padrões de beleza e juventude exigidos para a mulher atriz, que deve ser, na maioria das vezes, magra, bonita e jovem durante toda a sua vida, isso se quiser continuar no palco e permanecer obtendo sucesso. Ela escolheu ser artista, e não apenas submeter-se à função de artista como profissional. Além disso, no romance *As horas nuas* (1989) são apontados destinos semelhantes para Rosa Ambrósio e também para sua analista Ananta Medrado, ambas passam a viver numa outra realidade, diferente daquela que estavam inseridas, entrando em uma dimensão oculta e misteriosa, no caso de Ananta, e no mundo fictício e imaginário de seus delírios, no caso de Rosa:

De todos os modos, este romance dá expressão ao próprio estágio de transição em que vive a mulher brasileira. [...] *As horas nuas* é um retrato composto de rostos femininos heterogêneos, de identidades diversas, e portanto cabe lugar aqui a soluções narrativas várias. Assim, assistimos por um lado à reclusão e à espera de Rosa e, por outro lado, à criação de um espaço alternativo para Ananta, a partir da abertura de uma dimensão fantástica no texto [...] Desse modo se é verdade que existe uma polaridade ideológica entre Rosa e Ananta, há também uma semelhança entre as duas no sentido de que ambas decidem abandonar o espaço da realidade cotidiana (PINTO, 1997, p. 74).

Dessa forma, o romance de Telles procura mostrar caminhos alternativos para a vida da mulher que muitas vezes se percebe sem um espaço dentro da realidade, daí por que o misterioso desaparecimento de Ananta precisa ficar sem solução, uma espécie de “válvula de escape”, mantendo viva a esperança em uma realização para além da realidade vivenciada, uma forma alternativa como já apontamos, de liberta-se do meio que as oprime, mesmo que através da imaginação, do delírio. O sumiço de Ananta representa essa possibilidade, uma vez que ela saiu a procura de um amor e desapareceu

deixando subtendido que ela pode ter encontrado o que almejava e por isso foi ser feliz como ansiava.

Na descrição física das protagonistas-artistas, percebemos que Renata é apresentada como uma pianista talentosa, porém sem muitos atributos físicos atraentes, e de pouca vaidade, o que fascina nela é a força que emana de suas mãos dedilhando o piano, ela consegue atingir a alma do seu público. Já Rosa é retratada como uma bela atriz, uma mulher exuberante, e um “poço de vaidade” como ela mesma se define. Ao contrário da pianista, teve vários amantes, “aproveitou a vida” de glamour e fama, nas badaladas festas, rodeada de holofotes. Ainda cabe ressaltar que no palco Rosa também encantava as pessoas não só pelos dotes físicos, mas pelo talento ao representar suas personagens, era uma estrela, sem dúvidas, seduzia seu público por suas interpretações.

Renata, diferentemente de Rosa, é duplamente fracassada, na vida e na profissão, e ao final do romance, não vê esperanças de recomeço, permanece apenas esperando a morte, desiste de tudo, e com a morte de segundo filho, sente-se acabada. Rosa, porém, tem um destino, talvez, menos trágico, mesmo fracassando com a família, ela nutre a possibilidade de retornar aos palcos, pois, ao término da narrativa, ela está se preparando para uma nova peça e sonhando com a volta do amante Diogo, mesmo depois de tanto tempo. Esse final aberto dado por Telles a sua protagonista é mais esperançoso do que o de Renata, a protagonista de *Luft*. Portanto, o tradicional e conhecido “final feliz” para essas mulheres-artistas só poderia ser alcançado:

pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção [da carreira] se dá de maneira brusca – *truncamento, mutilação* física e/ou emocional, de um destino ‘fracassado’, isto é, o destino de uma mulher que foge aos padrões sociais de feminilidade (PINTO, 1990, p. 17, acréscimo nosso, grifos da autora).

Percebemos ainda duas linhas diferentes: Renata tem uma carreira brilhante e no auge do sucesso a interrompe, acreditando que poderia voltar posteriormente. Já Rosa mostra o final de sua carreira de atriz brilhante que, depois da fama e do sucesso, depara-se com a decadência. As duas, no entanto, fracassam, pagando caro por sua condição de mulheres-artistas, dando uma importância maior o exercício artístico do que às obrigações sociais que “deveriam” cumprir sendo mulheres, porque somente a arte conseguia mantê-las inteiras, equilibradas psicologicamente.

Não vendo mais saídas para suas vidas fracassadas e marcadas pelos enganos que cometeram – uma que abandonou a profissão de pianista famosa para ter uma família, e a outra que deixou a família em segundo plano para dedicar-se primeiro à carreira de atriz –, cada uma teve seu “castigo” por tamanho atrevimento de contrariarem os destinos para elas escritos pelo pensamento do patriarcado, que negou e continua negando à mulher-artista o direito a expressar-se livremente e viver a profissão ao mesmo tempo em que procuram ter uma família e uma vida social feliz de forma que possa se realizar com mulher e profissional de talento.

Nesse sentido, podemos compreender a intenção das autoras dos romances, aqui citados, como uma “deliberada intenção da mulher – artista e autora – em produzir cultura [que] a leva à reescrita, sob o ponto de vista feminista, da poética da história de sua voz artística, interferindo significativamente na história cultural” (CAMPELLO, 2003, p. 263). Desse modo, somo levados a considerar, em consonância com Campello (2003), que “o *Künstlerroman* de autoria feminina, arte consciente, é uma forma de expressão/fruição de autoconhecimento e de conhecimento do mundo: interessada, portanto” (CAMPELLO, 2003, p. 263).

Portanto, a condição da mulher-artista é mostrada através do conflito da carreira com a vida pessoal, já que as protagonistas estão inseridas em uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado, que não permite à mulher buscar “um teto todo seu”. No caso das artistas, existe um preconceito ainda maior, pois, sendo artistas, não lhes é permitido ter uma vida pessoal feliz, não sendo aceitas nem mesmo dentro do espaço doméstico. As autoras procuram apontar, por meio de suas protagonistas, que a mulher não tem assegurado o seu lugar dentro da sociedade, que as oprime, empurrando-as para a margem. O final fracassado destas artistas torna-se uma punição pela audácia, ao quebrarem com uma tradição imposta pelo patriarcado que concede protagonismo ao masculino e margeia o feminino.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. No declínio do patriarcado. In \_\_\_\_\_. **Ficções do feminino**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011. p. 15-47.
- CAMPELLO, Eliane Terezinha do Amaral. **O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela**. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Ed. Claridade, 2011.
- LEAL, Maria Virgínia Vasconcelos. **As escritoras contemporâneas e o campo literário: uma relação de gênero**. Brasília. 2008.243pp. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade de Brasília.
- LUFT, Lya. **O quarto fechado**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. Masculino e feminino: um possível reencontro. In.: SHARPE, Peggy (Org.); PINTO, Cristina Ferreira (ed. de textos) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 153-166.
- MÖHRMANN, Renate. Profesión: artista sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística. In: ECKER, Gisela (Org.). **Estética feminista**. Barcelona: Ed. Icaria Editorial, S.A., 1985. p. 197-211.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. In.: ALVES, Aline. et al (Orgs.). **A escrita no feminino: aproximações**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011. p. 17-26.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.
- PINTO, Cristina Ferreira. Consciência feminista/identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In.: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 65-79.
- \_\_\_\_\_. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

QUINLAN, Susan Canty. Mutatis mundis: a evolução da obra de Lya Luft. In.: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 167-183.

RODRIGUES, Gabriela Rocha. O universo melancólico em O quarto fechado de Lya Luft. **Miscelânea, Assis**, v. 11, p.134-149, jan./jun. 2012. ISSN 1984-2899. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/9---gabriela-rocha-rodrigues.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2013.

RUFFATO, Luiz (Org.). Ainda algumas palavras. In.: **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005. p. 09-13.

\_\_\_\_\_. Mulheres: contribuição para a história literária. In.: **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004. p. 09-13.

SCHMIDT, Rita. 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: Ed. Universitária/UFRGS, 1995. (Coleção Ensaios CPG – Letras; 3). p. 182-189.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In.: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1999. p. 23-40.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In.: ZOLIN, Lúcia Osana; Gomes, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Ed. Eduem, 2011. p. 231-245.

SILVA, Marcelo Medeiros da. **Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?** 2011. 209 pp. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **labrys, études féministes/ estudos feministas**, n. 11, janvier/juin 2007 - jan/jun 2007. Disponível em: <http://www.tanianavarrosvain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 18 mar. 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In; DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2002. p. 669-672.

\_\_\_\_\_. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.); PINTO, Cristina Ferreira (ed. de textos) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 57-63.

\_\_\_\_\_. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In.; DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2002. p. 401-441.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. Para além do cânone. In.: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1999. p. 15-21.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In.: \_\_\_\_\_. **Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991. p. 11-16.

WANDERLEY, Marcia Cavendish. **Mulheres: prosa de ficção no Brasil 1964-2010**. Rio de Janeiro: Ed. Ibis Libris, FAPERJ, 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin. In.: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (Orgs.). **Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012. p. 167-179.