



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

REGIONAL CATALÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE

RONALDO SOARES FARIAS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ERÓTICA NOS ROMANCES  
*UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE  
LISPECTOR, E *AS PARCEIRAS*, DE LYA LUFT**

CATALÃO (GO)  
2015

RONALDO SOARES FARIAS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ERÓTICA NOS ROMANCES  
*UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE  
LISPECTOR, E *AS PARCEIRAS*, DE LYA LUFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem — Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem — do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges.

CATALÃO (GO)  
2015

RONALDO SOARES FARIAS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ERÓTICA NOS ROMANCES *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE LISPECTOR, E AS *PARCEIRAS*, DE LYA LUFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Estudos da Linguagem, defendida e aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2015.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Luciana Borges

Universidade Federal de Goiás — Regional Catalão

---

Profa. Dra. Nismária Alves David

Universidade Estadual de Goiás — Campus Pires do Rio

---

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo

Universidade Federal de Goiás — Regional Catalão

Universidade Federal de Goiás  
Regional Catalão  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem  
2015

Dedico este trabalho aos meus pais, José Gomes de Farias e Maria de Lourdes Soares Farias, que sempre me fizeram acreditar na realização dos meus sonhos, e que trabalharam muito para que eu pudesse realizá-los.

Ao Janiellison Edierk Rodrigues de Medeiros, amigo que encontrei de forma inesperada, mas que soube como ninguém apoiar-me nas horas difíceis, compartilhando comigo alegrias e tristezas.

## **AGRADECIMENTOS**

Registro meus agradecimentos a todos os que compartilharam o trilhar de mais um caminho percorrido, contribuindo, direta e indiretamente, para que eu realizasse esta pesquisa, auxiliando-me e dando-me forças nos momentos em que mais precisei.

Minha gratidão, em primeiro lugar, a Deus, por estar comigo em todos os momentos, iluminando-me, e sendo meu refúgio e fortaleza nos momentos mais difíceis. A ele, minha eterna gratidão.

Agradeço, especialmente, a minha família, pelo apoio para que eu concretizasse esta pesquisa. Meus agradecimentos a minha mãe e meu pai, que foram incansáveis.

À professora Luciana Borges, minha orientadora, que me possibilitou aprendizagens únicas, por meio do grande incentivo e orientação que me foram concedidos durante esta jornada.

Aos colegas e professores do mestrado, por tudo o que com eles aprendi, e por partilharem a construção do meu estudo. Em especial, à amiga Ana Carla Rios. Valeram os momentos de conversas, discussões e distrações.

A todos, muito obrigado.

O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual.

Kathyn Woodward (2012, p. 15)

O destino de uma mulher é ser mulher.

Clarice Lispector (1998, p. 84)

## RESUMO

A presente dissertação examina os percursos identitários das protagonistas dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, e *As parceiras*, de Lya Luft, pelo viés da pulsação erótica que se revela através da sexualidade nos textos tomados como *corpus* de análise. Clarice Lispector (1920-1977), através do monólogo interior, mergulha no fluxo da consciência da protagonista Lóri para desvendar, por meio do incansável trabalho com a linguagem, sua relação amorosa com Ulisses, que, juntos, constroem suas identidades e a descoberta da sexualidade através das experiências ao longo do romance. Lya Luft (1937 - ) é uma escritora contemporânea que traz à tona, em suas obras ficcionais, os problemas e os laços familiares do seu tempo, percorrendo os labirintos mais obscuros da vida íntima das personagens para encontrar o fio condutor que as unem, através dos laços familiares e dos problemas decorrentes de uma convivência marcada pelo isolamento, morte e loucura. O objetivo é analisar as trajetórias que as personagens trilham em busca de construir e entender a sexualidade em meio aos conflitos familiares em que estão inseridas. O comparativismo, como metodologia, é acionado para compreendermos a relação existente entre as personagens quanto à temática identitária e erótica. O texto está dividido em três partes, a saber: a) os percursos da produção literária de cunho erótico e o seu valor literário; b) o papel da memória e da identidade na construção da sexualidade das personagens; e c) a presença do trauma como instrumento catalisador de transformação das personagens ao longo da narrativa. A dissertação fundamenta-se no aporte teórico sobre identidade e memória, em estudos sobre literatura e gênero, entre outras pesquisas relacionadas a traumas e violência.

**Palavras-chave:** Literatura, Identidade, Erotismo, Sexualidade, Feminino.

## ABSTRACT

This dissertation examines the identity paths of protagonists of the novels *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, of Clarice Lispector, and *As parceiras*, of Lya Luft, by the bias of erotic pulsation that is revealed through sexuality in the texts taken as *corpus* of analysis. Clarice Lispector (1920-1977), through the interior monologue, dives into the stream of consciousness of the protagonist Lori to reveal, through the untiring work with language, his love affair with Ulysses, which together construct their identities and the discovery of sexuality through the experiences throughout the novel. Lya Luft (1937 -) is a contemporary writer who brings up, in his fictional works, the problems and family ties of his time, through the most obscure labyrinths of the intimate life of the personages to find the guiding thread that unite them, through family ties and the problems resulting from a coexistence marked by isolation, death and madness. The objective is to analyze the trajectories that the personages thrash seeking to build and understand the sexuality among the family conflicts where they are inserted. The comparativism, as a methodology, is triggered to understand the relationship between the personages about the identity and erotic theme. The text is divided into three parts, namely: a) the paths of literary production of erotic nature and its literary value; b) the role of memory and identity in the construction of sexuality of the personages; and c) the presence of trauma as a catalyst instrument of transformation of the personages throughout the narrative. The dissertation is based on the theoretical support of identity and memory, in studies of literature and gender, among other studies and research related to trauma and violence.

**Keywords:** Literature, Identity, Eroticism, Sexuality, Female.



## **LISTA DE SIGLAS**

ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada

AILC - Associação Internacional de Literatura Comparada

Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CPFL - Companhia Paulista de Força e Luz

EUA - Estados Unidos da América

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Erotismo e Pornografia.....	38
Quadro 2 – Quadro comparativo de temas e procedimentos narrativos.....	107

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>20</b>
<b>AS MULHERES E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CUNHO ERÓTICO .....</b>	<b>20</b>
1.1 A abordagem da identidade erótica feminina pelo método comparativo.....	20
1.2 O valor literário: algumas considerações .....	24
1.3 As fronteiras entre o pornográfico e o erótico.....	31
1.4 A presença das mulheres na literatura erótica .....	36
1.4.1 Clarice Lispector .....	41
1.4.2 Lya Luft.....	46
1.5 Os processos técnicos de criação nos romances.....	50
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>55</b>
<b>MEMÓRIA E IDENTIDADE: PARCERIAS E APRENDIZAGENS .....</b>	<b>55</b>
2.1 Anelise e a memória das origens.....	58
2.2 Lóri e a memória das origens .....	61
2.3 O entrecruzamento entre memória e identidade das personagens.....	62
2.3.1 A construção identitária de Anelise.....	65
2.3.2 A construção identitária de Lóri.....	70
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>74</b>
<b>OS PERCURSOS DA EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA DAS PERSONAGENS.....</b>	<b>74</b>
3.1 As experiências traumáticas no romance <i>As parceiras</i> .....	74
3.2 A ausência da figura materna nos romances .....	86
3.3 Violência e Homossexualidade em <i>As parceiras</i> .....	88
3.4 Entre a dor e o prazer: da continuidade à descontinuidade do ser, uma aprendizagem possível ..	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>
Teses e Dissertações Citadas .....	115
Livros Literários Citados .....	115

## INTRODUÇÃO

Os romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*<sup>1</sup> (1969), de Clarice Lispector, e *As parceiras*<sup>2</sup> (1980), de Lya Luft, colocam em discussão as trajetórias de mulheres e suas experiências eróticas. Lya Luft aborda, em seus romances, as experiências com as perdas, as relações traumáticas, os laços familiares, apresentando, portanto, personagens castigadas pelas fatalidades da vida. *As parceiras* (2004) é um romance que trata das relações humanas, das angústias, de famílias que se esfacelam pelos vínculos que constroem entre si. Clarice Lispector, de forma geral, também aborda em seus romances as relações familiares e os conflitos do ser humano. O modo como manuseia a linguagem e a forma introspectiva da sua escrita revelam a compreensão do sentido da vida humana.

No cenário das produções latino-americanas, destacamos as produções literárias de Clarice Lispector e Lya Luft, obras que nos possibilitam observar os anseios da mulher em relação à sexualidade. A escolha dos romances deu-se por três motivos: primeiro, porque eles propiciam a discussão da sexualidade e dos conflitos familiares narrados, praticamente, por personagens femininas; segundo, pela aproximação das técnicas do fluxo de consciência utilizadas por James Joyce (1882-1941) e, posteriormente, por Virginia Woolf (1882-1941), das quais Clarice Lispector e Lya Luft acabam se apropriando para descreverem a mente das personagens; terceiro, por esses romances terem uma representatividade fora do Brasil, já que foram traduzidos, por exemplo, para o alemão: *Eine lehre oder das buch der luste: roman* (*Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres*), traduzido em 1982 por Christiane Schrübbers, e *Die Frau Auf Der Kilippe* (*As parceiras*), traduzido em 1994 por Karin Von Shweder-Schreiner, na cidade de Stuttgart, capital de Baden-Wurttemberg, na Alemanha, pela editora Klett-Cotta.

Nosso objetivo é analisar as trajetórias que as personagens trilham em busca da (re) descoberta do prazer e do desejo, e compreender em que momento, nessa trajetória, surgem os conflitos interiores e as inseguranças. Desse modo, a literatura comparada como metodologia será acionada “por ser considerada como o estudo de qualquer fenômeno literário, sob a perspectiva de mais de uma literatura nacional, ou em conjunção com outra disciplina intelectual, ou mesma com várias” (ALDRIDGE, 2011, p. 272). O comparativismo, neste estudo, consiste em observarmos como as personagens constroem suas identidades sexuais, e

---

<sup>1</sup> Utilizamos, neste trabalho, a edição publicada em 1998.

<sup>2</sup> Utilizamos, neste trabalho, a edição publicada em 2004.

não pela simples contraposição do enredo de um romance em relação ao outro. Analisaremos a constituição da identidade das protagonistas pelo viés da sexualidade e das relações amorosas. Segundo Aldridge (2011, p. 274), “a comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências”. A afinidade entre os romances está na possibilidade de verificarmos como a identidade sexual das personagens é construída. O levantamento (compilação) de trechos das obras que evidenciam o processo dessa construção identitária subsidiam a comparação entre elas.

O termo “desconstrução” da identidade erótica surgiu a partir do reconhecimento dos percursos das personagens relacionadas às experiências eróticas com seus parceiros. As experiências sexuais são aprendizagens que interferem na identidade do sujeito nas interações de alteridade. Não é possível, para Barbosa (2011, p. 4) “dissociar a identidade de alguém de seu corpo ou de sua sexualidade”. Nesse sentido, o termo “identidade erótica” refere-se ao imbricamento entre erotismo e identidade que, na interação entre si, resultam na identidade erótica do sujeito. Segundo Barbosa (2011, p. 4-5), “quando uma mulher busca sua própria identidade é porque ela precisa sentir-se uma pessoa completa, inclusive, ou talvez principalmente, na sua relação consigo mesma, com seu próprio corpo, e sua própria sexualidade”. A par dessa aproximação pode-se também perceber outros aspectos que diminuem a distância entre um romance e outro, ainda que produzidos em épocas diferentes.

Existem algumas semelhanças entre as autoras, inclusive pela aproximação das técnicas do fluxo de consciência que ambas, provavelmente, adquiriram com as leituras que fizeram das obras de James Joyce e Virginia Woolf. Lya Luft, além das leituras, foi tradutora de algumas obras<sup>3</sup> de ambos os escritores. Clarice Lispector nega tais influências na sua produção literária; no entanto, o crítico Antonio Candido (1970) prefere analisar o romance *Perto do coração selvagem* (1944)<sup>4</sup>, de Clarice Lispector, deixando de lado “as possíveis fontes estrangeiras de inspiração” (CANDIDO, 1970, p. 128). Mesmo com a negação contundente de Clarice em relação às influências de Joyce no processo de escrita de seus romances, sabemos que, por afinidade de contexto, suas obras aproximam-se de alguma forma.

São os conflitos interiores das personagens Loreley<sup>5</sup>, do romance *Uma aprendizagem*

---

<sup>3</sup> Exemplo de obras traduzidas por Lya Luft: WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

<sup>4</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1980.

<sup>5</sup> Lóri é o apelido de Loreley. No romance ela é chamada de Lóri. A palavra Loreley surge apenas quando Ulisses explica o significado do nome da personagem.

ou *O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e Anelise, do romance *As parceiras* (2004), de Lya Luft, que nos interessam a fim de analisarmos o processo da construção identitária em relação às personagens. O romance de Clarice Lispector retrata a difícil trajetória de Lóri em busca de uma aprendizagem sexual guiada pelo seu parceiro, Ulisses. A frase mais conhecida de Beauvoir (1980, p. 9): “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, é apropriada para fazermos uma analogia com o percurso que Lóri irá trilhar no romance, mostrando as angústias da mulher em pleno século XX, quando o assunto é o desejo e o prazer. Lóri ainda se sente despreparada para iniciar uma trajetória sexual, mas Ulisses, ao contrário de muitos homens, surpreende-nos com suas atitudes, abrindo “passagem para que a personagem por si mesma realize a transcendência, pois ele na verdade não é o homem da viagem e sim da espera que objetiva possuí-la inteira de corpo e alma” (SOUZA, 2012, p. 162).

Já o “universo feminino de Lya Luft se constitui tanto pelo caos como pela reconstrução. Memória, reminiscências, lembranças, sensações, reflexos, espelhos, mito, jogo, loucura, infância, mulher, vida, morte [...]” (BARROCA, 2009, p. 21) são temas colocados em discussão a partir do olhar de Anelise, enquanto tenta descobrir-se sexualmente. Esses romances propiciam-nos continuar discutindo a trajetória da mulher, do espaço privado ao público, a partir das contribuições de Mary Wollstonecraft, George Eliot, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, entre outras.

Pela nossa proposta de leitura, as personagens tiveram que olhar para o passado repressor e (re)aprender a percorrer outros labirintos da vida íntima, para se tornarem mulheres capazes de se desprenderem da repressão patriarcal e construir uma nova identidade sexual. Para entendermos essa repressão, é preciso retomarmos o modo como a sexualidade e o erotismo eram tratados no mundo ocidental. Podemos considerar, seguindo proposições foucaultianas, que a burguesia vitoriana<sup>6</sup>, aproximadamente no século XVII, confiscou qualquer modo de expor a sexualidade, designando à família tradicional somente a função de reproduzir. Nesse momento, “o casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo” (FOUCAULT, 1988, p. 9).

No século XVIII, ainda permanecia o poder patriarcal na família, mas, com as mudanças decorrentes do período da Revolução Industrial, a mulher inseriu-se em um novo

---

<sup>6</sup> Esta é uma proposta de leitura que Michel Foucault apresenta no texto *Nós, vitorianos*. In: *História da sexualidade I: a vontade saber* (1998, p.9), para tratar do histórico da repressão aos assuntos sexuais no mundo ocidental.

ambiente de trabalho: as fábricas. Nesse cenário, as mulheres perceberam que podiam, a partir do espaço privado do seu lar, ingressar no espaço público. Essas fronteiras entre o privado e o público orientavam “o domínio espacial de homens e mulheres” (ZINANI, 2010, p. 53), definindo o que cabia a cada um em uma sociedade que atribuía aos homens o controle sobre as atividades dos negócios, enquanto às mulheres cabia, apenas, o espaço restrito das atividades domésticas.

O espaço público, para as mulheres, seria a oportunidade de terem voz, também, como escritoras. Na metade do século XX, a voz delas passou a ser ouvida, tendo ganhado mais visibilidade com as contribuições teóricas de Virginia Woolf (1882-1941) e Simone de Beauvoir (1908-1986), cuja obra assume ainda hoje um papel importantíssimo na luta pelos direitos da mulher. Essas vozes femininas fizeram ressurgir uma nova maneira de pensar o lugar da mulher na sociedade.

Virginia Woolf, com a publicação do livro-ensaio *Um teto todo seu* (1928), contribuiu, na época, para entendermos melhor as condições de vida das mulheres da Inglaterra e suas reais possibilidades como artistas, em uma sociedade notadamente patriarcal e desigual. Ela questionou as diferenças de oportunidades entre os homens e as mulheres, inclusive em relação à produção literária, chegando a afirmar que “[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1985, p. 7-8).

O ensaio crítico *O segundo sexo*<sup>7</sup> (1949), de Simone de Beauvoir, publicado aproximadamente vinte anos após o livro-ensaio *Um teto todo seu* (1928), de Virginia Woolf, questiona o casamento como instituição e ataca a opressão masculina. O próprio relacionamento de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre é uma maneira de pensarmos o posicionamento que a autora defendia em relação ao casamento como instituição<sup>8</sup>. As autoras estavam inseridas em um período em que a sociedade tradicional e, principalmente, os segmentos conservadores da igreja rejeitavam matrimônios que não estivessem pautados na fidelidade. Entretanto, a sociedade, em geral, não discriminava a infidelidade praticada pelo sexo masculino, que, pelo contrário, sempre recebia aprovação social. Nesse sentido, a difícil tarefa de Simone de Beauvoir, como porta-voz das mulheres, era de que houvesse igualdade entre os sexos para que elas tivessem os mesmos direitos que os homens. Também era seu mister colocar em discurso a própria sexualidade e os desejos reprimidos pelos atos arbitrários do sexo masculino.

Desse modo, a publicação de ensaios teóricos e filosóficos de autoria feminina

---

<sup>7</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1980.

<sup>8</sup> O casal mantinha um relacionamento aberto, algo inconcebível para a sociedade daquela época.

começou a se destacar na sociedade moderna e contemporânea, fazendo com que os enredos fossem os mais variados. E, na maioria deles, a questão da sexualidade apareceu como temática preferida das escritoras. Porém, por muito tempo, elas foram impedidas de se expressarem sem as imposições do sexo dominante. Dessa maneira, “os escritos produzidos por mulheres têm ocupado um espaço significativo nas discussões que envolvem a relação da figura feminina com a literatura no âmbito dos estudos culturais de gênero” (ZINANI, 2010, p. 151). Esse espaço conquistado é visível nas produções narrativas de autoria feminina que evidenciam os problemas relacionados à sexualidade.

Os romances latino-americanos originaram-se dos modelos europeus, notadamente com os trabalhos de Mary Wollstonecraft (1759-1797), especialmente, com a publicação de *A Vindications of the rights of Woman*<sup>9 10</sup> (1792). O texto da autora é uma espécie de tratado em defesa dos direitos da mulher. George Eliot (1819-1880) é uma das fundadoras do feminismo filosófico na Europa e despontou na literatura de autoria feminina com a publicação do romance *Middlemarch: a study of provincial life*<sup>11 12</sup> (1872). Esse livro foi considerado um dos maiores romances do século XIX, no qual a autora fez uma defesa profunda e analítica do comportamento feminino. Os romances latino-americanos, diferentemente dos europeus, tinham a necessidade de se firmarem através de uma nova identidade.

Segundo Zinani (2010), no Brasil, o romance se “consolida com o mito do indígena heróico, cujo esgotamento possibilita a expressão de diversos regionalismos, que procuram dar conta da diversidade e das dimensões do país” (ZINANI, 2010, p. 86). O elemento do fantástico, inserido nas obras, talvez represente essa inovação em relação aos romances europeus, concedendo às escritoras latino-americanas a possibilidade de, por meio do gênero fantástico, manifestarem o descontentamento e a insatisfação de serem colocadas sempre à margem em relação às produções masculinas. As mulheres passaram a tomar o seu lugar de direito e demonstrarem, por meio das produções literárias, a capacidade que sempre tiveram de produzir literatura de qualidade, e de não serem mais vistas como frágeis.

Diante de tantas dissertações e teses que utilizam como *corpus* os romances de Clarice Lispector e Lya Luft, foi necessário fazermos um levantamento, no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), sobre trabalhos que mencionam o erotismo e a sexualidade em relação aos romances propostos nesta dissertação. Entre os trabalhos consultados, verificamos que dois de mestrado e dois de doutorado

---

<sup>9</sup> *Uma reivindicação pelos direitos das mulheres*. (tradução nossa).

<sup>10</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2004.

<sup>11</sup> *Middlemarch*: um estudo da vida provinciana. (tradução nossa).

<sup>12</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1998.



ocupam-se com a questão do erotismo, direta ou indiretamente.

O viés do erotismo foi abordado nas dissertações de mestrado de Leila Maria Silva Ferreira: *Erotismo e experiência interior: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector*, defendida em 2006, e de Martanézia Rodrigues Pagamini: *Erotismo e representação: particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector*, defendida em 2005. Nas teses de doutorado, verificamos os estudos de Luciana Borges com o tema: *Porções de ímpios desejos: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina*, de 2009, e de Telma Maria Vieira: *Erotismo nas estações do corpo: Clarice Lispector à flor da pele*, de 2002.

As abordagens encontradas nas dissertações e teses que utilizam os romances de Lya Luft estão centradas em análises de cunho psicanalítico, representações da infância, estudos de gênero, constituição do sujeito e o papel da memória. A preferência dos pesquisadores, nos estudos que tomam os romances de Lya Luft como *corpus*, é pelas obras: *A asa esquerda do anjo* (1981), *A sentinela* (1994), *O ponto cego* (1999), *Exílio* (1987), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984), entre outros. Não há análises específicas sobre o erotismo no romance *As parceiras* (2004).

Na maioria dos trabalhos que encontramos no banco de teses da Capes, o romance é tema de trabalhos em uma perspectiva comparativista, como, por exemplo, a dissertação de mestrado de Ana Luisa dos Santos Carmino: *Trajatória de procedimentos analíticos em As parceiras e Exílio de Lya Luft*, defendida em 1999. A dissertação de mestrado: *Um olhar sobre a constituição do universo ficcional em As parceiras, de Lya Luft*, de autoria de Iara Christina Silva Barroca<sup>13</sup>, faz uma abordagem sobre o conceito de escrita feminina, mas não apresenta nenhuma menção ao termo erotismo. A análise dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) e *As parceiras* (2004), por sua vez, irá contribuir com pesquisas sobre as representações da sexualidade e do erotismo feminino na literatura de Clarice Lispector e Lya Luft.

A estrutura organizacional da dissertação está distribuída em três capítulos. No primeiro, faremos uma breve contextualização das manifestações da literatura erótica, destacando a presença das mulheres nessa modalidade literária. “A literatura erótica feminina teve origens imprecisas e um desenvolvimento tardio” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 279). Para o autor, a razão do desenvolvimento tardio da inserção das mulheres na literatura erótica deu-se pela própria natureza de elas terem dificuldade de transformar as sensações sexuais e

---

<sup>13</sup> A dissertação foi publicada em forma de livro pela editora Annablume (2009).

convertê-las em ideias ou imagens. Historicamente, Safo, nascida por volta de 640 a. C. em Mitilene, foi a primeira poetisa erótica da Antiguidade. A presença das mulheres na literatura erótica não é recente. Segundo Alexandrian (1993), a primeira romancista original da literatura erótica foi a marquesa de Mannoury d'Ectot, no século XIX. Outras escritoras surgiram e colocaram em seus enredos personagens movidas pelas temáticas do erotismo e da sexualidade. Destacamos a publicação *A Casa do incesto*<sup>14</sup> (1936), da escritora Anaís Nin, romance transgressor em que narra a relação incestuosa com o seu pai, o pianista cubano Joaquin Nin. Os dois romances são exemplos, dentre tantos, que foram publicados com conteúdos eróticos.

No Brasil, Hilda Hilst destaca-se com a trilogia erótica: *O caderno rosa de Lori Lamby*<sup>15</sup> (1990), *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Clarice Lispector, ao analisar a condição humana, não poderia deixar de abordar a temática do erotismo. A coletânea de contos *A via crucis do corpo*<sup>16</sup> (1974), publicada pela primeira vez em 1974, aborda o erotismo, e a própria escritora afirma, por meio de uma nota de explicação que denota certa proibição daquilo que ela diz ter escrito por encomenda: “Hoje é 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha” (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

No segundo capítulo, os conceitos de memória e identidade serão acionados visto que a construção da sexualidade de Anelise e Lóri surgem por meio das lembranças dos relacionamentos de outras mulheres de suas famílias ou daqueles que elas tiveram no passado. Lóri tenta construir sua identidade quando se muda para o Rio de Janeiro, onde pode desfrutar de uma liberdade impossível em sua cidade natal. A personagem tenta, ao longo da narrativa, (re)descobrir-se e sentir prazer sem culpar-se pelo sentimento que a domina. As protagonistas, no percurso narrativo dos romances, “constroem lugares a partir dos quais [...] podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (SILVA, 2012, p. 18). Daí a importância do lugar em que as personagens utilizam os seus discursos para firmarem ou confirmarem a sua identidade.

Quando Lóri muda-se de Campos, principal cidade do Norte Fluminense, longe da família, pode se posicionar com mais autonomia. O processo de construção da sua sexualidade somente é possível porque agora, sozinha, tem liberdade que antes não tinha. Anelise posiciona-se de forma diferente, mas com a mesma ideia de encontrar a sua nova

---

<sup>14</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1997.

<sup>15</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2005.

<sup>16</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1992.

identidade. Quando busca entender os infortúnios da avó Catarina, refugiada no sótão do casarão, experimenta os sofrimentos da avó, por meio da memória, para entender as dificuldades que deve passar para afirmar sua identidade no presente. As personagens tentam deslocar-se de uma determinada posição ou realidade social, que não as permite enunciar certos discursos, e se posicionam de outra maneira, em busca de construir sua identidade, de se fazerem representar socialmente.

No terceiro capítulo, faremos uma análise das experiências traumáticas dos relacionamentos pelas quais as personagens passaram, como forma de entendermos as circunstâncias das interrupções e oscilações no processo da construção da identidade feminina. O processo de aprendizagem da personagem Lóri é lento, “não percebe que aquilo que a queimava não era o fim da tarde ensolarada, e sim o seu calor humano” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Inicialmente, o ardor que sentia já era indício do erotismo que inundava a sua alma, mas afirmava que ainda não estava pronta para se dar a Ulisses ou a qualquer outra pessoa. Precisava, ainda, de outros ensinamentos até se sentir segura.

Em *As parceiras* (2004), o erotismo entre Anelise e Tiago surge em um momento inesperado, “passeando nas dunas na noite quente, tirando a roupa, o amor urgia, depressa, eu quero aqui, quero agora. Excesso de vida que não podia esperar” (LUFT, 2004, p. 84). A questão do trauma nos romances surge no momento em que um evento, considerado traumático<sup>17</sup>, deixa marcas físicas e psicológicas, com as quais as personagens terão que conviver pelo resto de suas vidas.

Desse modo, podemos pensar o trauma como uma representação do passado, “que pode ressurgir, de forma violenta, colocando à prova as defesas de cada um e exigindo cada vez mais a produção de recursos para manejar as situações de vida” (FRIEDL; FARIAS, 2012, p. 19). É o que acontece com Catarina, avó de Anelise, quando é obrigada a se casar com apenas quatorze anos de idade e sem nenhuma experiência sexual. Praticamente violentada pelo marido, bem mais velho, refugia-se no sótão do casarão. Por não ter experiência, cria o único mecanismo de defesa que está ao seu alcance: isolar-se no sótão, criando um mundo de fantasia para tentar a superação do trauma.

Essas discussões propostas para o desenvolvimento do trabalho podem ampliar as concepções teóricas sobre identidade, memória e sexualidade, que estão relacionadas com os mecanismos de análise literária dos romances, evidenciando a preocupação do Programa de

---

<sup>17</sup> Normalmente, essas situações estão ligadas à sexualidade.

Mestrado em Estudos da Linguagem em ampliar as vertentes interdisciplinares associadas com outras áreas do conhecimento e aplicá-las ao texto literário.

## CAPÍTULO I

### AS MULHERES E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CUNHO ERÓTICO

#### 1.1 A abordagem da identidade erótica feminina pelo método comparativo

A comparação entre os dois romances será elaborada pela temática do erotismo e da sexualidade das personagens Anelise e Lóri. O itinerário das protagonistas dá-se de forma diferente em relação ao enredo proposto pelas escritoras, mas conseguimos depreender, através de analogias, elementos semelhantes de como essas personagens constroem sua identidade sexual ao longo das obras. Partimos do pressuposto de que a metodologia de comparação dos romances pode surgir de diversas formas, inclusive a partir de acontecimentos que são comuns às duas protagonistas, como também de eventos que as diferenciem entre si no percurso das descobertas, dos traumas, das idas e vindas, enquanto se descobrem eroticamente. Os conceitos de literatura comparada, nesse sentido, ajudam-nos a compreendermos melhor, pelos vínculos de analogias, as trajetórias sexuais das personagens pelo viés da temática do erotismo.

A literatura comparada tem um longo percurso histórico e teórico no qual precisamos nos adentrar para termos subsídios à observação de pontos comuns e divergências relacionadas aos percursos identitários de Lóri e Anelise. Segundo Nitrini (1997, p. 19), não é uma tarefa fácil delimitar o campo da disciplina literatura comparada, “pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e o tempo”. Os percursos históricos da literatura comparada subsidiam-nos no entendimento das suas origens e de seu campo de estudo, a fim de aproximarmos os enredos na investigação da construção da identidade feminina nos romances em análise.

Segundo Nitrini (1997),

[...] as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparativismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica (NITRINI, 1997, p. 19).

Desde então, o campo da literatura comparada foi se aperfeiçoando até o século XIX e

surgiu como uma disciplina acadêmica no contexto europeu. “Ao que tudo indica, a expressão ‘literatura comparada’ derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese” (NITRINI, 1997, p. 20). Nessa conjuntura, começaram a surgir os primeiros defensores dessa literatura com publicações que visavam ao aperfeiçoamento da disciplina e suas finalidades. Um dos primeiros foi Brunetière, que “chega a atribuir a renovação da crítica na França no começo do século XX a um conhecimento mais extenso das literaturas estrangeiras” (NITRINI, 1997, p. 21). O autor colabora com vários estudos sobre a temática com as publicações *Cosmopolito e Literatura Nacional* e *A Literatura Europeia no século XX*. Outro ponto de partida dessa literatura está nas discussões de Paul Van Tieghem, em *La littérature comparée*, obra publicada em 1931.

Segundo Nitrini (1997),

Paul Van Tieghem formulou a distinção entre literatura comparada e literatura geral. A primeira tem por objetivo os estudos das relações entre duas ou mais literaturas. Tais conexões são argamassas por contatos binários entre obra e obra, obra e autor, autor e autor etc (NITRINI, 1997, p. 25).

Com essa definição, o comparativista não determina a peculiaridade de cada autor ou texto, tampouco os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. René Wellek criticou a distinção elaborada por Paul Van Tieghem durante o Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC), em 1958. Para o crítico, a história e as pesquisas literárias devem ter como único objeto de estudo a literatura, e não a preocupação em estabelecer distinções entre literatura comparada e literatura geral.

Novas propostas foram elaboradas com o propósito de confirmar as teorias já existentes ou de confrontá-las com os novos pensamentos em relação aos estudos comparados. Outro teórico importante e estudioso desse campo foi Henry H. H. Remak. Segundo Nitrini (1997, p. 29), a proposta do professor francês parte da discussão de que a “literatura comparada não constitui uma disciplina separada, com suas próprias leis, mas deve ser vista como uma disciplina auxiliar, cabendo aos comparativistas escolher as bases sobre as quais assentarão seu estudo”. Entre 1960 e 1970, surgiu uma tendência para a conciliação entre a escola “americana” e a “francesa”<sup>18</sup>, sendo que Brunel, Rousseau e Pichois (1990) filiaram-se à tradicional escola francesa e elaboram a seguinte definição:

---

<sup>18</sup> Os americanos admitiam o estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional, ao passo que os franceses somente o realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas (NITRINI, 1997).

[...] a literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam ela parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (BRUNEL; ROUSSEAU; PICHOIS, 1990, p. 140).

Brunel, Rousseau e Pichois (1990) discutem a literatura comparada submetida à subserviência da literatura geral. Os autores insistem em extrair de suas pesquisas comparativistas apenas coincidências, analogias e influências literárias. As considerações teóricas acolhidas por esses analistas não chegam a atuar diretamente sobre as formulações tradicionais dessa literatura.

Após as discussões sobre literatura comparada no contexto europeu, interessa-nos, agora, fazer uma abordagem sobre o comparatismo latino-americano. Na segunda metade do século XX, surgiram, no VII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Ontário, em 1973, dois grandes representantes da crítica latino-americana: o brasileiro Antonio Candido e o uruguaio Ángel Rama. Antonio Candido defende mais “autonomia das literaturas latino-americanas em relação às europeias, somente quando aquelas se tornam capazes de operar com ‘originalidade’ no plano técnico” (NITRINI, 1997, p. 68-69). A proposta de Ángel Rama, do seu modo, “se encaminha para a busca de um aparato crítico que viabilize um discurso único, global e coerente na montagem de um painel mínimo que permitiria unificar as obras literárias de toda a América Latina para substituir o método próprio da historiografia literária europeia” (NITRINI, 1997, p. 71).

Já no Brasil, a literatura comparada consolidou-se com a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) no ano de 1986. Desde então, congressos e conferências passaram a ser realizados a fim de discutir esse tipo de literatura no país. Nitrini (1997) pontua que:

[...] independente de seu estatuto institucional, a literatura comparada existe no Brasil há muito tempo: desde que se começou a refletir sobre a formação da literatura brasileira e sobre a criação de um projeto de literatura nacional. Em outras palavras, desde que os intelectuais e escritores da antiga colônia de Portugal começaram a tomar consciência da necessidade de se pôr em busca de sua identidade. Essa situação específica explica a insistência na indagação sobre o elemento “nacional” na produção literária e críticas brasileiras (NITRINI, 1997, p. 188).

O comparativismo no Brasil fundamenta-se na preocupação de esse campo ter uma identidade nacional e “entremeia-se, pois com a história da literatura brasileira” (NITRINI, 1997, p. 189). A inserção da identidade nacional na literatura comparada é defendida por Antônio Candido como uma forma de distanciamento das teorias puramente europeias. Com essa proposta de uma identidade nacional, a literatura comparada, ao longo dos anos, tem ampliado o leque de possibilidades comparativistas, possibilitando o alcance de novos objetos dentro do campo literário. Segundo Miranda (1999),

[...] estudos recentes, no campo dos discursos das minorias sexuais, étnicas e de gênero têm desempenhado papel significativo no tocante ao desenvolvimento de teorias e métodos comparatistas, assinalando a existência de fronteiras internas que demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada. Não se trata de inverter o eixo da discriminação, instalando o excluído ou marginalizado no centro. A emergência dos discursos minoritários resulta num movimento dual de alargamento e estreitamento de fronteiras culturais, tendo em vista os “territórios” a serem cedidos ou conquistados no âmbito das diferenças sociais e políticas (MIRANDA, 1999, p. 34).

Diante das discussões apresentadas sobre a literatura comparada e os métodos de análises defendidos pelos críticos, situaremos os romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e *As parceiras* (2004), de Lya Luft, utilizando o posicionamento da “escola americana”, que admite o estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional. Também nos valeremos das considerações de Pichois e Rousseau, de que essa literatura aproxima os textos literários entre si. Assim sendo, o comparativismo entre os romances efetiva-se pelo vínculo de analogias e pela confluência da temática da construção da identidade feminina.

Não é nosso objetivo fazer uma comparação entre a produção de Clarice Lispector e a de Lya Luft como um todo, mas extrair dos seus textos temas do erotismo e aqueles relacionados à sexualidade das personagens. Como afirma Miranda (1999), o papel do comparativista atual deveria ser o de abrir espaços por meio dos estudos culturais, instaurando “formas singulares de interlocução — intersemiótica, intercultural — que a constituem enquanto discursos diferenciados e que, por sua vez, impulsionam a construção de novos objetos teóricos” (MIRANDA, 1999, p. 33).

Buscamos, nesta seção, fazer um percurso histórico da literatura comparada para entendermos os processos e os métodos utilizados pelos críticos, e, assim, utilizá-los para extrairmos dos romances a construção da identidade feminina pelo viés da sexualidade das



personagens. Logo, pretendemos comparar os romances com o propósito de observarmos como essas construções foram abordadas em um e outro. Além do método comparativo entre as obras, discutiremos, na seção seguinte, o valor das produções eróticas a fim de situá-las em relação às demais produções que fazem parte do cânone literário.

## 1.2 O valor literário: algumas considerações

A literatura erótica sempre esteve renegada à obscuridade em relação às produções canônicas. Portanto, faz-se pouco presente nas universidades; e, no ensino médio, parece estar definitivamente proibido falar desse tipo de literatura, em razão da resistência da sociedade.

Em 2010, foram distribuídos, pela Secretaria de Educação de Jundiaí-SP, livros didáticos contendo contos eróticos, dentre os quais *Obscenidades para uma dona de casa*, de Loyola Brandão, parte da coletânea de contos e crônicas *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2001), de Ítalo Mariconi. Esse fato gerou uma polêmica entre poder público, a sociedade, pais e alunos, e a intervenção dos pais foi imediata, apontando que o conto em questão era inadequado para os alunos do ensino médio e que incentivava o erotismo. É em decorrência de concepções como essas, por parte dos pais e do próprio governo, que a literatura erótica permanece à margem em relação à literatura considerada canônica. Diante dessa conjuntura, é necessário fazermos uma abordagem sobre o valor literário dessas produções eróticas a fim de desmistificarmos essas ideias conservadoras.

A literatura erótica sempre permeou o imaginário de muitos escritores, da Antiguidade à Contemporaneidade. Cabem, sobre esse gênero literário, muitas discussões, por ser considerado por muitos como *paraliteratura* ou, ainda, denominado de “baixa-literatura”, por membros do clero e da nobreza do século XVIII, quando comparada aos cânones da literatura universal. Quando uma obra é analisada e é posta à prova, para decidir se ela pertence ou não ao cânone literário, há muitas controvérsias entre os críticos.

Segundo Compagnon (1999),

[...] toda teoria, pode-se dizer, envolve uma preferência, ainda que seja pelos textos que seus conceitos descrevem melhor, textos pelos quais ela foi provavelmente instigada (como ilustra a ligação entre os formalistas russos e as vanguardas poéticas, ou entre a estética da recepção e a tradição moderna). Assim, uma teoria erige suas preferências, ou seus conceitos, em universais (por exemplo, o estranhamento ou a negatividade) (COMPAGNON, 1999, p. 226).

Essas teorias, em relação ao valor literário, remetem-nos, mais especificamente, aos críticos do século XX — de Sainte-Beuve — que colocava “Mme Gasparin e Töpffer muito acima de Stendhal, a Brunetière, que vomitava Baudelaire e Zola [...]” (COMPAGNON, 1999, p. 225). Nesse período, considerava-se, apenas, o cânone “herdado da tradição para evitar a subjetividade e o julgamento de valor” (COMPAGNON, 1999, p. 225). Mas o valor herdado da tradição tornou-se secundário quando colocado em oposição à crítica jornalística ou à crítica do autor. O julgamento de valor foi eliminado, pois considerava-se que essa reação era subjetiva e dependia do olhar que cada indivíduo tinha sobre a obra. Os modernos preferiram insistir

[...] num relativismo do valor literário: as obras entram e saem do cânone ao sabor das variações do gosto, cujo movimento não é regido por nada de racional. Seria possível citar inúmeros exemplos de obras descobertas depois de cinquenta anos, como a poesia barroca [...]. A instabilidade do gosto é uma evidência desconcertante para todos aqueles que gostariam de repousar em padrões de excelência imutáveis (COMPAGNON, 1999, p. 253).

Nesse relativismo do valor literário, para tomar como exemplo, podemos citar o enigmático Alphonse François de Sade (1740-1814), o Marquês de Sade, que foi muito incompreendido pelo conservadorismo da burguesia do século XVIII, por suas obras serem consideradas imorais. Portanto, elas não possuíam nenhum “valor” naquele contexto. Para Compagnon (1999, p. 252), “o afastamento no tempo é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores”. Somente nos séculos XIX e XX as obras de Marquês de Sade tomaram outras dimensões em relação ao seu “valor”.

Compagnon (1999) compreende que o afastamento da obra é propício para a seleção de valores, o que “pode ser fornecido pela distância geográfica ou pela exterioridade nacional, e uma obra é muitas vezes lida com mais sagacidade, ou menos viseira, foras das fronteiras, longe do seu lugar de surgimento [...]” (COMPAGNON, 1999, p. 252). Roland Barthes<sup>19</sup> (1915-1980) soube analisar com propriedade, no livro *Sade Fourier e Loyola*<sup>20</sup> (1970), a linguagem utilizada por Sade. Nesse livro,

[...] ao abordar o libertino, sua atenção recai, não na violência do desregramento erótico como é corrente, mas na volúpia da linguagem; no utopista, ao invés de reiterar a imagem contestatória do revolucionário, ele sublinha a “gulodice da palavra”; no jesuíta, não é o místico abandonado à interlocução divina que o atrai, mas o sujeito “arrebatoado pelo jogo da

<sup>19</sup> Foi escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

<sup>20</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2005.

escrita”. Trata-se, portanto, de uma crítica que evita os sentidos genéricos e consagrados, para explorar os pormenores, as miudezas, as filigranas do texto (MORAES, 2006, p. 1).

Na atualidade, críticos<sup>21</sup> avaliam o trabalho de Marquês de Sade com louvor, mesmo “depois de ter sido relegado durante muito tempo às prateleiras inferiores das bibliotecas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 108). A literatura pornográfica sempre esteve à margem em relação ao cânone literário, o que se deve a “sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna [...]” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22).

Marquês de Sade é um dos poucos autores reconhecidos pelo conjunto de sua obra. No cenário geral das produções, o gênero pornografia continua sendo uma exceção quando comparado a tantas outras obras de igual valor literário, como os sonetos<sup>22</sup> de Pietro Aretino, poeta do século XVI. O valor dado à literatura erótica, especialmente no século XVII, impediu que ela fosse apreciada de forma igualitária por muitos críticos. Mas, “a literatura erótica nem sempre foi desacreditada, condenando seus autores ao anonimato e suas obras a uma divulgação clandestina” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 11). Na Grécia e em Roma, a literatura de cunho erótico circulava abertamente. Contudo, quando colocada em relação ao gênero tragédia e à epopeia, era considerada de menor valor.

O século XVII “seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas, e da qual talvez ainda não estivéssemos completamente liberados. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso” (FOUCAULT, 1998, p. 23). Apesar de toda repressão e do não pertencimento ao cânone literário, as manifestações da literatura erótica não deixaram de existir; pelo contrário, sempre foram um terreno fértil desde a Antiguidade. Porém, “diferentemente de outros tipos de texto, no que se refere à pornografia, a censura é realmente universal: todos os tipos de regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e o inaceitável em matéria de representação da sexualidade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22).

Aristófanes, nascido por volta de 446 a.C., foi o primeiro comediógrafo a escrever com a temática do erotismo. A sexualidade foi tema da peça teatral *Lisístrata*. Nessa peça, “a comédia é representada em um momento de interrupção da guerra entre Atenas e Esparta (411

---

<sup>21</sup> A crítica literária e professora da USP, Eliane Robert Moraes, realizou pesquisas e publicou vários trabalhos sobre Sade: *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina* (2011); *Sade: a felicidade libertina* (1994), que são alguns exemplos de produções críticas sobre o autor. Outro estudioso das obras de Sade foi o crítico francês Roland Barthes.

<sup>22</sup> Referência à publicação dos *Sonetos Luxuriosos* (1525).

a. C). A ateniense Lisístrata propõe a todas as mulheres da Grécia uma ‘greve de sexo’ em relação aos seus maridos” (CARVALHO, 1996, p. 28). Na peça em questão, não encontramos nenhuma alusão à liberdade da mulher, isso porque, na Grécia antiga,

[...] o casamento era o que fundamentava o estatuto da mulher; era na verdade um contrato entre duas casas, mediante o qual o pai ou o tutor da filha a entregava ao futuro esposo. [...] a esposa deveria ser uma verdadeira protetora do lar, deveria garantir uma descendência gerando filhos, ou seja, deveria dar continuidade à família no seio da cidade. A mulher de boa família deveria cuidar da casa, dos seus criados e cumprir com os seus deveres religiosos (CARVALHO, 1996, p. 32).

Outros poetas da Antiguidade, como Ovídio<sup>23</sup>, nascido em Sulmona em 43 a.C., destacou-se com sua coletânea dos *Amores*<sup>24</sup>, obra em que relata os episódios de uma mulher casada. Segundo Alexandrian (1993, p. 25), o livro “assegurou o triunfo do erótico sobre o pornográfico e o obscuro. Sem usar jamais uma palavra vulgar, Ovídio expressou com termos delicados suas evocações mais lascivas”. Não satisfeito com essa sua coletânea, Ovídio publicou *Ars amatoria* (*Arte de amar*<sup>25</sup>). Já com mais experiência, no auge dos seus quarenta anos, escreveu esse tratado de erotologia (poemas) de forma didática, distribuído em três cantos.

No primeiro o poeta dedica quase oitocentos versos aconselhando o amante sobre as várias táticas da estratégia amorosa. No livro II, Ovídio dedica aproximadamente o mesmo número de versos para explicar a forma de reter o afeto conquistado. [...] o livro III é ainda mais extenso que os outros dois, e é dedicado especialmente às mulheres, buscando instruí-las sobre o comportamento erótico ideal, prescrevendo algumas formas de proceder na cama (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 118-119).

Diferentemente da Antiguidade Clássica, a Idade Média desenvolveu a noção de luxúria, que consiste “em se entregar imoderadamente aos prazeres sexuais, era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 35). Para os teólogos da época, a masturbação, a sodomia e a zoofilia eram menos nocivos do que, por exemplo, a fornicação, o estupro e o adultério. Mas foi no Renascimento que a literatura erótica “se requintou, onde se enriqueceu de temas e formas que influenciaram outros autores ocidentais” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 61). Pietro Aretino, escritor do século

<sup>23</sup> Públius Ovídius Naso, poeta romano. Escreveu sobre amor, sedução e mitologia.

<sup>24</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2011.

<sup>25</sup> *Amores e Arte de amar*, de Ovídio, está no livro *Amores & Arte de amar*, publicado em 2011 pela editora Penguin Classics Companhia das Letras.

XVI, considerado a encarnação do erotismo literário, destaca-se como um grande representante do Renascimento. Ele publicou em 1534 e 1536 os *Ragionamenti*<sup>26</sup>, obra que “foi concebida por ele para ridicularizar a depravação de seus contemporâneos” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 69). Aretino escreveu, também, outras obras eróticas, como os *Sonetos luxuriosos*<sup>27</sup> (1935), que eram considerados mais acessíveis aos seus leitores.

Antes de adentrarmos no século XVIII, não podemos deixar de falar da repressão à literatura erótica do século XVII, por católicos e protestantes. Segundo Alexandrian (1993, p. 119), “Luteranos e calvinistas acusaram os “papistas” de favorecer todos os pecados, principalmente o pecado da luxúria; estes retorquiram acusando-os de não ser isentos, e citaram como provas escritos de huguenotes<sup>28</sup> contendo várias indecências”.

O século XVIII foi considerado a idade de ouro da libertinagem e a França foi, segundo Alexandrian (1993), palco da arte de amar e de gozar. Podemos citar o escritor Jean-Baptiste Villart de Grécourt, nascido em 1684, que se dedicou à escrita de poesias eróticas. O poema que mais se destacou entre os libertinos foi *L'Y ou La fourche*<sup>29</sup>, que conta a história de um homem com um pênis monstruoso, como se segue.

Double il était cet instrument malin,  
Fourchu de plus, fait de telle manière,  
Qu'une branche passant dans la route ordinaire,  
L'autre à l'instant prenait l'autre chemin,  
Et sourdement enfilait le voisin.<sup>30</sup>

(GRÉCOURT, 1882 *apud* ALEXANDRIAN, 1993, p. 163)

Na idade de ouro da libertinagem, nem os contos de fadas<sup>31</sup> ficaram fora da temática do erotismo. No período da Regência, foi publicado o primeiro conto de fadas erótico, *Le Canapé couleur de feu*<sup>32</sup>, de autoria anônima de M. de B\*\*\*<sup>33</sup>. No entanto, quem se dedicou, de fato, a esse gênero foi o abade Voisenon (Claude Henri Fusée), com a publicação do conto

<sup>26</sup> Não foi possível identificar a publicação dessa obra.

<sup>27</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2011.

<sup>28</sup> Protestante francês, que viveu entre os séculos XVI e XVII, e seguia a doutrina calvinista.

<sup>29</sup> Não foi possível identificar a publicação dessa obra.

<sup>30</sup> Grécourt, *O Euvresbadines* (Bruxelas, Jules Gay, 1882). “Duplo era esse instrumento astuto, / Fendido ainda por cima, feito de tal maneira, / Que um ramo seguindo a estrada comum, / O outro de imediato tomava o outro caminho, / E surdamente enveredava pelo vizinho.”

<sup>31</sup> Nesse período os contos de fadas não eram destinados às crianças. Segundo Cunha (1986, p. 19), “a história da literatura infantil tem relativamente poucos capítulos. Começa a delinear-se no início do século XVIII, quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta”.

<sup>32</sup> O canapé cor de fogo. (tradução nossa)

<sup>33</sup> Não foi possível identificar o significado das abreviações.

*Le Sultan Misapouf*<sup>34</sup> (1746). A igreja, também, não ficou de fora das sátiras anticlericais produzidas por Jean-Charles Gervaise, que denunciavam a luxúria dos monges. Em 1741, Jean-Charles publicou *A Histoire de Dom B...portier dès Chartreux*<sup>35</sup>, romance que foi reeditado várias vezes e muitos libertinos o possuíam.

O escritor mais polêmico do século XVIII foi Donatien Alphonse François de Sade, conhecido como Marquês de Sade. A temática preferida do autor, em seus poemas e romances, era a questão moral da sociedade da época. Quanto ao terror sexual,

Sade pretende fazer reinar em suas histórias, e não o terror sentimental dos romances policiais ingleses. Todos os seus heróis pensam que o verdadeiro prazer é a dor; aliás, alguns desejam sofrer gozando, se fazem chicotear ou molestar durante o ato sexual (ALEXANDRIAN, 1993, p. 202).

Sade era de uma família nobre e morava em Avignon, uma cidadezinha em Provence, no sul da França. Entre os séculos XIV e XV, os papas deixaram o vaticano e se instalaram em Avignon. Esse contexto do Cristianismo, na pequena cidade, contribuiu para que ele pudesse escrever seus textos sobre a moralidade da igreja. Em *La Nouvelle Justine ou Les malheurs de La vertu*<sup>36</sup> (1797), percebemos o enredo voltado para as questões que envolvem a igreja. Justine, personagem principal do romance, confiava na generosidade dos monges, que fizeram com que ela entrasse no mundo da devassidão. Justine, quando

[...] cai na abadia de Saite-Marie-des-Bois, é para ficar prisioneira de seis monges perversos: ‘A idade e a beleza dessa jovem inflamavam ainda mais aqueles celerados’. Os monges sequestravam também outras jovens vigiadas por aias, para submetê-las a suas paixões criminosas (ALEXANDRIAN, 1993, p. 201).

Alexandrian (1993) destaca o romance *Juliette ou lês Prospérités Du vice*<sup>37</sup> (1797) como um dos mais significativos de Sade. Nesse romance, diferentemente dos anteriores, as mulheres deixam de ser passivas, assumem o papel de libertinas e enfrentam outros libertinos.

Chegamos ao século XIX com a publicação do primeiro livro erótico, *L’Enfant Du bordel*<sup>38 39</sup>, de Charles Pigault Lebrun. Esse livro foi publicado em 1800 de forma clandestina e anônima, a pedido de seu editor. Na obra, o narrador, Chérubin, descreve os momentos de

<sup>34</sup> O sultão Misapouf. (tradução nossa)

<sup>35</sup> História de Dom Bougre, porteiro dos Cartuxos. (tradução nossa)

<sup>36</sup> A novela de Justine ou Os infortúnios da virtude. (tradução nossa).

<sup>37</sup> A História de Julieta ou a Recompensa do Vício. Não foi possível identificar a publicação deste livro.

<sup>38</sup> A criança do bordel (tradução nossa).

<sup>39</sup> Não foi possível identificar a publicação deste livro. Ele foi publicado clandestinamente na época.

intimidade entre o pai e a mãe. Nesse período, como assinalam Moraes e Lapeiz (1984), isso era um verdadeiro *boom* do erotismo: “O pudor vitoriano prescreve que tudo o que se relacione com o sexo deva ser escondido — terreno fértil para fazer florescer a pornografia” (MORAES, LAPEIZ, 1984, p. 125).

No século XX, Henry Miller<sup>40</sup> (1891-1980) e Georges Bataille (1897-1962) despontaram como dois grandes representantes da literatura erótica. Henry Miller foi um controverso escritor norte-americano, um “poeta da vagabundagem sexual. Expressa a odisséia amorosa do homem sozinho nas grandes cidades, perambulando à procura de uma companheira de cama, aproveitando as ocasiões de gozar” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 408). Em 1930, escreveu *Trópico de Câncer*<sup>41</sup>, um romance autobiográfico em que narra as suas próprias aventuras sexuais em Paris. Henry Miller “[...] partindo das confissões eróticas de língua inglesa, *My Secret life*<sup>42</sup>, *My life and my Loves*<sup>43</sup> de Frank Harris; quis narrar sua sexualidade do mesmo modo, mas acrescentando a seus relatos uma dimensão cósmica em seus modelos” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 408). A sua característica de escritor obscuro deu-se em razão do livro *Opus Pistorum*<sup>44</sup>, originalmente escrito em 1941 e somente publicado em 1983.

Paralelo a Henry Miller, Georges Bataille foi, também, um dos grandes escritores eróticos do século XX e se destacou definitivamente na história literária com a publicação *História do olho*<sup>45</sup> (1928). Segundo Borges (2013),

Georges Bataille dedicou boa parte de sua obra ao tema da reciprocidade entre os “dois rostos do homem”. As sucessivas substituições que, na sua *História do olho* (2003), se operam entre as partes do corpo — olhos/testículos, boca/ânus, cabeça/sexo — também atentam para a dissolução orgânica que estaria no horizonte de toda a atividade erótica. Conferindo a esse imaginário um estatuto filosófico, Bataille o propõe como interrogação da identidade humana: quando a cabeça reverte-se em sexo, o homem perde a singularidade espiritual que o rosto lhe confere para obedecer unicamente ao regime intensivo da matéria (BORGES, 2013, p. 257-258).

<sup>40</sup> Muitas vezes lembrado, também, como escritor pornográfico.

<sup>41</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2006.

<sup>42</sup> Minha secreta vida. (tradução nossa)

<sup>43</sup> Minha vida e meus amores. (tradução nossa)

<sup>44</sup> É o título original do livro *Under The Roofs of Paris — Sob os tetos de Paris —* (Tradução nossa). Segundo Alexandrian (1993), *Opus pistorum*, do latim *pistor*, significando *moleiro* (ou *miller* em inglês), ou, em outras palavras, *Obra milleriana*.

<sup>45</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2012.

A obra *O erotismo*<sup>46</sup> (1957), publicada cinco anos antes da morte de Bataille, é considerada importante para as discussões acerca do interdito e da transgressão como experiência de todo ser humano. Para Scheibe (2013, p. 16)<sup>47</sup>, “o erotismo é a dança, propriamente humana que se dá entre estes dois pólos: o interdito e o da transgressão”. Não havia, na época dessas publicações, a preocupação de enquadrá-las em determinadas terminologias com vistas a classificá-las quanto à clandestinidade. O critério de veto das produções de cunho erótico, normalmente, estava pautado no conservadorismo da igreja, cuja moralidade era um bem social, e as publicações poderiam corromper a sociedade.

Na atualidade, os termos erotismo e pornografia parecem estabelecer os limites de aceitabilidade entre as obras que podem circular nas livrarias, nas escolas, nas universidades, e em outros espaços. Mesmo que um dos objetivos seja entender os percursos eróticos das personagens Anelise e Lóri, a pornografia sempre fará um contraponto com o termo erotismo. Desse modo, a discussão sobre pornografia é pertinente, pois a compreensão ainda é tênue e deixa dúvidas quando pretendemos classificar uma obra como pornográfica ou simplesmente erótica. Por esse motivo, na seção seguinte, discutiremos os limites entre a literatura pornográfica e a literatura erótica.

### 1.3 As fronteiras entre o pornográfico e o erótico

Para tentarmos demarcar as fronteiras entre a pornografia e o erotismo, selecionamos alguns autores para respaldarem a discussão sobre o assunto, sendo eles Dominique Maingueneau, com *O discurso pornográfico* (2010); Alexandrian, com *História da literatura erótica* (1993), Lúcia Castello Branco, com *O que é erotismo* (1984); Eliane R. Moraes e Sandra M. Lapeize, com *O que é pornografia* (1984); Carlos Gerbase, com algumas considerações do artigo *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico* (2006), entre outros.

Nos livros teóricos, encontramos apenas considerações sobre o termo pornografia e, diante dos posicionamentos dos autores, percebemos que esses conceitos estão pautados, muitas vezes, em questões relacionadas à moral propriamente dita. Na Inglaterra, por exemplo, “eram considerados pornográficos, pela justiça inglesa do século XIX, todos os textos que fossem escritos com o único propósito de corromper a moral dos jovens, e com

---

<sup>46</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2013.

<sup>47</sup> Tradutor, organizador e apresentador da obra *O erotismo*, de Georges Bataille, publicado pela editora Autêntica (2013).



teor capaz de chocar os sentimentos de decência de qualquer mente equilibrada” (BRANCO, 1984, p. 70).

O que observamos, inicialmente, é que não existia uma preocupação em definir as fronteiras da pornografia em relação aos textos que contemplassem outras manifestações da sexualidade. Os teóricos estavam mais preocupados se determinadas obras iriam corromper a sociedade da época, principalmente, a moral vitoriana, que mantinha seus defensores pautados, sobretudo, em dogmas religiosos.

Para Branco (1984),

[...] se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia (BRANCO, 1984, p. 72).

Para remontar as demarcações que diferem a pornografia e o de erotismo, selecionamos algumas definições com o intuito de esclarecermos como essas fronteiras são trabalhadas por esses autores, com vistas a acomodarmos os nossos objetos de análise entre um e outro. No livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013), organizado por Cristiano Diniz, Hilda Hilst aborda a diferença entre pornografia e erotismo. Segundo Hilst (2013),

[...] os escritores, em geral, acham que é uma questão do próprio olhar. Uma criança pode ver uma atuação sexual e não ter absolutamente nenhum choque com isso. Então é o seu olhar que vai discriminar o que é realmente pornô. Ele é que vai induzir você a ter uma situação excitante ou não (HILST, 2013, p. 144).

*O discurso pornográfico* (2010), de Dominique Maingueneau, faz uma análise sobre os “mecanismos, o lugar e as finalidades do dispositivo pornográfico nas sociedades ocidentais” (MAINGUENEAU, 2010, p. 7), adentrando na difícil tarefa de conceituar o lugar da pornografia e do erotismo na literatura. O autor considera o termo “pornografia” uma categoria problemática de definição, cujo termo provém de *porné*, em grego antigo, que designa a prostituta. “O derivado ‘pornografia’ foi construído no início do século XIX. Progressivamente, a referência à prostituição desapareceu, e ‘pornografia’ veio a designar qualquer representação de ‘coisas obscenas’ (MAINGUENEAU, 2010, p. 13).

As produções literárias, classificadas em uma dada época como pornográficas, podem ser reclassificadas em outro momento como, apenas, eróticas. No que tange à literatura, “a fronteira entre o lícito e o ilícito e o tolerado sempre foi flutuante” (MAINGUENEAU, 2010, p. 14). Na atualidade, as publicações de *As flores do mal*<sup>48</sup> (1857), de Baudelaire, e *Madame Bovary*<sup>49</sup> (1857), de Flaubert, são consideradas eróticas, mas, na ocasião da sua publicação, foram consideradas pornográficas pela justiça.

Alguns autores que propõem uma discussão do termo “pornografia” fazem-na contrapondo ao termo “obsceno”. Segundo Pretti (2010),

[...] o vocábulo obsceno se define em função de uma cultura e de uma época. Não é simples, pois, determinarmos seus limites, mesmo porque o contexto pode transformar termos de uso corrente em formas pejorativas, quando não em injúrias ou blasfêmias, com profundas alterações de seu significado. Os termos “pornografia” e “obscenidade” estão intimamente ligados (PRETTI, 2010, p. 97).

Existe uma preocupação na obra de Maingueneau (2010) que é discutir, ao lado da pornografia, a obscenidade e o erotismo. Esses são vocábulos que estão interligados e que merecem uma explanação para delimitarmos os campos da literatura pornográfica e erótica. “A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25). Já o médico inglês Havelock Ellis, pioneiro da sexologia do século passado, “sugere que a palavra é uma corruptela ou modificação do vocábulo ‘*scena*’ e que seu significado literal seria ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 110). O ponto em comum em relação às considerações entre obscenidade e pornografia está na sua definição imprecisa, porque esses conceitos podem variar dependendo da época em que foram utilizados e o contexto em que aparecem.

O termo erótico, por sua vez,

[...] é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

<sup>48</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2012.

<sup>49</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2010.

Para Alexandrian (1993, p. 8), em *História da literatura erótica*, “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social”. Em outro trecho, ele acrescenta que: “o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de leveza, de jogo deleitável” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

A crítica literária Eliane Robert Moraes (2004), na palestra *A pornografia*, proferida no Café Filosófico da Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL)<sup>50</sup>, também estabelece a diferença entre o pornográfico e o erótico. Segundo a estudiosa, o pornográfico mostra tudo, ao passo que o erótico apenas sugere. O erótico pode aparecer na maioria dos romances, mesmo que de forma velada. Contudo, a palestrante esclarece que ambos os conceitos variam de acordo com cada época, e afirma que a distinção que se faz entre eles é uma tentativa de desconstruir essa dicotomia.

Moraes e Lapeiz (1984, p. 111) esclarecem “que aquilo que uns consideram pornográfico, não o é para outros, e aí pesam não só as diferenças históricas, étnicas, ou culturais, mas também as subjetivas e individuais”. Para Gerbase (2006), essas distinções não passam de equívocos, pelo menos quando se referem às análises das narrativas fílmicas. Assim sendo, o autor propõe algumas tentativas de distinção entre o pornográfico e o erótico. E, dentre elas, a *distinção funcional* parece ser mais racional, pelo menos para a análise que propomos com os romances. Segundo o autor, “o material pornográfico seria sempre de uso prático (para excitar), enquanto o erótico poderia ter fins mais nobres (simples apreciação estética)” (GERBASE, 2006, p. 40).

É notável que os romances que constituem o corpus do nosso trabalho não apresentam, em sua estrutura, passagens que remetem diretamente a ideias ou imagens pornográficas. Entretanto, não podemos eliminar a possibilidade de que o leitor se excite com algumas passagens dos textos. É importante a distinção que Alexandrian (1993) faz entre os romances que contêm passagens eróticas e os que possuem somente o ato sexual em todo o enredo. Segundo o autor,

[...] o primeiro evoca livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola

---

<sup>50</sup> Empresa de energia, com negócios em distribuição, geração, comercialização de energia elétrica e serviços. Em 2003, criou um amplo programa cultural – a **CPFL cultura** – com a missão de ser um locus de organização da informação e produção de conhecimento sobre o mundo contemporâneo.

fundamental; mas ele serve todavia a um desígnio mais amplo. O segundo só exprime a sexualidade, nada mais, e isso com o objetivo de excitar o leitor (ALEXANDRIAN, 1993, p. 9).

Os conceitos de pornografia e erotismo foram importantes para delimitarmos as pequenas nuances entre um e outro, e serviram, também, para chegarmos a uma síntese dos conceitos, que estão apresentados no quadro a seguir:

### Quadro 1 – Erotismo e Pornografia

Autor	Conceitos	
	Erotismo	Pornografia
Maingueneau (2010)	Representação da sexualidade, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade.	Não mascara suas tendências sexuais agressivas.
Alexandrian (1993)	Ideia de amor ou vida social.	Descrição pura e simples dos prazeres carnavais.
Branco (1984)	O conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto. Para a autora, é difícil demarcar os territórios entre pornografia e erotismo.	
Gerbase (2006)	Simple apreciação estética.	De uso prático (para excitar).
Hilst (2013)	A diferença entre erotismo e pornografia é uma questão do olhar.	
Moraes (2004)	O erótico só sugere.	O pornográfico mostra tudo.

Fonte: O autor.

Pela síntese que elaboramos no quadro acima, os conceitos podem variar dependendo do contexto histórico e, muitas vezes, o olhar subjetivo de cada um é o que determina se uma obra é pornográfica ou erótica. Os preceitos morais impostos pela sociedade acabam delimitando, também, a pornografia como algo proibido, ao passo que o erotismo é considerado tolerável dentro dos limites dos bons costumes. As definições e diferenciações entre erotismo e pornografia têm seus fundamentos nos conceitos apresentados pelos diversos autores, o que nos deixa em uma situação mais confortável para situarmos os romances entre uma e outra classificação.

O que encontramos nos romances *As parceiras* (2004) e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) é a sensualidade, o movimento corporal, o toque, as sensações de sentir um ao outro, como nos trechos dos romances a seguir:

Nossas mãos se entrelaçavam debaixo da mesa. As pernas encostavam-se na banquetta do piano. As bocas próximas inventavam segredos tolos. Os corpos íntimos roçavam quando dançávamos na sala, especialmente nas noites em que tia Beata tinha novena (LUFT, 2004, p. 63).

Foi sem sobressalto que ela sentiu a mão dele pousar no seu ventre. A mão agora acariciava suas pernas. Não havia nesse momento sensualidade entre ambos. Embora ela estivesse cheia de maravilhas, como cheia de estrelas. Ela estendeu a própria mão e tocou-lhe no sexo que logo se transformou: mas ele se manteve quieto (LISPECTOR, 1998a, p. 158).

Essas características retiradas dos romances aproximam-se mais dos conceitos do erótico que dos de pornografia, pois a “valorização do erotismo, aliás, permite a muitos condenarem a pornografia, julgada como elementar, sem incorrer na pecha dos puritanos” (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

Dentre todas as definições que os autores elaboraram para estabelecer as nuances entre erotismo e pornografia, Gerbase (2006) propõe uma “distinção funcional” ao analisar os filmes pornográficos. Segundo o autor, o erotismo está voltado para a apreciação estética. Portanto, o enredo dos romances apresenta uma constituição que nos revela um distanciamento das características da pornografia. Após essas discussões, não temos dúvida de que as obras *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e *As parceiras* (2004), de Lya Luft, mesmo não sendo necessariamente eróticas, apresentam enredos em que os temas sexuais e as referências à vida erótica das personagens constituem tema principal. Na seção seguinte, faremos uma abordagem da literatura erótica, escrita por mulheres.

#### 1.4 A presença das mulheres na literatura erótica

Para abordarmos a presença das mulheres na literatura erótica, iniciamos com a citação de Maria Benedicta Camara Bormann<sup>51</sup> (1853-1895): “As mulheres precisam escapar dos textos masculinos que as definem como anjos do lar, ninharia ou sonho e devaneio para poderem apresentar propostas alternativas e se tornarem escritoras, passando dos cadernos de receita e diários aos contos e romances publicados” (BORMANN *apud* TELLES, 2013, p. 433). Bormann é uma das representantes dos romances de autoria feminina no final do século XIX, valendo-se do viés literário para expor a condição feminina e defender a prioridade da

---

<sup>51</sup> Escritora gaúcha, nascida em Porto Alegre. Assinou suas produções literárias com o pseudônimo de Délia. Das suas produções, destaca-se o romance *Lésbia* (1990), escrito em 1884 e publicado seis anos depois.

educação sexual para as jovens. Nesse sentido, é preciso entendermos melhor os percursos históricos de algumas escritoras com a finalidade de entender algumas peculiaridades, tanto na vida social, quanto no campo artístico e literário.

Por muito tempo, as mulheres foram vistas como uma figura decorativa, a desempenhar um papel delimitado na sociedade: servir ao marido e cuidar da prole, entre outras atividades, consideradas de menor valor. Não cabia a elas a participação nas decisões da casa e a tomada de atitudes contrárias ao que a sociedade machista lhes impunha, como desfrutar da feminilidade, trabalhar, estudar, entre outras, vistas como exclusivas do homem masculinas. Esse panorama começou a mudar, mesmo que lentamente, no fim do século XVIII e início do século XX, quando

[...] a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade — burguesa — reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor (D'INCAO, 2013, p. 223).

As mulheres dessa época começaram “a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas” (TELLES, 2013, p. 403). Esse foi um processo lento, e elas

[...] tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhe era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser as das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo (TELLES, 2013, p. 403).

Segundo Zinani (2010, p. 151), “até meados do século XX, a possibilidade de o ‘segundo sexo’ se afirmar em domínios que não o doméstico era, praticamente, inaceitável, evidenciando-se claramente as relações de poder que dominavam as relações de gênero”. Por meio dos movimentos feministas, esse panorama de dominação do homem em relação à mulher foi tomando outros rumos e se começou a perceber que elas estavam “excluídas do processo de criação cultural, [...] sujeitas à autoridade/autoria masculina” (TELLES, 2013, p. 408).

A primeira onda feminista, segundo Bonicci (2007 *apud* ZINANI, 2010, p. 59), “[...] compreende as manifestações literárias, culturais e políticas ocorridas entre as décadas finais do século XVIII e o início do século XX”. A segunda onda, por sua vez, iniciou-se, segundo

Zinani (2010, p. 59), “com a publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949”. A partir desses movimentos, as mulheres foram ganhando mais visibilidade e puderam questionar os seus direitos, por tanto tempo cerceados pelo poder patriarcal.

As ideias feministas da inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), na obra *A Vindications of the rights of Woman*<sup>52 53</sup>(1792), acabaram influenciando a brasileira Nísia Floresta (1809-1885) ao traduzir o livro com tanta autonomia que pode ser considerada uma nova obra. Essa tradução marcou a reflexão feminista no Brasil, pois, por meio dos seus conceitos, “ocorreu a luta pela cidadania que postulava o direito ao voto, à educação, ao exercício profissional de médica e advogada, ao jornalismo, ao divórcio” (ZINANI, 2010, p. 59).

A presença das mulheres na literatura erótica não é recente. De acordo com Alexandrian (1993), Safo, nascida por volta de 640 a.C., foi a primeira poetisa erótica da Antiguidade. Ela era homossexual e manteve relacionamentos com Athis, Telesipa e Megara. Sabia como ninguém exprimir suas emoções e paixões por meio da “estrofe sáfica”, nome dado aos seus poemas, e que muitos outros poetas acabaram imitando. Segundo Alexandrian (1993, p. 281), “os libertinos do século XVIII imaginaram, com base em Ovídio, que Safo era uma grande depravada capaz de perverter todo um harém de mocinhas”. A romancista Mannoury d’Ectot publicou em 1880 o romance *Mémoires secrets d’un tailleur pourdames*<sup>54</sup>, cujo enredo era fruto das experiências dos grandes salões que comandava. Um de seus livros, *Mémoires secrets d’un tailleur pourdames*<sup>55</sup>, foi publicado em 1880.

No início do século XIX, na Europa, escritoras como Anäis Nin destacaram-se pela maestria literária de suas obras. Nesse período, havia o predomínio do discurso religioso que transformava o cenário histórico. Anäis Nin (1903-1977) nasceu em Neuilly, nos arredores de Paris. Em 1914, foi passar uma temporada nos Estados Unidos da América (EUA) com a mãe e os irmãos, após o pai ter abandonado a família. O seu retorno a Paris, em 1924, a colocou próxima de grandes personalidades da época, como Antonin Artaud, Otto Rank, André Maurois, Lawrence Durrel, Henry e June Miller, entre outros. A sua obra, notadamente impregnada de conteúdos eróticos, sofreu uma forte influência de James Joyce e da Psicanálise. Muitos de seus contos foram baseados em seus diários secretos, sendo a *A casa do incesto* (1936)<sup>56</sup> um dos livros mais polêmicos da autora, cujo conteúdo retrata a violência

<sup>52</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2004.

<sup>53</sup> Uma defesa dos direitos das mulheres. (tradução nossa)

<sup>54</sup> Memórias secretas de um alfaiate. (tradução nossa)

<sup>55</sup> Não foi possível identificar a publicação deste livro. Ele foi publicado clandestinamente na época.

<sup>56</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1997.

sexual e o abandono, ambos protagonizados pelo seu pai, Joaquin Nin.

Em 1940, ela retornou aos EUA, mas, com a crise após a Segunda Guerra Mundial, encontrou dificuldades para publicar seus romances. Logo, decidiu escrever histórias eróticas para um colecionador anônimo, cujo pagamento seria de um dólar por página. Em 1976, foram publicados *Delta de Vênus: histórias eróticas*<sup>57</sup> e *Pequenos pássaros: histórias eróticas*<sup>58</sup>. As duas coletâneas representam “os primeiros esforços de uma mulher para falar de um domínio que, até então, fora reservado aos homens” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 307).

Anäis Nin nasceu

[...] no seio de uma família culturalmente diversa — mãe nascida em Cuba, de ascendência dinamarquesa e franco-cubana e pai da mesma origem, embora de ascendência espanhola e cubana — , Anäis Nin nasce em Neuilly-sur-Seine, subúrbio parisiense, no dia 21 de fevereiro de 1903. Aos onze anos de idade, sua carreira como escritora inicia-se ocasionalmente e espontaneamente durante a viagem de mudança de sua família para os Estados Unidos, ocasião na qual Anäis escreve o esboço de uma carta para seu pai, que abandonara os filhos e esposa havia algum tempo (BEÇA; ADRIÃO, 2013, p. 2).

Os contos de Anäis Nin retratam os desejos sexuais de mulheres comuns em busca da satisfação do prazer e do orgasmo. De certo modo, a carência da figura masculina na sua trajetória, começando pelo pai e, posteriormente, pelo casamento fracassado, é evidente em *O aventureiro Húngaro*. Esse conto faz parte da coletânea *Delta de Vênus*, publicada em 1976, na qual estão reunidos outros quatorze contos eróticos. Existe uma possibilidade de que o conto em questão seja “uma transposição vingativa de seu pai, o don-juan que abandonou a família; ela faz dele um sedutor belo, cosmopolita, tão distinto que o apelidam de Barão, e dotado de necessidades sexuais insaciáveis” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 308). Essa alusão à figura masculina (pai), mencionada por Anäis Nin em sua biografia, é importante para pensarmos o quanto o distanciamento da figura paterna na construção da família deixa marcas psicológicas que refletem, posteriormente, na vida adulta. A falta do genitor gera, também, um vazio nas personagens Anelise e Lóri. Os pais estão totalmente ausentes na trajetória das personagens. Por isso, elas estão sós, tendo que caminhar e construir sozinhas a sua sexualidade.

No Brasil, não foi diferente. Os percursos literários de algumas escritoras, como Cassandra Rios, Hilda Hilst, Márcia Denser, entre outras, consideradas transgressoras,

<sup>57</sup> Publicado pela L&PM Pocket, tradução de Lúcia Brito, 1ª edição de fevereiro de 2005.

<sup>58</sup> Publicado pela L&PM Pocket, tradução de Haroldo Netto, 1ª edição de novembro de 2005.



causaram reações da crítica conservadora da época. Essas escritoras destacaram-se com produções que fizeram da literatura de autoria feminina um marco dentro das discussões de gênero.

Não poderíamos deixar de incluir Cassandra Rios<sup>59</sup> (1932 - 2002) no rol das mulheres que escreveram literatura erótica no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. A autora falava abertamente sobre o prazer feminino e, por esse motivo, grande parte de sua produção foi censurada pelo regime militar. Suas obras eram consideradas “pela crítica acadêmica como sublitteratura ou paralitteratura, pela simplicidade formal e estilística de suas narrativas, e rechaçada pelos setores mais conservadores da sociedade [...]” (BORGES, 2013, p. 117). Odete Rios era muito ousada para sua época e abordava em seus livros temas polêmicos, como a homossexualidade feminina, as relações entre sexo e religião, e outros temas considerados pornográficos pelos setores mais moderados da época. Essa escritora surgiu

[...] em um cenário pouco propício para este tipo de discussão. Ao abordar desejo e prazer entre mulheres, o erotismo, os conflitos internos advindos desta experiência e das cobranças que a sociedade impingia, revelou um universo que era silenciado. Essa ousadia lhe valeu perseguições tanto dos que apoiavam a ditadura quanto dos que a combatiam, mas, sobretudo lhe valeu um estrondoso sucesso editorial, tendo suas publicações disputadas nas livrarias durante quase 30 anos (REDEH, 2014, p. 1).

Márcia Denser (1954) despontou como escritora aos vinte e três anos de idade, com a publicação do livro de contos *Tango Fantasma*<sup>60</sup> (1976)<sup>61</sup>. Para Borges (2013, p. 123), “a autora se afirmaria como portadora dessa voz da nova mulher sobre a sexualidade feminina e o erotismo, o qual transforma a capacidade de exercitar o prazer - fazendo uso do seu corpo de forma libertária — como um dos mecanismos de autoafirmação identitária da mulher”. Márcia Denser é contista, romancista e jornalista. Organizou as coletâneas *Muito prazer* (1980) e o *Prazer é todo meu — contos eróticos femininos* (1984). Além desses, podemos citar os livros *Diana Caçadora*<sup>62</sup> e *Tango Fantasma*<sup>63</sup> (2003), reeditados em um só volume, que reúne nove contos do primeiro livro<sup>64</sup> e dez contos do segundo<sup>65</sup>.

<sup>59</sup> Cassandra Rios era o pseudônimo de Odete Rios.

<sup>60</sup> O livro *Tango Fantasma* foi publicado originalmente em 1976, pela editora Alfa-Ômega.

<sup>61</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2003.

<sup>62</sup> O livro *Diana Caçadora* foi publicado originalmente em 1986, pela editora Global.

<sup>63</sup> DENSER, Márcia. **Diana Caçadora; Tango Fantasma**: duas prosas reunidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

<sup>64</sup> *Welcome to Diana; O animal dos motéis; O vampiro da alameda casabranca; Hell's angels; Ladies first; Frutas secas; Gladiador; Tigresa; Relatório final.*

<sup>65</sup> *Tango fantasia; Latin over; Luz vermelha; Um pingo de sensibilidade; O homem de cascavel; Alexandrinos; As bonecas; O diário de Julia; Tapa buraco.*

A personagem Diana Marini, do conto *Tigresa*, está em busca de sua identidade de mulher e se entrega a aventuras em busca de satisfação sexual. Segundo Kauss e Belchior (2013, p. 113), a personagem “sofre com a deturpação e a incompreensão da sociedade no que diz respeito a sua identidade, especialmente, no que se refere a sua feminilidade”. Essa incompreensão da sociedade, muitas vezes, faz com que a mulher tenha que transgredir os padrões preestabelecidos para mostrar que não é tão frágil como os homens imaginaram por muito tempo. Essa transgressão

[..] continua quando a autora apresenta, em sua obra, de maneira explícita, a sexualidade feminina e todos os seus tabus, o prazer tão duramente negado e subjugado e que, agora, se torna uma realidade na vida desta nova mulher que surge, confrontando seu passado de negligência e silêncio, recriando este novo “eu feminino” e todos os seus novos desafios (KAUSS; BELCHIOR, 2013, p. 116).

Parece que a transgressão é o ponto de partida para a liberdade, de modo a mostrar que as mulheres são capazes de escrever literatura de qualidade. Foi nesse cenário que Hilda Hilst, cansada de escrever literatura “séria”, decidiu enveredar pela literatura erótica. Essa sua nova fase surgiu com a publicação do romance *A obscena senhora D*<sup>66</sup> (1982) e, posteriormente, consolidou-se com a publicação da trilogia erótica, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990)<sup>67</sup>, *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). A escritora justificou a mudança radical afirmando que queria vender mais e conquistar o reconhecimento do público. Segundo Borges (2013, p. 138), a função da *Trilogia* de Hilda Hilst “é discutir principalmente o papel do escritor e sua relação com o público leitor e com os editores [...]”.

A nossa proposta, até aqui, foi apresentar, mesmo que de forma sucinta, as escritoras de literatura erótica que tiveram grande repercussão na crítica. Clarice Lispector e Lya Luft fazem parte dessas personalidades que contribuíram com escritos de cunho erótico ou versaram sobre temas ligados à feminilidade. Como matéria prima do nosso trabalho, falaremos sobre Clarice Lispector e Lya Luft em dois tópicos à parte, nas seções seguintes.

#### 1.4.1 Clarice Lispector

Clarice Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em uma cidade chamada

<sup>66</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2001.

<sup>67</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2005.

Tchetchelnik, uma aldeia da Ucrânia, sendo filha de Marieta e Pedro Lispector. Clarice chegou ao Brasil com apenas dois meses de idade, e foi morar em Maceió. Três anos após a morte de sua mãe, a família transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em 1943, Clarice casou-se com o diplomata Mauri Gurgel Valente e, desde então, viajou muito para acompanhá-lo.

Em 1944, publicou seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*<sup>68</sup>. O crítico brasileiro Antonio Candido registra suas impressões sobre o romance em *Vários escritos* (1970), no capítulo *No raiar de Clarice Lispector*. O autor fica impressionado com a qualidade e a desenvoltura de Clarice Lispector e registra que:

[...] o coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, onde o suplício máximo fosse o de Tântalo; e com efeito este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se perenemente entre aquelas ‘formas vãs e as aparências’, de que o poeta julgou se ter libertado; e, como ele, apenas entrevê a zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida (CANDIDO, 1970, p. 129-130).

O seu romance inaugural revela, aos poucos, a grande potencialidade da escritora, que fica surpresa com os comentários logo após a publicação da obra. Os críticos Francisco Assis Barbosa, Sérgio Milliet, Adonias Filho, Otávio de Freitas Jr, entre outros, por volta de 1943, identificaram na escrita de Clarice um processo de criação que jamais tinham visto antes em outros escritores. Os críticos apontaram, também, uma aproximação das técnicas do fluxo de consciência utilizadas por James Joyce e Virginia Woolf, influência que a escritora negava, dizendo que tudo o que escrevia estava guardado dentro dela.

O romance *Perto do coração selvagem* (1944) foi escrito

[...] alternando os tempos presente e passado na construção da personagem Joana, acompanhando-a desde a infância até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de *ser* na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem (GOTLIB, 2013, p. 192).

No romance *O lustre* (1946), a personagem Virgínia também tem sua história narrada desde a infância, assim como a personagem Joana. O foco narrativo do romance surge com seu relacionamento incestuoso com o irmão Daniel. Para Gotlib (2013), comparado ao

---

<sup>68</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1980.

romance anterior, em *O lustre* (1946) “perde-se o dinamismo da narrativa com alternância dos tempos, ao se adotar um método de narração mais linear. Mas ganha-se em riqueza de pormenores na descrição das personagens a percorrer diferentes lugares — na cidade e no meio rural” (GOTLIB, 2013, p. 256).

*A cidade sitiada*<sup>69</sup> (1949), terceiro romance da escritora, conta a história de Lucrecia, personagem que mora no subúrbio de São Geraldo, uma jovem que vive insistentemente à procura de um marido que a tire da solidão. A personagem está inserida em um espaço típico de uma cidade do interior, com características muito semelhantes as do espaço vivido por Virgínia no romance *O lustre* (1946).

Assim, sucedem-se os demais romances da escritora, com as publicações *A maçã no escuro*<sup>70</sup> (1961), *A paixão segundo G.H.*<sup>71</sup> (1964) e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Existe certa aproximação desses dois últimos romances com relação ao percurso que as personagens trilham. G.H terá que enfrentar uma barata, tocá-la, e experimentar o seu sabor para compreender o estar no mundo, entender a condição humana para testar uma nova forma de amar. Ulisses conhece Lóri no caos da sua existência e tenta conduzi-la através de uma proposta de aprendizagem mútua. Essa relação entre professor e aluno é

[...] um dos temas preferidos da escritora, explorada como um jogo profundo e complexo do dar-se/receber, do aprender/desaprender, do amar/odiar, tal como aparece, por exemplo, entre o professor e Joana, em *Perto do Coração Selvagem*. Ou no conto ‘Os Desastres de Sofia’, de *A Legião Estrangeira*. Ou mesmo no par amoroso do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Ou, quem sabe, em toda a literatura de Clarice, centrada na inquietação diante da busca de um sentido da própria apresentação, em que pergunta: quem ensina e quem aprende? Quem escreve e quem lê? (GOTLIB, 2013, p. 148).

Nos enredos clariceanos, são recorrentes os vínculos de aprendizagem como forma de tentar libertar as personagens da condição em que se encontram. Segundo Olga de Sá (2004), o foco narrativo preferido de Clarice Lispector é o da terceira pessoa, exceto em *A Paixão segundo G.H.*<sup>72</sup> (1964), *Água Viva*<sup>73</sup> (1973) e *A Hora da Estrela*<sup>74</sup> (1977), que foram escritas em primeira pessoa.

<sup>69</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1992.

<sup>70</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1998.

<sup>71</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1998.

<sup>72</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1998.

<sup>73</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1993.

<sup>74</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1998.

Os romances, por possuírem uma carga de subjetividade, colaboram para uma maior dramaticidade em relação aos enredos. O monólogo interior é mais uma das características de Clarice Lispector ao mergulhar “no fluxo de consciência das personagens para colher a gênese dos pensamentos e sentimentos” (SÁ, 1979, p. 141). Outro recurso utilizado pela autora, além do monólogo e do fluxo de consciência, e que o crítico Sérgio Millet aponta, é a presença da epifania, constatação que veio ao manusear o livro *A Cidade Sitiada*<sup>75</sup> (1949). Os textos de Clarice não denotam o óbvio, “sua literatura não é realista, mas simbólica, na medida em que o texto é o instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético”(SANT’ANA, 1973, p. 185).

Essa simbologia está carregada de outros processos que Clarice utiliza para descrever suas personagens, como o processo epifânico. A epifania pode ser tanto compreendida no plano místico quanto no plano religioso, mas também é utilizada na literatura. Segundo Sant’ana (1973), a epifania aplicada à literatura

[...] significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver como elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT’ANA, 1973, p. 187).

No romance *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), a epifania aparece em vários momentos, enquanto a personagem Lóri está em busca da sua aprendizagem. Segue um dos trechos em que é possível observar esse processo.

Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar este sentimento com medo de perdê-lo, porque se era infinito, de um infinito de ondas do mar. Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. Eu estou sendo, disse o garçom que se aproximou. Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. [...] Mas a luz se aquietava para a noite e eles estranharam, a luz crepuscular. Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela se fascinava e quase se hipnotizava (LISPECTOR, 1998a, p. 72).

Esse fragmento é bem característico daquilo que Sá (2004) classifica como sendo um dos estilos da escritura de Clarice Lispector: a indagação permanente entre *ser/linguagem, existir/escrever, sentir/pensar* e, mais especificamente, o polo epifânico, “constituído pelos procedimentos das epifanias de beleza, que revelam o ser num dado momento excepcional e

<sup>75</sup> Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 1992.

convidam a personagem a revirar a própria existência” (SÁ, 2004, p. 15).

A repetição reiterada e o paradoxo, conforme Sá (2004), são outros recursos permanentes do estilo clariceano, que constituem a estrutura da ficção romanesca. O paradoxo aparece em quase todos os títulos dos romances, evidenciando contraste e reiteração ao mesmo tempo<sup>76</sup>. Utilizando esses recursos, Clarice consegue criar imagens, símbolos, como em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*: “a felicidade alcançável entre homem e mulher, como num ‘manual para ser feliz’” (SÁ, 2004, p. 17). Além dos recursos expressivos da linguagem, Clarice Lispector possui outra face: a do mistério. Assim, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), “o prazer /é/ objeto de uma lenta aprendizagem; isto é, o signo se banaliza e sublima” (SÁ, 2004, p. 17).

Das produções de Clarice Lispector com um viés erótico, temos a coletânea de contos *A via crucis do corpo* (1974), escrita sob encomenda da editora Artenova. Esse foi o “livro mais incompreendido por certa crítica, que nele viu o lixo de sua obra [...]” (SÁ, 2004, p. 176). Na nota de explicação da coletânea, Clarice Lispector fala dessa incompreensão: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Ainda na nota de explicação, ela informa ao leitor que o conteúdo dos contos é perigoso. Segundo Borges (2013, p. 130), “o assunto perigoso que não deve ser falado é sexo: palavra proibida que ela não pronuncia e não escreve, assim como a amiga que aparece em um dos contos não pronuncia a palavra câncer”.

A referida coletânea é composta por treze contos de cunho erótico<sup>77</sup> e os textos, segundo Borges (2013, p. 130), apresentam uma ruptura que indica a “impossibilidade de lidar com o erotismo e a suposta pornografia de modo considerado padrão, previsto na tradição literária, impossibilidade esta que se relaciona a questões de expectativas de gênero”. Enquanto o processo do erotismo em *A via crucis do corpo* (1974) acontece de forma explícita, no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) se revela por meio de uma longa trajetória das personagens, que constroem lentamente o processo de sedução, de conquista, de perda, de encontros e desencontros, até sentirem que aquilo que buscaram foi uma aprendizagem significativa. Lóri, até os dois pontos que encerra o romance, tem condições de entender quem realmente é: “profundamente sou aquela que tem a própria vida e

<sup>76</sup> Seguem exemplos de paradoxo utilizado por Clarice Lispector nos títulos dos seus romances, analisados por Olga de Sá (2004): *A cidade/ sitiada*; *A maçã / no escuro*; *A paixão / segundo G.H.*; *O livro dos prazeres / Uma aprendizagem*; *A hora / da estrela*.

<sup>77</sup> *Miss Algrave*; *O corpo*; *Via crucis*; *O homem que apareceu*; *Ele me bebeu*; *Por enquanto*; *Dia após dia*; *Ruídos de passos*; *Antes da ponte Rio-Niterói*; *Praça Mauá*; *A língua do “p”*; *Melhor do que arder e Mas vai chover*.

também a tua vida. Eu bebi a nossa vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 158). Não podemos dizer que o romance termina com a inserção dos dois pontos. A pontuação representa, nesse caso, as infinitas possibilidades que essas identidades podem tomar, de acordo com as relações com as quais as personagens submeter-se-ão no futuro.

#### 1.4.2 Lya Luft

Lya Felt Luft nasceu em 1938, em Santa Cruz, no Rio Grande do Sul. Formada em Letras Anglo-Germânicas, é mestre em Literatura Brasileira e em Linguística. Lya Luft sempre trabalhou como tradutora de alemão e inglês. Grandes obras passaram por suas mãos, como as de Virginia Woolf, Thomas Man, Doris Lessing, Günter Grass, entre outros grandes nomes da literatura universal. Iniciou sua carreira escrevendo pequenas crônicas e poemas, até enveredar pelo gênero romance, em 1980, com a publicação de *As parceiras*.

Esse livro é narrado

[...] em primeira pessoa por Anelise que, distanciada no tempo, fala de sua vida retrospectivamente. Esse distanciamento lhe confere um saber maior, uma visão mais ampla, permitindo que realize flashbacks, nos quais “transita” entre seu pretérito e seu presente. A narrativa, organizada em forma de um diário, principia no domingo com o retorno da narradora ao chalé, casa em que viveu com seus pais (CANTARELLI, 2009, p. 115).

Uma das características dos romances de Lya Luft é a abordagem da figura da mulher como tema central de seus enredos. As personagens femininas estão sempre em busca de construir sua identidade de mulher, tentando desprender-se dos modelos clássicos de representação sob a ótica de uma sociedade patriarcal. Suas obras, em grande parte, mostram os conflitos femininos e os problemas das mulheres subjugadas. Coincidência ou não, percebemos que Lya Luft utiliza-se de recursos narrativos que Clarice Lispector propõe nos seus livros. A temática da mulher nas obras dessas escritoras sempre foi abordada de maneira a levantar várias discussões sobre seu papel na sociedade.

Podemos considerar que Clarice é:

[...] primeiro marco, a primeira ruptura, a primeira travessia das regiões do masculino; Lya Luft, um marco novo, uma ruptura desmistificadora da ideologia patriarcal, uma travessia dos territórios do masculino, onde as instituições sociais aparecem como a fonte de todos os conflitos da mulher (COSTA, 1996, p. 17).

*As parceiras* (2004), de Lya Luft, gira em torno de uma família de mulheres imersas em um mundo sem perspectivas. As personagens dos romances, em sua maioria femininas, são inseridas em enredos em que as mulheres, na tentativa de construírem ou entenderem os seus mais íntimos desejos, deparam-se com circunstâncias inusitadas que dificultam o seu autoconhecimento. E, de repente, em situações conflituosas, encontram-se imersas em um mundo que, às vezes, as impede de seguir tranquilamente suas vidas. Assim, “as personagens luftianas inseridas no contexto familiar patriarcal exercem, portanto, os mais diferentes papéis que a sociedade lhes destina, vivendo exiladas, marginalizadas, à procura de formas de sobrevivência mediante satisfações substitutivas [...]” (COSTA, 1996, p. 13).

A narradora do romance busca, no passado, as razões para seu infortúnio. Dessa forma,

[...] a narrativa se configura a partir do entremeio de dois eixos, o dos fatos passados, trazidos à baila por via da rememoração de Anelise, e os fatos presentes, o refúgio da personagem no chalé. A grande configuradora da narrativa é a faculdade da memória que, alinear, engendra uma organização pautada pela alinearidade. Assim como a memória apresenta seus desvios, seus zigue-zagues, o seu ir e vir, a narradora apresenta os fatos e as personagens no compasso desse relativismo instaurado pela disposição temporal não cronológica do romance (CARRIJO, 2013, p. 44).

O eixo do passado refere-se ao relato da avó Catarina, que foi obrigada a se casar aos quatorze anos de idade com um homem rude, o que a levou a um isolamento físico e mental. Outras mulheres da família são representadas pela Beata, uma “viúva virgem”, a tia anã, a amiga Adélia e a irmã Vânia. Dentre todas as mulheres, parece-nos que a história de Catarina é a chave para Anelise abrir outros sótãos e encontrar respostas em busca de estar no mundo, o que configura uma procura identitária. É por meio da figura da avó, pela memória, que a protagonista tenta

[...] introduzir as lembranças que concernem ao seu casamento desfeito com Tiago, Anelise evoca a história do casamento precoce a que fora subjugada a avó Catarina, dada em casamento por via de um acordo travado entre a mãe e o futuro marido, o enlace matrimonial permitindo à mãe de Catarina voltar tranquilamente para a Alemanha, terra natal. Catarina é desposada, aos quatorze anos, por um marido grosseirão, bruto e de uma lascívia insaciável, a lhe provocar um verdadeiro asco em relação ao sexo e a levá-la a refugiar-se no sótão da casa (CARRIJO, 2013, p. 43).



Os infortúnios vividos pela avó parecem muito com o que Anelise está vivendo ao se relacionar com Tiago. Ao mesmo tempo em que está feliz por amá-lo, essa felicidade transforma-se em lágrimas, em dor. Não por ele ser grosseirão, como o marido de Catarina, mas em razão de outros acontecimentos que provocam o medo, por exemplo, de ela não poder ser mãe. Esse receio interrompe sua busca pela erotização e compromete a vivência intensa de sua sexualidade. Assim, “as relações de parceria vão, passo a passo, ampliando-se e já no primeiro capítulo o leitor toma conhecimento da estreita relação que conjuga Anelise a outros *eus* presentes em sua vida. Nessa perspectiva, Anelise estabelece uma parceria outra, isomorfa à parceria com Catarina” (CARRIJO, 2013, p. 44).

Os romances de Lya Luft, em sua maioria, sempre estão pontuados por temas que são recorrentes nas obras, como aponta Carrijo (2013), ao falar de *O ponto cego* (1999):

Infância e fase adulta/velhice; vida e morte; masculino e feminino; constituição e desagregação familiar; laços de amor e relações de ódio, encontros e desencontros amorosos; união e solidão; vítimas e algozes; ternura e crueldade; progressão e estagnação; onipotência e falibilidade; o olhar e o não olhar; o sim e o não; o real e o imaginário; narrativa e metanarrativa (CARRIJO, 2013, p. 82-83).

A família é sempre o núcleo de conflito nos enredos da autora, nos quais as relações amorosas vão surgir como uma das condições para entendermos a sexualidade das personagens, que estão oprimidas, subjugadas e sem direção.

Nos enredos de Lya Luft, são muito comuns relacionamentos que mostram algumas perspectivas saudáveis e, de repente, interrupções bruscas e banais modificam toda a trajetória das personagens. Dessa maneira, nas personagens luftianas, sempre haverá uma barreira que interrompe o erotismo da mulher e continuidade do ser em busca da pessoa amada. Em *As parceiras* (2004), não será diferente com a personagem Anelise, posto que o erotismo é interrompido por algo<sup>78</sup> que surge de modo inesperado.

Na entrevista concedida ao escritor Suênio Campos de Lucena<sup>79</sup>, Lya Luft revela-nos algumas peculiaridades de sua escritura e tenta desmistificar algumas comparações com as obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. A literatura de Lya Luft é de cunho confessional, mas, segundo a própria escritora, não existe nada de autobiográfico naquilo que escreve. Para ela, somente o leitor ingênuo pode acreditar que sua forma de escrever tem a ver

---

<sup>78</sup> Os sucessivos abortos.

<sup>79</sup> Escritor, jornalista e professor universitário. Publicou o livro de entrevistas “21 Escritores Brasileiros”, em 2001.

com sua vida pessoal. O artista geralmente tem duas vidas: uma é a vida pessoal, “com filho, neto, algo extremamente tranquilo; e a outra é uma vida com preocupações interiores” (LUFT, 2001, p. 137).

É através dessas preocupações interiores da autora que surgem as discussões e as aventuras existenciais de todo ser humano. Essa inquietude representa, para Lya Luft, “coisas que vêm desde criança, com as relações humanas, os conflitos, a transitoriedade do tempo. O sentido da vida” (LUFT, 2001, p. 137). A confusão feita por alguns leitores pode ser desfeita com a seguinte afirmação da autora: “quem lida com literatura deve ter bem clara essa visão de que se o escritor escrevesse uma autobiografia, ele seria um jornalista. A realidade é completamente transfigurada pela arte e é a realidade das suas reflexões e preocupações” (LUFT, 2001, p. 138). Para comprovar a impossibilidade de seus romances serem autobiográficos, ela afirma ser impossível escrever tantos romances cheios de conflitos, de neuroses, de loucuras, representando a vida pessoal do escritor.

As personagens de Lya Luft são extremamente neuróticas<sup>80</sup>, característica utilizada pela escritora para colocar em evidência os conflitos humanos. O lado sempre negativo da família é encontrado em *As parceiras* (2004), e é tema recorrente também em outros de seus romances, como a *Asa esquerda do anjo* (1981) e *Reunião de Família* (1982). Os conflitos familiares e a morte angustiam as personagens luftianas, que convivem com as traições.

Gisela, personagem do romance *A asa esquerda do anjo* (1981), é mais uma vítima do preconceito de uma família tradicional alemã que leva uma vida de frustrações e ressentimentos no universo familiar. Após a morte da matriarca, Frau Wolf, a família desestrutura-se completamente, de forma que Gisela acaba sozinha, tendo que lidar com seus medos interiores. Em *Reunião de família* (1982), a recorrência dos fatos familiares é motivada pela dor, morte, solidão e loucura, que continuam sendo o alicerce dessa família, composta por um pai repressor e violento, que cria os filhos, Alice, Evelyn e Renato, e incute nessas personagens marcas profundas da insegurança, submissão, desconfiança, desunião e, acima de tudo, falta de amor.

Muitos críticos consideram os romances *As parceiras* (2004), a *Asa esquerda do anjo* (1981) e *Reunião de Família* (1982) como uma trilogia “da família”, por retratarem os conflitos dramáticos da família a partir da opressão que mutila as personagens. Os loucos, os pervertidos, os retardados, segundo Queiroz (1962), sempre vão permear o mundo ficcional

---

<sup>80</sup> Essa afirmação é da própria escritora – “Suênio: A senhora separa completamente a mulher da narradora? Luft: Não, eu não separo nada completamente. O que quero dizer é que seria impossível humanamente escrever seis romances tão cheios de conflitos, de neuroses, de loucura, autobiográficos” (LUFT, 2001, p. 138).

de Lya Luft.

Para percorrer os labirintos do romance *As parceiras* (2004), é preciso entendermos, também, que os conflitos familiares sempre farão parte de sua ficção. É uma espécie de continuidade temática, e que a própria Lya Luft, em entrevista<sup>81</sup>, afirma que, provavelmente, escreve dessa forma porque esse assunto sempre a interessou muito.

### 1.5 Os processos técnicos de criação nos romances

A presente seção tem como objetivo esclarecer algumas nuances, muitas vezes contraditórias, relacionadas à identificação do emprego do fluxo de consciência e do monólogo interior. O próprio Humphrey (1976, p. 21) admite que o monólogo “é um termo comumente confundido com o fluxo de consciência”. O termo fluxo de consciência foi cunhado pelo psicólogo William James<sup>82</sup> (1842-1910), e passou a ser utilizado pelos escritores para “apresentação dos aspectos psicológicos do personagem de ficção” (HUMPHREY, 1976, p. 1).

A difícil tarefa de categorizar os romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) e *As parceiras* (2004) está na aproximação que ambos possuem em relação aos processos do fluxo de consciência. Essa técnica literária vai além dos níveis da consciência; ela quer demonstrar os fatos narrados sem interrupção alguma, mesmo que para obter esse resultado o autor tenha que, inclusive, abrir mãos das normas gramaticais. Algumas observações devem ser consideradas para chegarmos a uma definição, ou pelo menos a um esclarecimento, em relação ao emprego do fluxo de consciência.

Em primeiro lugar, a consciência é considerada fluida em seu movimento [...]. ‘Fluida’ não significa necessariamente um fluxo suave. Podemos admitir que o fluxo de consciência é encontrado em níveis bem próximos ao estado da inconsciência, mas como os níveis da pré-fala mais próximos à superfície são o tema da maior parte da ficção do fluxo de consciência, as correções e interferências ao fluxo vinda do mundo de fora tornam-se um fator importante. Em suma, o ‘fluxo’ não é inteiramente descritivo (HUMPHREY, 1976, p. 38).

---

<sup>81</sup> Entrevista concedida ao escritor Suênio Campos de Lucena, publicado no livro *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*, 2001.

<sup>82</sup> Foi um dos fundadores da psicologia moderna.

Esses processos técnicos foram utilizados pela primeira vez por James Joyce e Virginia Woolf. Segundo os estudos de Robert Humphrey<sup>83</sup>, a obra *O Fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*, publicada em 1976, permite-nos compreender o funcionamento da técnica e suas particularidades para que possamos diferenciá-la do monólogo interior. Os romances de Virginia Woolf possuem um teor psicológico, cuja proposta, segundo Humphrey (1976, p. 11-12), consiste em “formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade — uma verdade que ela considera inexprimível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso”. Essas características são encontradas nos romances *Mrs Dalloway*<sup>84</sup> e *Passeio ao Farol*<sup>85</sup>, de Virginia Woolf, e na obra *Ullises*<sup>86</sup>, de James Joyce. Esses autores

[...] abriram suas portas para um novo campo da vida. Acrescentaram o funcionamento mental e a existência psíquica ao domínio já estabelecido do motivo e da ação. Criaram uma ficção centralizada no núcleo da experiência humana que, se não era o domínio comum da ficção, também não é, conforme eles provaram, inadequado. Talvez o fator mais significativo que os escritores do fluxo de consciência demonstraram com respeito à mente, eles o fizeram de maneira oblíqua: provaram, por meio de suas contribuições, que a mente humana, sobretudo a do artista, é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através dos padrões convencionais (HUMPHREY, 1976, p. 20).

No Brasil, Clarice Lispector é uma das responsáveis por introduzir o fluxo de consciência como técnica de expressão na Literatura. A primeira menção à técnica foi feita pelo crítico Álvaro Lins, colocando-a próxima a James Joyce e Virginia Woolf. Em uma entrevista concedida à *Revista Textura* (1974), Clarice explicou como funciona o seu processo de escrita: “Não sigo nenhum plano, nenhuma teoria. Eu trabalho sob inspiração. Não consigo obedecer a planos, assim como não consigo planejar minha vida. Tudo me vem impulsivo e compulsivo. Brota de mim” (LISPECTOR, 1974 *apud* SÁ, 1979, p. 212). A escritora subverte as técnicas narrativas para conseguir mais dinamicidade no processo de escrita dos seus textos.

Seu romance inaugural, *Perto do coração selvagem* (1944), já havia causado entre os críticos grande admiração pela estrutura narrativa adotada pela escritora. Para descrever a

<sup>83</sup> Professor de Literatura da Louisiana State University.

<sup>84</sup> Romance traduzido pela primeira vez, no Brasil, por Mário Quintana, em 1946.

<sup>85</sup> Traduzido do Inglês “To the Lighthouse” para o Português por Luiza Lobo, em 1982.

<sup>86</sup> Publicado pela primeira vez em Paris no ano de 1922.

personagem Joana na construção do enredo, Clarice alterna os capítulos entre presente e passado, para mostrar a complexidade da personagem. Além disso, “o romance guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado” (GOTLIB, 2013, p. 192).

Essa estrutura narrativa faz parte das primeiras inovações da escritora, que prefere desvendar o interior das personagens através da análise psicológica. A introspecção narrativa, como técnica, é utilizada nos romances porque, segundo Candido (1970, p. 128), “Clarice Lispector aceita as provocações das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação”. Para descrever essas emoções, seria difícil a autora conseguir sua verdadeira expressão utilizando as técnicas narrativas empregadas pelos escritores inseridos no contexto histórico de 1922 a 1930. Os autores<sup>87</sup> desse cenário estavam preocupados em consolidar a literatura nacional através de elementos que reforçavam a identidade brasileira nas diferentes manifestações artísticas. Os escritores da chamada “geração de 45<sup>88</sup>”, compreendendo o período de 1930 a 1945, romperam com o padrão anterior e apresentaram algumas inovações na pesquisa estética e nas formas de expressão literária, como por exemplo, o romance introspectivo. O fluxo psíquico “tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal” (BOSI, 2011, p. 388).

O fluxo de consciência permite que Clarice mergulhe nas profundezas do pensamento para desvendar os mistérios, o que somente é possível sem a interrupção da consciência de seus personagens. Dessa maneira, as técnicas mais utilizadas pela autora são a quebra da estrutura narrativa, a inserção do fluxo de consciência e o processo epifânico. Assim, é possível dar mais fluidez aos pensamentos das personagens a fim de captar com mais propriedade a condição humana com o mínimo de interferências. Além disso, Clarice Lispector utiliza como técnica, nos seus romances, o monólogo interior. Para Humphrey (1976),

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 20).

---

<sup>87</sup> Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira.

<sup>88</sup> Cecília Meireles, Jorge de Lima, Henriqueta Lisboa, entre outros.

O romance *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) é narrado em terceira pessoa, e o discurso indireto livre é usado pelo narrador para expor os pensamentos e as angústias de Lóri. Esse tipo de discurso é visível em situações nas quais a protagonista repentinamente muda de pensamento, sem concluir o anterior. Lóri inicia o romance comentando sobre as compras feitas, às pressas, pela empregada, e, em seguida, preocupa-se com o vestido que usaria para o encontro com Ulisses. Além dessas mudanças, existem as infundáveis indagações da protagonista, demonstrando o quanto é caótica sua consciência: “— usaria brinco? Hesitou, pois queria orelhas apenas delicadas e simples, alguma coisa modestamente nua [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

Outra característica do discurso indireto livre é a possibilidade de o narrador contar a história reservando à personagem o direito de ter voz própria, como ocorre no trecho seguinte:

Era uma noite muito bonita: parecia com o mundo. O espaço escuro estava todo estrelado, o céu em eterna muda vigília. E a terra embaixo com suas montanhas e seus mares.

Lóri estava triste. Não era uma tristeza difícil. Era mais como uma tristeza de saudade. Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só.

Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo (LISPECTOR, 1998a, p.74).

Os processos mentais são encontrados no romance *As parceiras* (2004) para desvendar, utilizando-se da teoria de Humphrey (1976), as “sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações – e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos mas consistentemente inevitáveis a que chamamos de intuições, visões e introspecções” (HUMPHREY, 1976, p. 6). O romance é narrado em primeira pessoa, sendo que a técnica do discurso direto é usado para discorrer sobre as reminiscências de Anelise. Trata-se de uma narrativa de cunho intimista, que representa a individualidade e a solidão da protagonista do romance, como podemos observar nos seguintes trechos:

Andava na laje do pátio e dizia a mim mesma que talvez já tivesse enlouquecido e não soubesse disso; os doidos não sabem que são doidos. Contava as lajes, pisava nelas o pé descalço, imaginava: são lajes, estão quentes, estou sabendo direitinho que são lajes, então quem sabe não estou louca ainda? (LUFT, 2004, p. 24).

Acordo com agitação na casa. Parece que dormi apenas minutos. Vozes, correria, claridade cinzenta. Madrugada. Medo: Adélia morreu. Mas isso faz

muito tempo. Espero a lucidez que demora vir, tomei dois comprimidos para dormir, tive medo, a sensação de estar sendo espreitada pela mulher do morro me dera medo. Saio do quarto estonteada, seguro no umbral para não cair (LUFT, 2004, p. 109).

Percebemos, nas citações acima, que a protagonista tem liberdade para narrar os seus sentimentos e impressões sobre sua própria vida.

## CAPÍTULO II

### MEMÓRIA E IDENTIDADE: PARCERIAS E APRENDIZAGENS

Entender as proibições é também compreender a força das resistências e a maneira de contorná-las ou de subvertê-las. As frentes de luta das mulheres, suas tentativas de atravessar os limiares muitas vezes provocam a violenta reação dos homens. [...] Assim, as fronteiras que limitam a vida das mulheres, atribuindo-lhes mais um destino do que uma sina, movem-se ao longo do tempo.

Michelle Perrot

O romance *As parceiras* (2004) é construído através das lembranças da protagonista Anelise. Nesse sentido, o desenvolvimento de um capítulo sobre memória é pertinente para entendermos como Lya Luft utiliza esse mecanismo para o desenvolvimento do enredo. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), os mecanismos de memória utilizados por Clarice Lispector para desvendar o interior das personagens são pouco recorrentes, mas, quando utilizados, mostram-se significativos para desvendar os mistérios do passado de Lóri e algumas peculiaridades de Ulisses. As análises sobre memória e os processos memorialísticos estão mais concentrados no romance *As parceiras* (2004), pelo fato de ele ter toda a história alicerçada nas lembranças das personagens.

Existem muitos trabalhos que discutem o papel da memória, sobretudo nas narrativas em que as lembranças são o fio condutor de todo o enredo. Na atualidade, discute-se muito a questão da preservação da memória individual e, principalmente, a coletiva, assunto que será abordado mais adiante com as contribuições de Maurice Halbwachs (1990), tendo como base sua obra *A memória coletiva*. Muitas personagens voltam ao passado, em muitos casos, na memória da própria família, para reviverem algumas situações e entenderem o presente. São muito comuns narrativas em que as personagens estão no presente, mas relatando episódios do passado. Isso acontece tendo em vista que

[...] o testemunho, além de ser um dos fundamentos do discurso histórico, também inspira o discurso literário, visto que a produção romanesca vale-se dessa fonte para contar histórias de vida, [...]. Dessa maneira, as memórias individuais passam a fazer parte de uma totalidade maior, e sua credibilidade está vinculada à coerência dos relatos que, muito embora fragmentados, apresentam correspondência entre si (ZINANI, 2010, p. 115).



Alguns teóricos discutem a questão da memória e suas implicações para os estudos no campo das ciências sociais, bem como na literatura, como estruturas significativas presentes nos grupos sociais. Ainda, utilizam-se desses conceitos para analisarem as narrativas em que o enredo desenrola-se por meio das memórias das personagens. As discussões de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva e memória individual, e as contribuições de Beatriz Sarlo (2007) acerca da memória e da pós-memória constituem o alicerce teórico inicial para as análises dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e *As parceiras* (2004), de Lya Luft.

O aparato teórico para a discussão de identidade, muitas vezes, origina-se das mesmas fontes dos trabalhos que discutem o papel da memória, porque existem, entre os dois campos de estudo, uma interdependência de conceitos que fomentam a memória e a identidade ao mesmo tempo. Segundo Anne Muxel, a memória é um dos fatores atuantes na construção da identidade do indivíduo; é um “trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade” (MUXEL, 1996, p. 207 *apud* CANDAU, 2012, p. 16). No romance *As parceiras* (2004), a memória é determinante para a construção da identidade da personagem Anelise. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), por sua vez, a recorrência das lembranças ocorrem com menor frequência, mas estão ligadas diretamente à construção da identidade de Lóri.

Para Candau (2012), não há como discutir identidade sem entrar no campo da memória, porque

[...] memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAU, 2012, p. 19).

Michael Pollak tem a mesma ideia de Candau (2012), segundo o qual somente é possível pensar a memória quando relacionada com a identidade. A discussão que envolve esses dois elementos encontra-se especificamente no capítulo *Memória e identidade social*, na obra *Estudos históricos* (1992), volume 5. Os conceitos de memória e identidade, defendidos por Candau e Michael Pollak, são apropriados para pensarmos como ocorre essa relação ao analisarmos os processos memorialísticos e identitários das personagens Anelise e Lóri.

O romance *As parceiras* (2004) é conduzido pelas memórias da protagonista Anelise. Ao rememorar o passado, ela busca conhecer e entender primeiro os percursos feitos por

outras personagens, normalmente da sua própria família, para avançar na aprendizagem relacionada com sua sexualidade. Segundo Sarlo,

é pelo discurso de terceiros que os sujeitos são informados sobre o resto dos fatos contemporâneos a eles; esse discurso, por sua vez, pode estar apoiado na experiência ou resultar de uma construção baseada em fontes, embora sejam fontes mais próximas do tempo [...] (SARLO, 2007, p. 21).

É através das fontes familiares que Anelise tenta encontrar algumas peças do seu quebra-cabeça. As histórias do passado, às quais ela tem acesso, inserem-se na categoria da pós-memória<sup>89</sup>. Segundo a concepção de Sarlo (2007), a pós-memória seria daquelas pessoas que tiveram acesso a um determinado acontecimento por meio de relatos de outras personagens; enquanto a memória seria daquelas que vivenciaram diretamente os acontecimentos.

Os discursos produzidos sobre o passado de Catarina foram elaborados a partir dos enunciados que a família produziu, por meio da memória de uma determinada época, e que estão carregados de posições possíveis de subjetividade, porque o sujeito, segundo Gregolin (2008), é produto histórico das práticas discursivas. Para Gregolin (2008, p. 92), “se alguém enunciou algo, só pôde fazê-lo mediante condições estritas que aparecem no regime regulador dos enunciados de uma época [...]”. O discurso da família é acionado por Anelise para que ela tenha a oportunidade de pensar o presente. O que é filtrado desse passado está condicionado às práticas discursivas daquilo que a família ainda mantém dos fatos, e que é transmitido para que a personagem possa pensar o presente. A aprendizagem de Anelise, em relação à sexualidade, constrói-se por meio das experiências do passado erótico da avó Catarina, das tias Beatriz e Dora, e da mãe Norma, que, ao longo da narrativa, revelam suas experiências sexuais.

Conforme Albuquerque Júnior (2007),

[...] nada nos chega do passado que não seja convocado por uma estratégia, armado por uma tática, visando atender alguma demanda de nosso próprio tempo. O fato histórico é sempre sangue coagulado que volta a escorrer impulsionado por algum sonho, ferida que se faz presente pela descoberta da violência lancinante que o separou do passado, brasas que volta a queimar após ser reavivada pelo gesto que remove as cinzas que a haviam apaziguado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 154).

---

<sup>89</sup> “O prefixo *pós* indicaria o habitual: é o que vem depois da memória daqueles que viveram os fatos e que, ao estabelecer com ela essa relação de posteridade, também tem conflitos e contradições característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade” (SARLO, 2007, p. 92).

Anelise encontra-se em uma época em que os discursos elaborados sobre a sexualidade são diferentes dos discursos produzidos no período vivenciado pela avó Catarina, que, provavelmente, era marcado por certas proibições em relação a essa questão. A história, nesse segmento, vai “redizer o que está dito, rever o que já foi visto, para que estes relatos nos sirvam para demarcar a nossa diferença, sirvam-nos para nos tramarmos, dizermos e vermos de outra forma” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 153) a realidade do presente. Essas histórias não surgem espontaneamente pelas personagens, mas partem das inquietações de Anelise em querer saber por quais infortúnios as personagens femininas (do grupo familiar) tiveram que passar nos seus relacionamentos e na vida íntima. É nesse contexto que a memória terá um papel fundamental na construção da sexualidade da protagonista.

Segundo Candau (2012, p. 15), “[...] o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente”. As lembranças em relação à vida sexual da avó, da irmã, da mãe e das tias contribuem para Anelise entender os caminhos trilhados por essas personagens femininas. Percebemos que o seu propósito é compreender se ela está fadada a viver as histórias dessas mulheres, ou se terá tempo para mudar sua trajetória.

Vale ressaltar que,

[...] as personagens de Lya Luft não só recordam, mas tecem considerações sobre o próprio ato de recordar. Toda a gramática da (des) memória se faz então presente: “Lembro”, “Recordo”, “Sinto”, “Lembro?” são ações constantemente empreendidas e verbalizadas pelas protagonistas. Nesses romances tão marcadamente intimistas, rememorar é praticamente a ação principal das personagens que, inertes em relação a um presente caracterizado pela insatisfação, angústia, incerteza e, não raras vezes, pela insipidez, encetam mergulhos para dentro de si mesmas e périplos de regresso a mares antes navegados (CARRIJO, 2013, p. 193).

Para entendermos os infortúnios pelos quais passaram as personagens femininas do romance *As parceiras* (2004), faremos, na seção seguinte, uma síntese dos relacionamentos dessas mulheres para, posteriormente, confrontá-los com os percursos trilhados por Anelise no romance.

## 2.1 Anelise e a memória das origens

Beatriz, tia de Anelise, permaneceu em seu casamento por apenas três semanas. Como a união não deu certo, ela acabou indo morar no casarão e teve “uma vida dura. O amor não conseguido, o sexo não consumado, só então eu avaliava como devia ter sido difícil para ela As tentativas. As humilhações. O corpo incendiado tendo de retornar à placidez honesta”. (LUFT, 2004, p. 85). Anelise, aos quatorze anos, quando perdeu a mãe, foi morar no casarão com sua tia Beatriz e com sua irmã Vânia. Pouco tempo depois, Vânia casou-se, e Anelise acabou ficando sozinha com sua tia, em uma casa habitada por velhas e fantasmas. Desse relacionamento mais próximo com a tia, Anelise aprendeu algumas coisas.

Vânia chamava Beatriz de viúva-virgem, remetendo-se ao casamento sem sexo. Anelise interferia nesses episódios para fazer perguntas e esclarecer algumas dúvidas. No entanto, foi entender o que era uma mulher virgem somente quando sua amiga Adélia tentou explicar:

Depois Adélia me explicou melhor essa história de ser virgem, ela sabia sempre mais do que eu, **tinha mãe e irmãos que conversavam com ela**. Quando tentei falar com minha mãe também ela fez um ar tão ausente que não tive mais coragem. Quem resolvia minhas dúvidas era a sabedoria precária de Adélia e a solicitude das criadas na cozinha (LUFT, 2004, p. 30, grifo nosso).

Anelise foi aprendendo a criar o seu próprio mundo de aprendizagem sexual. Por meio das histórias da tia e pela interferência das outras personagens, decidiu reunir peças para montar o seu quebra-cabeça. Anelise, também, utiliza-se de algumas recordações e tenta aprender com a vida sexual de Vânia. Em meio às conversas da casa, Anelise sempre ouve relatos. Essas lembranças vão surgindo no decorrer do romance: “*Não esqueci* o dia em que ela veio procurar papai em casa pedindo uma receita” (LUFT, 2004, p. 32, grifo nosso).

Nitidamente, essas são recordações que ajudam Anelise a entender algumas questões relacionadas à sexualidade, como percebemos em um dos trechos em que Dona Rita foi visitar seu pai: “Perguntei quem era, e Vânia respondeu sem maior interesse: — A dona do cabaré mais chique da zona. — Cabaré? — Casa de mulher da vida, sua boboca. [...] — Casa de putas, sua burra” (LUFT, 2004, p. 32-33). Muitas dessas explicações contradizem o que uma ou outra já havia dito, como as da nova empregada sobre o que era mulher da vida: “— São gente ruim. Fazem horrores com os homens. Por dinheiro. Umas coitadas — suspirou a moça” (LUFT, 2004, p.33). Anelise relaciona esses episódios com outras lembranças: “Minha sabedoria era parca para imaginar aqueles ‘horrores’, ouvia dizer um dia que meu avô fazia ‘horrores’ com Catarina. Por isso ela ficara doida” (LUFT, 2004, p. 33).

Anelise sempre acreditou que Vânia era uma mulher forte e destemida, mas percebeu, também, que

[...] um dia, quando ela me contasse da promessa que tivera de fazer ao marido na véspera de casar, eu entenderia que seu sofrimento não fora muito menor que o meu. Mais silencioso, menos patético, mas insidioso, e acabara com sua vida. Pagara em dobro pela alegria da juventude (LUFT, 2004, p. 40).

Essas lembranças fazem a protagonista entender melhor os labirintos pelos quais as mulheres da sua família tiveram que passar. A maior parte das histórias são contadas por alguém da sua família: “Quando Vânia me *contou* tudo vi que afinal nem ela levava a melhor parte” (LUFT, 2004, p. 41, grifo nosso). A trajetória que Anelise faz ao observar os percursos vividos pelas mulheres da sua família indica-lhe que existe uma relação muito estreita com as histórias que ela está vivenciando no presente, de modo que se percebe inserida em um “beco sem saída onde todas nos encolhíamos” (LUFT, 2004, p. 41).

Com Norma não foi diferente. Todos da família acreditavam que, casando-se com um médico, ela poderia resolver os próprios problemas. Não tinha a perspicácia para conduzir uma família, como lembra Anelise, pois era um pouco infantil. Norma era totalmente subordinada ao marido, de modo que, “depois do jantar tocava piano para ele na sala: era para ele que tocava, cantava, vivia” (LUFT, 2004, p. 22). Os pais não davam muita atenção para os anseios de Anelise, “que sobrevivia apenas assim, pairando pela casa, quase ausente, acompanhando um pouco à distância a vida das filhas e os acontecimentos domésticos” (LUFT, 2004, p. 23). Dessa forma, ela tinha que “controlar o desejo de rir alto, de cantar aos gritos, de correr no pátio. Inventava uma vida de mentira para seus pais verem” (LUFT, 2004, p. 23). Diante de tantas experiências falhas e negativas da família, Anelise não pôde tirar muito proveito do aprendizado e aplicá-lo no percurso da sua sexualidade.

Dora também não teve sucesso no casamento, mas, “mesmo com relação a seus casamentos fracassados ela mostrava um bom-humor divertido e sem ressentimentos” (LUFT, 2004, p. 68). Para a tia Dora, “as coisas também não eram simples: havia sombras, ainda que de anjos. Reais mesmo eram os monstregos” (LUFT, 2004, p. 69). Diante dessas lembranças, Anelise constrói seu próprio mundo e percebe que ele se aproxima cada vez mais, das histórias das mulheres da família. As informações contribuem para ela pensar quem verdadeiramente é, e reavaliar a própria vida em meio às reminiscências.

## 2.2 Lóri e a memória das origens

No romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), Lóri rememora o passado, mais especificamente, a partir da cidade onde morava com seus pais, Campos. No Rio de Janeiro, “comprara o pequeno apartamento onde vivia, sustentada regiamente pela mesada do pai” (LISPECTOR, 1998a, p. 49). Enquanto aguardava um táxi, Lóri foi surpreendida por um professor de Filosofia que lhe ofereceu uma carona. Na trajetória para casa, ambos se conheceram e o professor logo propôs que o relacionamento deles se desse por meio de uma aprendizagem: esperá-la pacientemente até que estivesse pronta para se deitar com ele. Ulisses afirma que “— aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio” (LISPECTOR, 1998a, p. 51). No decorrer da aprendizagem, seria inevitável que alguns fatos da vida de Lóri viessem à tona. Ulisses pontua como se conheceram para saber mais detalhes sobre os relacionamentos que ela teve no passado:

— Escute, Lóri, você sabe muito bem como conheci você e quero de propósito lembrá-la: você estava esperando um táxi e eu, depois de olhar muito para você, pois fisicamente você me agradava, simplesmente abordei você com um começo de conversa qualquer sobre a dificuldade de encontrar um táxi àquela hora, ofereci-lhe levá-la no meu carro para onde você quisesse, no fim de cinco minutos de rodagem convidei você para um uísque e você sem nenhuma relutância aceitou. *Com os seus amantes você foi abordada na rua?* (LISPECTOR, 1998a, p. 50, grifo nosso).

Percebemos que Ulisses se utiliza da sua experiência de professor para descobrir um pouco mais sobre o passado de Lóri. A personagem declarou ter tido cinco amantes, mas não os amava. Quando já estava perdida em relação aos seus sentimentos por Ulisses, rememorou o passado como afirmação de uma identidade fixa e que nela podia confiar para seguir na aprendizagem. Todavia, o presente não é seu porto seguro: “— Nessa esquina, dissera a Ulisses com sua voz sempre mansa, *eu me senti perdida*, salva de algum naufrágio e jogada numa praia escura, fria, deserta (LISPECTOR, 1998a, p. 45, grifo nosso).

Sozinha, no apartamento, ela fez algumas reflexões sobre a aprendizagem com Ulisses e “chegou à assustadora certeza de que seus pensamentos eram tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte” (LISPECTOR, 1998a, p. 34-35). A certeza que tinha uma origem a fazia ter coragem para seguir em frente com Ulisses. Lóri lembrava-se do tempo em que o pai era rico e que eles viajavam várias vezes por ano. Essas e outras lembranças mesclaram-se com os infinitos pensamentos que surgiam enquanto ela pensava em Ulisses e em tudo o que ele desperta nela: “já era de manhã mais alta quando ela preparou café forte,

tomou-o e dispôs-se a se comunicar com Ulisses, já que Ulisses era o seu homem” (LISPECTOR, 1998a, p. 36). Um paralelo entre o passado e o presente parece inevitável nesse novo relacionamento:

Já tinha sido desejada por outros homens mas era novo Ulisses querendo-a e esperando com paciência — mesmo quando estava embriagado, o que não lhe tirava o controle — e esperando com paciência que ela estivesse pronta, enquanto ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas não tão além dela que ela se transformava em ínfimo corpo vazio e doloroso, apenas isso. E ela ansiava por ele porque exatamente ele lhe parecia ser o limite entre o passado e o que viesse (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Os paralelos entre o passado e o presente são constantes durante a aprendizagem com Ulisses: “Foi de novo à janela: viu a paisagem que lhe era familiar durante o dia, mas estranha durante a noite. [...] Era de Campos, terra sem mar, e nunca chegara a pegar o hábito de ir à praia que ficava tão próxima de seu apartamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 75-76). O passado de Lóri é um dos pontos de partida que ajuda Ulisses a entender algumas particularidades dos relacionamentos que ela manteve antes de conhecê-lo.

### **2.3 O entrecruzamento entre memória e identidade das personagens**

O conceito de identidade, como afirma Gregolin (2008), é complexo e pode ser pensado de vários ângulos, sendo objeto de reflexão em diversos campos de estudo, portanto serão aplicados aos estudos literários a partir dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e *As parceiras* (2004), de Lya Luft.

As mudanças identitárias dependem dos aspectos sócio-históricos dos indivíduos diante da nova realidade em que se encontram, e o novo cenário acaba por forçar o sujeito a construir uma nova identidade. Como afirma Woodward (2012, p. 11), “a emergência dessas diferentes identidades é histórica; ela está localizada em um ponto específico do tempo” (WOODWARD, 2012, p.11). Isso ocorre a partir do momento em que “o sujeito se torna problemático, a identidade não é mais um elemento fixo e estável” (ZINANI, 2006, p. 19).

A instabilidade na trajetória de Anelise acontece quando a necessidade de lembrar fatos do seu passado é mais importante do que viver somente o presente. Segundo Silva (2012, p. 11), “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”. Ao buscar, por meio da memória, as histórias das mulheres da sua família, a protagonista tenta produzir uma nova identidade a partir das

construções elaboradas no presente. As identidades da avó Catarina, das tias Beatriz e Dora, e da irmã Vânia fornecem experiências suficientes para ela pensar a sexualidade diante da família caótica a qual pertence.

Silva (2012, p. 15) parte do pressuposto de que “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade — por exemplo, para a identidade sexual”. O que nós somos é o resultado das experiências decorrentes da trajetória de vida, das angústias, das dores, dos medos, das dúvidas, dos relacionamentos. Tudo isso aperfeiçoa a nossa identidade e nos dá um novo direcionamento para novas aprendizagens.

Quando busca entender os infortúnios da avó Catarina, refugiada no sótão do casarão, Anelise toma para si os sofrimentos a fim de entendê-los melhor. Essa busca subsidia o seu entendimento das razões para tantos infortúnios no presente. As personagens tentam deslocar-se de uma determinada posição ou realidade social em que se encontram, e que não lhes permite enunciarem certos discursos, e passam a se posicionar de outra maneira, em busca de construir uma nova identidade, de se fazerem representar socialmente.

A identidade das personagens Anelise e Lóri estabelece-se quanto aos papéis sociais que vão construindo ao enfrentarem os desafios do presente, em oposição à identidade antiga. Segundo Woodward (2012), a identidade é marcada pela diferença, ou seja, depende da diferença. No enredo do romance *As parceiras* (2004), as marcas identitárias da narradora sobrepõem-se em dois momentos distintos da sua vida: o passado e o presente. A performance da personagem antes do contato com a família é diferente após vivenciar as histórias. Desse modo, passado e presente confrontam-se quando, aos poucos, a interação com as histórias dos relacionamentos mal resolvidos acaba modificando o comportamento da personagem através das reflexões que ela faz durante todo o romance.

Partimos do pressuposto de que o indivíduo não tem controle sobre os acontecimentos externos à sua vida. Por esse motivo,

[...] a identidade não é um elemento colocado a *priori*. Ela se estrutura através da interação do sujeito com a sociedade, evidenciando-se essa interação por meio de práticas sociais, as quais lhe conferem um caráter polifônico. Como produto de interações, a identidade se organiza através de sistemas de representações, daí sua relação com o simbólico, pois, tal, como a realidade, a identidade é uma construção simbólica (ZINANI, 2006, p. 51).

Em meio a essas histórias, Anelise pode conhecer melhor os relacionamentos conjugais das tias, da irmã, da mãe e da avó, para relacioná-los com suas experiências vividas



com Tiago e Otávio. Como a identidade do indivíduo é construída por meio das práticas sociais, é inevitável que, em algum momento, ocorram angústias no interior da sua identidade. Segundo Woodward (2012, p. 32), as identidades sexuais estão mudando, “tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade”. Essa crise surge em decorrência dos deslocamentos que a protagonista faz diante dos problemas familiares.

Anelise apenas passa a questionar sua atual identidade quando há uma intervenção por meio das histórias do passado, o que se estabelece através das comparações dos relacionamentos vividos pelas mulheres da sua família. Selecionamos dois trechos do romance *As parceiras* (2004) para mostrar como os relacionamentos das personagens estão interligados com a trajetória de Anelise. Por meio dessas histórias, ela posiciona-se diante da própria realidade sexual em que vive no presente.

Os infortúnios da tia Dora e as histórias de Sibila parecem-se muito com a trajetória da protagonista: “desejava com fervor ser parecida com tia Dora. Mesmo com relação a seus casamentos fracassados ela mostrava um bom-humor divertido e sem ressentimentos” (LUFT, 2004, p. 68). O que Anelise vive no presente aproxima-se muito das histórias da sua família, e ela parece saber que está fadada a viver os mesmos infortúnios, como relata no romance: “Essa tia anã era o fruto mais caprichado da árvore temida, a árvore familiar de que eu também fazia parte. Só quando Lalo nascesse eu entenderia como esse medo fora grande” (LUFT, 2004, p. 53). Quando faz referência à tia Sibila, entende que as desventuras daquela família são também suas.

Já a personagem Lóri compara a nova aprendizagem proposta por Ulisses com os relacionamentos (amantes) que teve antes de conhecê-lo: “Com seus amantes você foi abordada na rua? Ela se ofendeu e respondeu dura e sincera: — Claro que não. Eu não quero falar neles. Eles não tinham importância senão relativa e passageira. E não pergunto sequer se você agora mesmo não tem uma amante” (LISPECTOR, 1998a, p. 50-51).

A aprendizagem que Anelise e Lóri construíram no passado é comparada com a aprendizagem no presente, e é nesse momento, pela diferença, que surgem e são construídas as novas identidades sexuais das personagens. Segundo Woodward (2012), uma das maneiras que o indivíduo tem para estabelecer suas reivindicações, na tentativa de reafirmar suas identidades, é buscar, no passado, experiências de fontes mais próximas, como as familiares, que podem suscitar significados de uma identidade supostamente perdida. A junção entre passado e presente resulta em novas experiências que, por conseguinte, produzem outras identidades.

### 2.3.1 A construção identitária de Anelise

As lembranças de Anelise surgem de duas maneiras: por fatos vivenciados por ela, enquanto esteve ou presenciou as histórias da família, ou por episódios e histórias que foram contados pelas tias Dora e Beatriz, por Vânia, ou pela caseira que cuidava do casarão, Nazaré. Fazendo uso das teorias de Halbwachs (1990), pode-se afirmar que Anelise constrói suas lembranças em um jogo entre individualidade e coletividade: “[...] para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 53). As lembranças da trajetória de cada uma dessas personagens são construídas aos poucos por Anelise, para que ela possa entender a complexidade da sua família.

Segundo Halbwachs (1990, p. 54), para que o indivíduo possa “evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros”. A ausência da figura materna compromete algumas instâncias do aprendizado de Anelise, que se sente desprotegida, o que a torna mais dependente de outras pessoas da família. Sem os ensinamentos da mãe, Anelise acaba buscando informações enquanto relembra os momentos que compartilhou com os pais e a avó. Além disso, outros conhecimentos que precisa complementam-se por meio dos relatos das mulheres da sua família. Dessa forma, conseguimos mostrar que a sexualidade de Anelise dá-se, também, por meio das lembranças.

A trajetória erótica de Anelise estrutura-se a partir de o que é contado a respeito da primeira experiência sexual de Catarina. O que ela sabe não é fruto daquilo que vivenciou ou viu, pois a protagonista afirma que teve um único encontro com a avó, quando sua mãe a levou para visitá-la no sótão onde morava. Para voltar ao passado, segundo Halbwachs (1990), é preciso confiar inteiramente na memória dos outros, para que possamos completar e fortalecer as lembranças que temos de determinados fatos. O que Anelise sabe sobre a avó é fruto do que ouvia pela casa. Soube que, “quando casou Catarina von Sassen mal começara a menstruar” (LUFT, 2004, p. 13), sendo obrigada pela mãe, uma alemã, a se casar com um trintão experiente. O marido de Catarina

[...] foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada apacava suas virilhas em fogo (LUFT, 2004, p. 13).

As experiências vividas ou observadas pela narradora são absorvidas ao longo de sua trajetória afetiva e fazem parte da sua constituição subjetiva. É pelos fragmentos do passado, pelos discursos contraditórios, em parte, que Anelise constitui-se sujeito de uma sexualidade e, a partir desse encontro com esses discursos sobre o sexo, identifica-se com alguns deles, a fim de aprender a sentir os próprios desejos.

A mãe de Catarina, após ficar viúva, criou a filha sozinha. Foi quando decidiu casá-la precocemente, quando ela tinha apenas quatorze anos de idade, a mesma idade de Anelise quando perdeu seus pais. Paralelamente à história da avó, Anelise foi entendendo que existe uma semelhança entre a história da avó e o que ela está vivendo no presente: ambas não tiveram a chance de ter uma mãe presente para direcioná-las nos caminhos da adolescência. No romance, as matriarcas estão mais preocupadas em agradar os maridos, deixando os filhos a mercê da própria sorte. Enquanto Catarina refugia-se no sótão do casarão, Anelise tenta continuar sua busca para entender se terá que passar pelos mesmos infortúnios que a avó e a família. Candau (2012) adverte-nos que:

[...] a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos (CANDAU, 2012, p. 72).

As lembranças de Anelise remetem-se a acontecimentos trágicos e a fazem perder alguns laços afetivos enquanto recorda as histórias sombrias e confusas vividas pela avó e pelas tias. Entre uma recordação e outra, a protagonista retoma, muitas vezes, os momentos que viveu com a amiga Adélia, e, dessa amizade, pode aprender e entender que ela foi o primeiro amor da sua vida, “numa idade em que as almas interessam muito mais do que os corpos” (LUFT, 2004, p. 19). Nesse trecho, as recordações confundem-se com sentimentos aconchegantes e maternais das histórias que contam do horror da avó Catarina, e também com as adversidades vividas por cada uma das mulheres da família. Havia entre Adélia e Anelise uma cumplicidade em cuidarem uma da outra, de se sentirem amparadas e entendidas, inclusive pelos desejos que afluíam entre elas: “Até hoje sinto agudamente sua falta, uma claridade momentânea que se apagou na minha vida, roubando o que poderia me ligar a todo mundo. O amor eterno porque as almas são eternas” (LUFT, 2004, p.20).

As lembranças, no romance, fazem parte das memórias da coletividade da família; histórias e acontecimentos que surgem desde as primeiras experiências da bisavó, da avó

Catarina, passando pelas tias, irmã e empregada. Não existe uma memória estritamente individual, pois Anelise sempre vai depender do que lhe é contado sobre determinado episódio do passado. Essas histórias juntam-se ou reforçam aquilo que Anelise se lembra.

Podemos “falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 36). Se as lembranças de Anelise surgem a partir desse grupo (bisavó, avó, tias, mãe, irmã), não é estranho que, em algum momento, elas entrem em conflito: de um lado, o compromisso de lembrar o que aprendeu com a amiga Adélia e com os pais; e, no presente, entender as razões pelas quais faz parte de uma família com muitas histórias trágicas. É preciso reconstituir o passado, filtrar o que importa, para viver o presente. Essa

[...] reconstrução memorialística de um passado não vivido pelo sujeito é centrada numa memória vicária, assim como a experiência, uma vez que essa reconstrução materializa-se na medida em que o sujeito que não participou da vivência coloca-se no lugar do outro que tomou parte dos eventos (ZINANI, 2010, p. 116).

A tentativa de experimentar o presente por meio do passado faz com que Anelise aprenda com as experiências adquiridas desde a infância até a fase adulta. Depois de tantas lembranças, idas e vindas, é oportuno falarmos do relacionamento passageiro que ela teve com Tiago. Esse relacionamento surge no romance, pela primeira vez, com algumas reflexões, e nos parece estar fadado a passar por problemas semelhantes aos vividos pelas demais mulheres da família. Anelise quer

[...] *descobrir como tudo começou, como acabou*. Por que acabou. Se dou com a ponta errada do fio, se descubro o lance perverso da jogada, a peça de azar, quem sabe consigo sobreviver. Tenho tempo. Escrevi a Tiago que ficaria uma semana aqui. “Volto domingo”, coloquei num PS sem sentido: como se esperasse que ele viria me procurar (LUFT, 2004, p. 16-17, grifo nosso).

Nesse momento, a personagem está mais preocupada com suas recordações do sótão onde morava sua avó Catarina do que colocar no seu discurso a relação que mantém com Tiago. Rememorar os casamentos fracassados das tias é mais relevante do que falar sobre o próprio relacionamento. Anelise não está preparada emocionalmente para lidar com seus desejos e frustrações, que andam lado a lado, em uma parceria que desestabiliza sua identidade de mulher.

A personagem utiliza o entrecruzamento entre o passado e o presente para suprir uma necessidade imediata de reviver, no plano da memória, as histórias passadas, e confrontá-las com o presente. Segundo Gregolin (2008, p. 93), “os discursos se confrontam, digladiam-se envolvendo-se em batalhas, expressando as lutas em torno dos dispositivos identitários”. Como afirma Barroca (2009),

os fatos narrados não obedecem uma linearidade; à medida que Anelise se lembra deles, segue relatando-os, ou seja, não há uma preocupação em ordenar esses acontecimentos. Há uma certa confusão ao narrá-los, pois no mesmo momento em que lembra um acontecimento pretérito, age no presente (BARROCA, 2009, p. 55).

Nesse sentido, enquanto rememora fatos de determinadas personagens, Anelise nota que precisa contar sua própria história, assim como os vínculos amorosos que ainda pretende viver. Relembrando, mais uma vez, a história da sua amiga Adélia e do casamento da irmã, é que ela percebe a necessidade de falar um pouco sobre si mesma.

Com o fim do casamento com Tiago, desponta na vida de Anelise uma nova possibilidade: a de se apaixonar pelo seu primo Otávio. Mais uma personagem que está ligada diretamente com uma família de perdedoras. Contudo, existe em Otávio “uma fuga, uma entrega a qualquer coisa no seu mundo particular de que ninguém partilharia” (LUFT, 2004, p. 57). Parece-nos, diante de tantos conflitos, que Otávio era a única possibilidade de anular os infortúnios vividos pela avó Catarina e pelas outras mulheres. Anelise lembra que seu primo

[...] era muito especial. Eu não entendia bem por que, achava tudo nele diferente, amava tudo, os olhos, a pele, o cheiro, a boca, o cabelo, as mãos de pianista. [...] Foi Otávio quem me deu o primeiro beijo na boca, me fez viver a primeira, incompleta e assustada experiência de sexo, me ajudou a enxergar outra vida além dos paredões sombrios daquela casa (LUFT, 2004, p. 59).

O primo era umas daquelas peças do tabuleiro que não se encaixava no jogo. Ele era diferente de tudo o que já havia experimentado em um homem: meigo, dócil e cavalheiro. Era o lado bom de suas lembranças, como também foi sua amiga Adélia: “Otávio tinha um riso assim, como o de Adélia, libertado e inocente” (LUFT, 2004, p. 59). Adélia, que também era o lado bom da sua história, morreu deixando muita saudade.

Otávio, como não fazia parte do jogo, não permaneceu com Anelise. Porém, ela tinha a esperança de que “um dia também deitaria na mesma cama de um homem lindo e bom. E apaixonado. Não era tola como minha avó, sabia coisas, imaginava, e um calor secreto me inundava, esquecia o sótão, as vozes” (LUFT, 2004, 61). Entretanto, não é isso o que acontece com Anelise, porque o que é vivenciado por ela está muito próximo daquilo que ela resgata dos parentes mais próximos. Assim, muitos detalhes passam despercebidos porque já estão incorporados no cotidiano familiar.

Otávio foi um homem que despertou em Anelise uma paixão ardente, mas ela não podia prever que o destino do amado já estava traçado aos olhos preconceituosos daquela família, que sempre achou que ele não gostava de mulheres. Durante sua estadia no exterior, ele “nem escrevera sobre namorada ou caso nenhum. [...] a família nunca apostara na virilidade daquele fruto alheio” (LUFT, 2004, p. 74). Diante da possibilidade de Otávio não gostar de mulheres, Anelise retoma o casamento com Tiago.

O reencontro ascendeu a brasa que estava apagada: “o amor era um tal ímpeto que, se fechava os olhos, esquecia os livros, a papelada, os relatórios da Faculdade, e só via Tiago. Esbraseada, fazia amor em pensamento” (LUFT, 2004, p. 85-86). Reatar com Tiago significava esquecer toda a trajetória que viveu enquanto rememorava as histórias da família e as paixões da adolescência que foram, apenas, passageiras. Anelise queria empurrar “os fantasmas para o canto, pensava em ter filhos, muitos, e então poderia botar a língua para todas as tristezas novas e antigas: teria vencido” (LUFT, 2004, p. 88).

No entanto, tudo começa a mudar novamente quando Anelise tem o seu primeiro aborto, em uma sequência de vários outros que fizeram com que não tivesse mais tempo para Tiago, nem calor: “a paixão dos primeiros anos se apagara, nos períodos de gravidez não podia fazer amor. [...] um patético fingimento de amor. Tiago se afastava depois, quieto e sombrio” (LUFT, 2004, p. 95). Anelise já não sentia mais amor por Tiago, pois os quatro abortos e a morte de Lalo apagaram todas as chamas que tinha.

Mesmo que as recordações de Anelise tenham surgido, inicialmente, a partir de suas inquietações, e ela tenha recorrido à memória individual para se lembrar de certos acontecimentos envolvendo sua família, elas sempre serão parte da coletividade familiar. Segundo Halbwachs (1990, p. 26), as “lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivermos envolvidos, e com objetos que só nós vimos”. O que Anelise vivenciou e presenciou em alguns momentos de sua trajetória familiar faz parte dos depoimentos dos membros de sua família:

Só no dia seguinte, segurando minhas mãos com força, meu pai *me contou* que Adélia caíra daquele rochedo saliente onde costumava se postar me assustando (LUFT, 2004, p. 21, grifo nosso).

Logo depois *eu soube pelas empregadas* que ela despencara do rochedo para as espumas pardacentas sem dar um grito (LUFT, 2004, p. 21, grifo nosso).

Sabia da história de minha avó Catarina, a do sótão, conhecia fragmentos da loucura, das falas, das cartas, da morte misteriosa. *Quem me contava era Vânia*, mas desinteressada como se falasse de uma pessoa desconhecida. *As empregadas também falavam muito nisso [...]* (LUFT, 2004, p. 24, grifo nosso).

Recordar é preciso. Por meio da memória coletiva da família, Anelise pode juntar todas as histórias e tentar entender a razão de fazer parte de uma família que não teve chance de se estabelecer nos relacionamentos.

### 2.3.2 A construção identitária de Lóri

Enquanto Anelise recorre aos processos memorialísticos para entender os processos identitários das mulheres da sua família, Lóri é direcionada, por Ulisses, para a construção de uma identidade sexual por etapas. O relacionamento do casal pode ser comparado a um jogo de sedução, no qual existem algumas etapas que precisam ser percorridas para que as experiências tenham resultados satisfatórios.

A primeira etapa da aprendizagem é o momento de Lóri mostrar-se e se sentir atraída por Ulisses. As experiências que possuía com seus amantes, quando ainda morava com os pais, na cidade do interior, são colocadas à prova nessa nova aprendizagem. Existe uma preocupação com a beleza, possivelmente fruto das suas experiências com seus amantes. Lóri queria “[...] se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Essa postura que a personagem assume para atrair Ulisses no primeiro encontro é a maneira como lidava com seus amantes anteriormente, construída na interação que tinha no ambiente familiar em Campos.

Como afirma Zinani (2006), o ambiente externo interfere na formação da identidade do indivíduo, moldando-o por meio das interações sociais e dos grupos dos quais participa. Lóri, deslocada desse ambiente familiar, é inserida e condicionada a um novo ambiente social. A experiência de morar sozinha na cidade grande é uma transformação que ocorre no interior

da sua identidade. É deixar para trás todas as experiências compartilhadas pelo grupo familiar e amigos para experimentar uma nova etapa, com o auxílio de Ulisses. Para Silva (2012, p. 18), “os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. Daí a importância do lugar em que as personagens constroem os seus discursos para firmarem ou confirmarem essa nova identidade. Quando Lóri se muda de Campos, para longe da família, pode se posicionar de outra maneira: com mais autonomia. Ela somente consegue inserir-se no processo de construção da sua sexualidade porque tem a liberdade que antes não tinha.

A discussão que Zinani (2006) faz sobre a formação da identidade é muito interessante para pensarmos essa nova fase da vida de Lóri. Segundo a autora,

[...] a formação da identidade é um processo que se estrutura a partir de um vazio que é preenchido pelo olhar do outro; logo o sujeito é formado, por meio de negociações psíquicas inconscientes, altamente complexas, as quais vão possibilitar o estabelecimento de relações simbólicas fora dele mesmo, tais como a língua e a cultura (ZINANI, 2006, p. 54).

Lóri não pode ser a mesma pessoa diante da nova realidade que está vivendo. O olhar filosófico de Ulisses a conduz para a nova fase da descoberta da identidade sexual e, para tanto, as negociações de aprendizagem ocorrem o tempo todo. Para que Lóri continue nessa “aprendizagem” contínua, deve descobrir novas maneiras e possibilidades de observar o mundo a sua volta, e também de se observar, nessa etapa de construção da nova identidade.

Na segunda etapa de aprendizagem, a dúvida e a indecisão são os grandes vilões para que Lóri prossiga no jogo. Agora, “chegara o momento de decidir se continuaria ou não vendo Ulisses” (LISPECTOR, 1998a, p. 15); “[...] olhos ainda escuros agora pelo pensamento perturbado, decidiu que veria Ulisses pelo menos mais uma vez” (LISPECTOR, 1998a, p. 18). Mesmo Ulisses dando total liberdade para Lóri seguir sozinha na sua aprendizagem, percebemos seu receio de entrar no jogo dele.

De fato, historicamente, “a voz da mulher sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria. Desse modo, para poder expressar-se, precisa utilizar a linguagem do gênero dominante” (ZINANI, 2006, p. 25). Ulisses não encontra outra maneira que não seja intervir na aprendizagem de Lóri. Sem seus comandos, a personagem fica totalmente confusa e sem direcionamento, visto que, segundo Silva (2012), “o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-



la e desestabilizá-la” (SILVA, 2012, p. 84). Enquanto Ulisses esforça-se para que Lóri tenha uma aprendizagem contínua e satisfatória, diferente das experiências que teve anteriormente com seus amantes, ela parece subverter esse aprendizado por meio da indecisão. A espera é a melhor maneira de fazê-la continuar na aprendizagem, porque a indecisão, a incerteza e o medo são características próprias de uma identidade que está sendo construída aos poucos.

Na terceira etapa da aprendizagem, são as angústias que tomam conta de Lóri: “Ela não suportou mais e telefonou para Ulisses. Ele disse que em minutos estaria lá. Minutos ou horas intermináveis? Ter-se-ia quebrado o freio de seu carro ou coisa semelhante?” (LISPECTOR, 1998a, p. 33). A espera é o momento de aflição para ela, pois precisa aprender a esperar enquanto os seus sentimentos são compreendidos e entendidos em relação a Ulisses. Enquanto espera, pensa em tudo o que já aprendeu e tenta encontrar artifícios para não cair no abismo e recomeçar tudo de novo. Assim, Lóri constrói entendimentos que não tinha antes, inclusive a de ter mais cumplicidade com os ensinamentos de Ulisses.

Na quarta etapa de aprendizagem, Lóri toma conhecimento dos desejos que sente por Ulisses: “Às vezes regredia e sucumbia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros” (LISPECTOR, 1998a, p. 42). Nessa fase, ela toma consciência de que avançou no processo de aprendizagem com ele. Segundo Zinani (2006),

[...] a libertação da mulher envolve um percurso longo e árduo, pois é necessário desconstruir os conceitos tradicionais, redesenhar os papéis de homens e mulheres e prepará-la para assumir as novas tarefas com igualdade e respeito. Talvez a transformação do homem seja a tarefa mais difícil, pois, como a mulher, precisa vencer condicionamentos ancestrais que pertencem ao inconsciente coletivo, além disso, necessita de aceitação do grupo e da própria mulher (ZINANI, 2006, p. 102).

A última fase é o resultado da aprendizagem: “— Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 139). Desse modo, “deitados no chão que se amaram tão profundamente que tivera medo da própria grandeza deles. — Devagar, Lóri, devagar, temos a noite inteira, devagar” (LISPECTOR, 1998a, p. 149). Nesse momento, há o reconhecimento da própria identidade. Essa

[...] continuidade do erotismo feminino cria, no homem, uma forte atração e, ao mesmo tempo, inquietude. De fato, o homem entende a continuidade como intensidade, o desejo de proximidade como desejo de orgasmo, o

erotismo difuso, cutâneo, muscular, como paixão trasbordante, impossível de ser contida (ALBERONI, 1988, p. 26).

A descontinuidade na aprendizagem entre Lóri e Ulisses é inevitável para constituir um novo ciclo que se inicia quando “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 2013, p. 41). Segundo Alberoni (1988, p. 28), “o erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim. É um processo dialético entre contínuo e descontínuo”. Nas relações amorosas, sempre haverá a passagem da descontinuidade à continuidade e vice e versa. Essa passagem, segundo Bataille (2013), está ligada à violência. Apenas foi possível Lóri chegar ao ápice da aprendizagem e concretizá-la porque antes houve a violência e a perturbação, “sem a violência do ser constituído — que se constitui uma descontinuidade — não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto” (BATAILLE, 2013, p. 40).

Lóri submete-se ao processo de aprendizagem, mesmo cercada por muitas incertezas quanto aos seus sentimentos e suas experiências ao longo da trajetória erótica com seu parceiro Ulisses. Foi preciso entregar-se as aprendizagens propostas por Ulisses para que pudesse pensar e repensar a difícil tarefa de encontrar a si mesma.

## CAPÍTULO III

### OS PERCURSOS DA EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA DAS PERSONAGENS

#### 3.1 As experiências traumáticas no romance *As parceiras*

O acontecimento traumático não fecha, nem cicatriza. Como ferida pouco perceptível, mas cadente, fica propensa a se abrir diante de qualquer nova agressão que circunde ou atinja o foco pela associação. Para o trauma não há passado, só há presente.

Myriam Uchitel

As representações da violência e as experiências traumáticas das personagens em análise surgem em situações bem distintas umas das outras. A escritora Lya Luft consegue envolver, de algum modo, todas as personagens na trama familiar, guiadas pelo sofrimento e pelas incertezas que a própria sexualidade pode causar na formação da identidade feminina. Já no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), a violência é percebida discretamente, através do incansável trabalho com a linguagem que Clarice Lispector utiliza para mostrar a existência do silenciamento das experiências, que podem ser vistas como violência.

As discussões acerca da violência de gênero<sup>90</sup> na literatura, especialmente as de autoria feminina, estão associadas “aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional” (GOMES, 2013, p. 2), que mostram as personagens, em sua maioria mulheres, nas mais diversas situações de vulnerabilidade em relação aos seus parceiros.

Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica<sup>91</sup> que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie (GOMES, 2013, p. 2).

---

<sup>90</sup>O conceito de violência de gênero, muitas vezes, confunde-se com outras expressões como violência doméstica e familiar. Segundo Saffioti (1999, p. 82), “o conceito de gênero não explicita, necessariamente, desigualdades entre homens e mulheres. Muitas vezes, a hierarquia é presumida. [...] O conceito de gênero “é muito mais amplo que a noção de patriarcado”.

<sup>91</sup>A violência simbólica, neste estudo, está presente na opressão relacionada ao casamento tradicional.

Desse modo, a violência de gênero permeia os mais diversos romances contemporâneos, que mostram como as mulheres eram submetidas para manterem certos relacionamentos. Além disso,

[...] devemos considerar a tradição cultural de exploração e dominação masculina que sempre imperou na nossa sociedade, oprimindo e controlando aqueles que detêm uma menor parcela de poder, gerando conflitos interpessoais que caminham para a violência, opressão e desestabilização da convivência íntima e familiar (PRIORI, 2007, p. 26).

A violência de gênero na literatura, para citar como exemplo, é representada nas atitudes de personagens do romance *Úrsula* (1859)<sup>92</sup> <sup>93</sup>, do século XIX, que denuncia a condição submissa da mulher, evidenciando as atitudes opressoras do patriarcado da época, que colocava a mulher em situação de vulnerabilidade em relação ao sexo masculino. Em um dos trechos do romance, percebemos a preocupação de Tancredo ao relatar como os pais relacionavam-se:

Não sei por que, nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura (REIS, 2009, p. 60).

O texto literário é uma das ferramentas de denúncia da violência de gênero. Esses registros de abuso contra a mulher ainda perpetuam na sociedade atual. Apesar de muitas mudanças na legislação do Brasil<sup>94</sup>, muitos homens ainda permanecem com ideias machistas, impondo à mulher o papel de subordinação nas relações conjugais. Assim como em *Úrsula*; (1859), vários outros romances da literatura brasileira<sup>95</sup> apresentam enredos em que a mulher é sempre a vítima das ações do poder masculino.

As escritoras Clarice Lispector e Lya Luft, nas décadas de 1970 e 1980, passaram a explorar nos seus romances os crimes cometidos como parte da violência patriarcal, questionando “as diferentes formas de violência contra a mulher que vão desde o assédio

<sup>92</sup>O romance “Úrsula” foi escrito no século XIX pela escritora maranhense, Maria Firmina dos Reis.

<sup>93</sup>Disponibilizamos nas referências de livros literários a publicação de 2009.

<sup>94</sup>Fazemos referência a Lei 11.340/06, conhecida com Lei Maria da Penha que ganhou este nome em homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, que por vinte anos lutou para ver seu agressor preso.

<sup>95</sup>As atitudes vingativas de Bentinho, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Menino de Engenho, de José Lins do Rêgo, em que o “narrador, Carlos, mata a esposa após descobrir a traição” (GOMES, 2013, p. 2).

moral, passando pelo espancamento, até chegar ao feminicídio<sup>96</sup>” (GOMES, 2013, p. 3). A violência de gênero cometida pelos parceiros acaba gerando traumas<sup>97</sup> profundos, causando “uma ferida, uma perfuração, uma ameaça radical, um perigo que põe em risco a sobrevivência [...]” (UCHITEL, 2011, p. 20). As feridas das personagens femininas não cicatrizam, apenas adormecem por algum tempo, até que um novo evento violento as retorne ao trauma inicial.

Os conceitos de trauma elaborados por Freud ao longo de sua carreira subsidiam nosso entendimento acerca dos traumas vividos pelas personagens femininas no romance *As parceiras* (2004). Nas obras de Freud, os conceitos oscilaram durante suas pesquisas, com diferentes acepções e importância até sua retomada, em 1920, em *Além do princípio do prazer*. Nas discussões iniciais de Freud, histeria e trauma tiveram uma relação estreita.

Uchitel (2011) assinala que, até nos estudos de Charcot, a histeria ainda era um mistério, mesmo que esses conceitos fossem mais antigos do que a própria medicina. Inicialmente, “a histeria (*histero* significa matriz, útero) era associada às doenças do aparelho genital feminino, e sua cura passava pela combinação de várias terapias que podiam culminar com a extirpação do útero” (UCHITEL, 2011, p. 26). Posteriormente, Charcot contesta a histeria associada somente ao aparelho genital feminino, com a presença de pacientes histéricos masculinos. Assim, Charcot e Freud passaram a centrar suas pesquisas nos sintomas que surgiam depois de graves traumas, ou seja, as neuroses traumáticas. Para Uchitel (2011),

[...] o trauma tem e não tem, ao mesmo tempo, um valor em si mesmo. Se em princípio só poderíamos falar de trauma a partir do efeito traumático que um acontecimento gera, supondo que o evento em si não é traumático, mas só o é a significação que o sujeito lhe atribui, é também necessário observar que a atribuição singular traumática de um evento vincula-se à atribuição que o social faz dele (UCHITEL, 2011, p. 49).

Os efeitos traumáticos na personagem Catarina surgem com o impacto causado pela primeira relação sexual com um homem experiente e, ela, ainda uma criança de apenas quatorze anos de idade, mal sabia “como os bebês entravam e saíam da barriga das mães” (LUFT, 2004, p. 13). A maneira como a iniciação sexual ocorre com Catarina é fundamental

---

<sup>96</sup>O feminicídio é o termo utilizado para homicídios de mulheres em função de seu gênero. Termo criado pelas feministas Jill Radford e Diana Russel. Este termo encontra-se na obra: *Femicide: the politics of woman killing* (1992). RADFORD, Jill; RUSSEL Diana E. H. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers, 1992.

<sup>97</sup> “A palavra *trauma* vem do grego e combina etimologicamente com o termo ferida e perfurar. Usada originalmente pela medicina, faz referência a um choque violento capaz de produzir um impacto, uma perturbação ante a qual o sujeito não consegue resistir-lhe” (UCHITEL, 2011, p. 27).

para que o trauma se instale na personagem: “o destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo” (LUFT, 2004, p. 13). Nesse momento, “o acontecimento produz um estado traumático<sup>98</sup>, que pode ou não se perpetuar como trauma, dependendo da possibilidade elaborativa do sujeito” (UCHITEL, 2011, p. 49).

As condições em que Catarina foi tomada de súbito pelo marido lascivo a colocaram em uma situação de insegurança e com profundas desorganizações psíquicas. A partir desse momento, ela deixou de conceber o ato sexual como algo prazeroso, e como forma de suportar o trauma, isolou-se no sótão do casarão, criando um mundo só dela: “mandou mobiliar o sótão como um quarto de menina. Tudo branco. Faltavam só as bonecas, para que a inocência fosse recomposta” (LUFT, 2004, p. 14).

Alberoni (1998) traz uma discussão interessante em *O erotismo* (1998), quando explica que o estupro é traumatizante para a mulher porque “é onde a sexualidade masculina como desejo impessoal, descontínuo, irresponsável, se choca frontalmente com o desejo feminino. O homem não compreende a natureza do trauma” (ALBERONI, 1998, p. 80). Consideramos a primeira relação de Catarina como um estupro conjugal, em razão de ela não ter tido a oportunidade de escolha. Ainda de acordo com Alberoni (1998), o estupro ocorre quando não há consentimento da mulher ou quando ela não tem a liberdade de decidir. Para o homem, é uma fantasia erótica positiva, e, para a mulher, “é uma dilaceração da vontade” (ALBERONI, 1998, p. 80). A violência de gênero ocorre porque a sociedade (machista) compreende que a discriminação contra a mulher “constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a ‘superioridade’ dos homens, assim com a dos brancos, a dos heterossexuais, a dos ricos” (SAFFIOTI, 1987, p. 11). O homem sempre desfrutou da posição de poder que exerce sobre a mulher, inclusive nas relações de poder *versus* prazer. Saffioti (1987) assevera que:

[...] o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo estupro. Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Catarina não consegue recompor-se das lembranças traumáticas da primeira relação sexual, pois não houve intervalo para que a personagem pudesse rever as cenas e contornar a

---

<sup>98</sup> Para Uchitel (2011, p. 59), alguns vocábulos designam a condição essencial do traumático: “excesso, surpresa, sobressalto, congelamento da energia, bloqueio, paralisia, ameaça à vida [...]”.

situação. A única possibilidade que estava ao seu alcance, até pela fragilidade em que se encontrava, era isolar-se no sótão para se livrar do marido grosseiro. O que presenciamos no enredo é um reforço constante da violência que se instaura contra sua vontade: “quando o marido irrompia naquela falsa tranquilidade, não deixava de procurar a mulher. Dava um jeito de abrirem o sótão, e entre gritos e escândalos emprenhava Catarina outra vez” (LUFT, 2004, p. 14).

O homem, “para se manter na posição de dominador do poder, da vontade e do desejo, articula estratégias nem sempre pacíficas, gerando, assim, relações violentas de gênero” (PRIORI, 2007, p. 27). Nas relações consentidas pelo casamento (dever conjugal), muitas vezes, o estupro é a norma, “isto é, dado o poder que a sociedade confere ao homem, julga-se este com direito de manter relações sexuais com sua companheira, mesmo quando ela não apresenta disposição para tal” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Os traumas nas relações de Catarina são cumulativos, utilizando-se das teorias de Uchitel (2011), ficando “a libido [...] soldada, sem mobilidade, sugada pelo trauma; associada quase por inteiro, consciente ou inconsciente à cena traumática. A libido não flui, não se desprende e, portanto, não fica livre na direção de novas conexões e investimentos” (UCHITEL, 2011, p. 68).

A violência, de algum modo, instaura-se nas relações amorosas de todas as personagens do romance, sendo o estupro de Catarina o mais violento, ocasionando traumas que serão assimilados pelas demais personagens femininas como uma sina da família: “para mim, a peça mais importante sempre fora minha avó, que eu vira só uma vez no sótão branco recendendo a alfazema” (LUFT, 2004, p. 42). Assim, é possível verificarmos que as demais formas de violência na obra estão intimamente ligadas com a matriarca.

Nessa família, há uma linhagem marcada pelo sofrimento, sendo a morte, muitas vezes, a única saída para se livrarem das aflições e angústias vividas. Adélia, amiga de Anelise, “despencara do rochedo para as espumas pardacentas sem dar um grito [...] estava morta: agora minha amiguinha era uma lama eterna” (LUFT, 2004, p. 21). Essas perdas na família estavam ligadas, normalmente, às histórias iniciais de Catarina, como afirma Anelise: “sua morte entrou em mim num ferimento que jamais sarava, pois logo outra pessoa morria e eu entrava naquele mesmo lugar. Até Catarina emergiu da minha memória e aninhou-se ali, sempre murmurando” (LUFT, 2004, p. 21-22). Nas narrativas de Lya Luft,

a família aparece sempre inserida em uma estrutura desajustada, pela impotência diante dos problemas, que leva a personagem a fugir de suas responsabilidades; pela morte dos pais; pela loucura de um ente familiar ou por traumas ocorridos na infância. Tal fato se dá como gerado por um

determinismo: filhos de famílias desajustadas formarão famílias também desajustadas, vivenciarão relações fadadas ao fracasso e não a realizarão afetivamente (SAMPAIO, 2009, p. 1).

Além do reencontro constante com os traumas vividos pela avó, Anelise levou para junto de si o suicídio de Adélia como mais uma das marcas da violência vivida pelas mulheres daquela família. Segundo Tomaz (2005, p. 124), a escritora gaúcha “constrói, minuciosamente, uma *estética da violência corporal* que irá atingir todos os seres ficcionais”. As recorrências da violência/morte deixam rastros no inconsciente de Anelise, que terá que conviver com as histórias dramáticas da família para melhor entender como as rupturas (vida e morte) atrapalham ou ajudam na sua travessia para a vida adulta.

A perda da mãe, aos quatorze anos, foi um acontecimento traumático que deixou marcas e cicatrizes, como uma ferida “pouco perceptível”, mas que, “fica propensa a se abrir diante de qualquer nova agressão que circunde ou atinja o foco pela associação. Para o trauma não há passado, só há presente” (UCHITEL, 2011, p. 35). A morte surge no contexto familiar de maneira trágica, inicialmente com o suicídio da amiga Adélia, e, posteriormente, com a morte da mãe de Anelise, em um acidente de avião, de modo que “não sobrara nem um corpo, um braço, um anel ou brinco da mamãe” (LUFT, 2004, p. 27).

A marca da violência “pode ser traduzido como o traumático, o inapreensível, o que não é simbolizável – e se evidencia na elaboração discursiva da autora<sup>99</sup> por meio de uma fala marcada pela tragicidade, perda e repetição sintomática” (TOMAZ, 2005, p. 125). A tragicidade influencia o comportamento de Anelise ao longo da narrativa, por não poder se libertar dos acontecimentos traumáticos que pertence ao outro. Dessa maneira, ela acaba tomando-os para si como uma forma de entender os infortúnios da família. Segundo Uchitel (2011), é de se esperar que um abuso, por exemplo, por parte de umas das figuras parentais sempre terá um caráter traumático se houver a compreensão dele ou quando a compreensão chegar (UCHITEL, 2011, p. 49).

Anelise não consegue libertar-se dos traumas familiares, pois a vida da protagonista “é estruturada como *jogo de azar, tabuleiro de xadrez* que simbolizam as forças antagônicas (Eros *versus* Thânatos<sup>100</sup>) que se opõem na luta pela existência, enquadrando uma situação de conflitos, um cenário de oposição, de luta” (TOMAZ, 2005, p. 125). Os conflitos vivenciados por Anelise atravessam os acontecimentos familiares e se alojam no interior de suas próprias histórias e apreensões sobre a vida, para justificar as inquietudes de fazer parte de uma família

---

<sup>99</sup> Lyra Luft.

<sup>100</sup> Eros (do grego, amor) e Thânatos (do grego, morte).



de mulheres renegadas ao próprio destino. Parece não existir outro caminho para ela percorrer, a não ser reviver as histórias trágicas da avó Catarina, como a própria personagem declara: “com o tempo, aprendi que todas trazíamos a sua marca” (LUFT, 2004, p. 18).

A mãe de Anelise apresenta as mesmas fraquezas diante do casamento, da sexualidade, da reclusão simbólica vivida “com um homem que a protegia da fragilidade numa existência quase tão irreal quanto aquela do sótão” (LUFT, 2004, p. 18). Lya Luft,

[...] denuncia como ainda é problemático o papel da(s) mulher(es) na sociedade contemporânea, o que acarreta traumas psíquicos e suas consequentes inscrições corporais, uma vez que, segundo a psicanálise, tudo o que não é elaborado psicologicamente manifesta-se no real do corpo (TOMAZ, 2005, p. 125).

Norma, mãe de Anelise, sempre viveu às sombras do marido, esquivando-se dos afazeres domésticos para se dedicar inteiramente ao casamento. Excluindo os filhos desse processo, sobrevivia “pairando pela casa, quase ausente, acompanhando um pouco à distância a vida das filhas e os acontecimentos domésticos” (LUFT, 2004, p. 23). Essa concepção está pautada na construção social da supremacia masculina em relação à subordinação feminina. Para Saffioti (1987, p. 29), a “mulher dócil é a contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior”. Assim, Norma, ao subordinar-se ao marido, acaba por violentar-se: “depois do jantar tocava piano para ele na sala: era para ele que tocava, cantava, vivia” (LUFT, 2004, p. 22). São mulheres que não conseguem livrar-se da repressão dos seus maridos, e não se desprendem da ótica patriarcal como sendo o parâmetro para qualquer relacionamento.

Catarina, mesmo isolada no sótão, continua sofrendo com as violências do marido, e essas lembranças de opressão alastram-se pela família toda. Por falta de experiência sexual, Catarina não oferecia ao marido mais do que podia dar: sua inocência de menina. Então, “o marido desistiu de lhe ensinar as artes dos bordéis, preferindo teúdas e manteúdas àquela adolescente que já lhe provocava mais medo que desejo” (LUFT, 2004, p. 14). Nesse sentido, a

resignação, ingrediente importante na educação feminina, não significa senão aceitação do sofrimento enquanto destino de mulher. Assim, se o companheiro tem aventuras amorosas ou uma relação amorosa estável fora do casamento, cabe à esposa resignar-se. Não deve ela, segundo dominante, revidar na mesma moeda. A esposa, na medida em que mantém fiel ao

marido, ainda que este lhe seja infiel, recebe aprovação social (SAFFIOTI, 1987, p. 35).

A violência não ocorre apenas quando o estupro é consumado, mas também na maneira como Catarina reage de forma submissa aos desejos do marido, oferecendo apenas sexo, e nenhum carinho que substitua o trauma inicial. Segundo Bataille (2013), existem três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Dessas três formas, o erotismo dos corpos<sup>101</sup> determina/qualifica as ações do “homem experiente<sup>102</sup>”, quando se relaciona com Catarina. Ele está ligado à violência e à perturbação no jogo, da descontinuidade à continuidade do ser.

Quando Catarina é obrigada a ter relações sexuais sem o prévio consentimento, isso gera uma perturbação que a sufoca e aniquila. Para Bataille (2013, p. 40), “somente a violência pode assim colocar tudo em jogo [...]; Sem uma violação do ser constituído – que se constituiu na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto”. Dessa forma, o erotismo dos corações não daria ao marido de Catarina a possibilidade de imposição sobre o outro, característica típica do patriarcado, já que o erotismo dos corações<sup>103</sup> seria a forma mais branda de ter o amante na descontinuidade.

A maneira de lidar com as personagens femininas no romance é um recurso que a escritora gaúcha utiliza para mostrar as mazelas pelas quais as mulheres são submetidas nos relacionamentos, transitando “entre as fronteiras da vida e os limites da morte, à beira de abismos interiores de culpa e desejo” (TOMAZ, 2005, p. 133). A violência física ou psicológica vai ocorrer com todas as personagens do romance, e os enredos vão ter sempre uma ligação muito forte com as histórias de Catarina. É impossível falar da sexualidade de Anelise sem recorrer aos processos identitários das personagens que dialogam com a protagonista no romance. Sua identidade sexual é construída pelo emaranhado de outras histórias, que surgem a cada instante, enquanto o enredo avança.

No romance, a violência está ligada com a constituição do casamento das personagens, no qual o homem dita as regras do relacionamento. Vânia, irmã mais velha de Anelise, casou-se com um homem bonito e atraente, mas teve que fazer algumas promessas ao marido: “na véspera de casar o noivo exigira: casamento, sim. Mas nada de filho. Iam passear, viajar,

---

<sup>101</sup> “O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 2013, p. 42-43).

<sup>102</sup> No romance, o marido de Catarina é mencionado apenas como um “homem trintão” ou um “homem experiente”.

<sup>103</sup> “Na base, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Prolonga-a ou lhe serve de introdução” (BATAILLE, 2013, p. 43).

viver felizes, mas ele não podia arriscar naquela família complicada, a avó doida, a tia anã” (LUFT, 2004, p. 41).

As histórias vão tendo semelhança e os traumas surgem de maneira que as personagens não têm outra saída a não ser aceitarem as imposições de seus parceiros. Vânia aceita as determinações do marido, “mas a ferida estava instalada” (LUFT, 2004, p. 41). Além dessa injunção, “o marido a traía com meio mundo, nem as amigas escapavam, o caso era comentado, todos tinham pena da mulher tão moça, tão fina, tão solitária” (LUFT, 2004, p. 40). A violência psicológica instaura-se e Vânia aproxima-se cada vez mais das histórias vividas pela avó Catarina. Para Anelise, esse “era o beco sem saída onde todas nos encolhíamos” (LUFT, 2004, p. 41).

Segundo Saffioti (1987, p. 36), “o adultério, embora legalmente seja considerado crime para ambos os cônjuges, na verdade, só constitui ato criminoso quando praticado por mulheres”. Além das exigências propostas antes do casamento, a infidelidade deixa marcas violentas quando Vânia decide permanecer ao lado do marido, mesmo com todas as suas exigências. Anelise percebe que os relacionamentos de todas as mulheres estão intimamente ligados, e que elas não conseguem livrar-se das lembranças ou terem um destino diferente, que não aponte para o mesmo drama: “desde que estou no Chalé ainda não chorei por mim, mas hoje chorei por Catarina, cuja sorte, embora diversa da minha, nos aproxima tanto” (LUFT, 2004, p. 46).

Por mais que as personagens se distanciem da história de Catarina, não há outra maneira de justificarem os infortúnios dessa família sem remeterem a esse passado. Dora, tia de Anelise, é a única personagem que, aparentemente, leva uma vida diferente das demais mulheres: é forte, destemida e não demonstra medo diante dos obstáculos da vida. Ela tem o seu próprio negócio (ateliê), o que a coloca como uma mulher independente nas relações com seus pretendentes. Essa personagem mostra o sujeito feminino independente nos relacionamentos conjugais e no trabalho, evidenciando uma mudança daquele paradigma da mulher, sempre submissa ao marido. Dessa forma, Dora revela-se uma mulher moderna.

Nesse sentido, a recodificação do papel da mulher, segundo Zinani (2006), é que vai implicar na constituição da subjetividade feminina, quando comparada aos moldes como ela é colocada na sociedade patriarcal. Nessa recodificação do papel da mulher, o trabalho ocupa um lugar de destaque em relação à sexualidade, que agora, parece estar em segundo plano. Dora tem seu próprio negócio, no entanto, o que percebemos é que, fora do ateliê, ela não consegue utilizar-se da sua feminilidade e conquistar seu espaço de mulher atraente, como menciona a narradora do romance: “Eu sabia que tivera vários maridos, que viajava muito,

que adotara aquele meu primo , Otávio, um menino esquivo mas simpático” (LUFT, 2004, p. 25). Segundo Zinani (2006),

[...] a representação da ambiguidade presente na defesa da emancipação feminina em contraste com as estratégias empregadas para atingir seus objetivos evidencia a complexidade das relações de gênero: não existe uma unidade de sentido nas relações humanas, de maneira que as atitudes e o modo de ser constituam uma totalidade coesa e coerente (ZINANI, 2006, p. 50).

As atitudes de Dora em relação a sua independência financeira entram em confronto com os relacionamentos que manteve com vários maridos, e com nenhum deles houve uma consolidação estável no casamento.

Diante do contexto de trabalho e vida íntima, cabe-nos fazermos alguns questionamentos para avançarmos na discussão. Se antes a mulher era impedida de ingressar no mercado de trabalho pelas poucas oportunidades, temos, na contemporaneidade, uma mulher independente, que não consegue, muitas vezes, conciliar trabalho e vida íntima. Será que os valores se inverteram? Ou, na verdade, o homem é que não está preparado para as transformações que ocorreram no mercado de trabalho, com a inserção das mulheres em atividades que antes eram exclusivas deles?

De acordo com Zinani (2006), antes a mulher ocupava um lugar que não era seu por mérito, mas era imposto pela sociedade machista, ao passo que “hoje o sujeito está fragmentado, e a identidade perdeu seu caráter de singularidade para se estruturar de formas múltiplas, de acordo com os deslocamentos psíquicos e sociais” (ZINANI, 2006, p. 56). Pelo viés narrativo, Dora entrega-se definitivamente ao trabalho, como uma forma de esquecer os relacionamentos, e os quadros que pinta parecem representar as suas angústias interiores. Anelise percebe que os quadros, em sua maioria, “eram de monstros tristes, figuras vagamente humanas, ali um crânio, calvo, adiante um par de mãos. Figuras incógnitas, bruxas e demônios” (LUFT, 2004, p. 69). Conseguindo ou não conciliar trabalho e vida íntima, Dora conquistou seu espaço com uma mulher independente, mostrando sua capacidade intelectual que a diferencia das outras mulheres da família, que permaneceram submissas aos maridos e sendo violentadas.

Os traumas vão visitar todas as personagens do romance. Beatriz conviveu com a violência no seu relacionamento. Ela “foi casada apenas três semanas. Logo o marido se suicidara, diziam que fora por não poder cumprir seus deveres conjugais” (LUFT, 2004, p. 31). Segundo Queiroz (1962),

[...] a recorrência obsessiva com que a autora mergulha no universo da Morte e a ótica sob a qual esta imagem é recortada, inaugura uma espécie de nova linhagem entre nós: a de uma obra fundamentalmente centrada em torno da imagem da mulher, flagrada num momento preciso de crise existencial e de dor profundas, situação explorada em todos os cinco romances<sup>104</sup> da escritora (QUEIROZ, 1962, p. 104).

Beatriz, após a morte do marido, refugia-se na religião para tentar superar a dor da perda: “[...] já tão religiosa, certamente se julgou predestinada à virgindade. Passos rápidos, xalinho no ombro, cheiro de leite-de-rosas, santos e rezas, bíblia na cabeceira, tantas boas intenções (LUFT, 2004, p. 31). As personagens sempre procuram outros caminhos para superar o sofrimento. Catarina refugiou-se no sótão; Beatriz, na religião; Adélia encontrou a morte; Dora preferiu a solidão a um novo relacionamento. Assim são as personagens luftianas: estão sempre sós. Nessa perspectiva,

[...] a obra de Lya Luft é exemplar por tematizar conflitos vividos por personagens femininos em estado limite e por nos oferecer um painel da falência de um determinado modo das relações no mundo privado – o da instituição familiar alicerçado tradicionalmente sobre a opressão da mulher (QUEIROZ, 1962, p. 106).

Nesse aspecto, as experiências eróticas das mulheres dessa família não foram prósperas, levando-as a compartilharem e dividirem as mesmas dores e perdas nos seus relacionamentos afetivos. Os processos identitários da família eram cambiantes e que representam a incerteza dessas personagens. A identidade das mulheres da família von Sassen foi construída, tomando a discussão de Zinani (2006, p. 76), sobre a constituição do sujeito, “nas práticas sociais, a partir de uma perspectiva dialética entre exterior e interior. O sujeito se constitui pela imagem que os outros fazem do indivíduo aliada à representação que o indivíduo faz de si mesmo”.

Os sujeitos que compõem a família de Anelise formam, pelo menos no que se refere à experiência erótica, uma identidade com atributos muito parecidos. Além da experiência erótica, a identidade das personagens está fragmentada, tanto “que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade” (WOODWARD, 2012, p. 32). Dessa forma, as experiências eróticas e afetivas mal sucedidas resultaram em uma identidade solitária.

---

<sup>104</sup> *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984), *Exílio* (1989).

Segundo Hall (2006, p. 12), o sujeito “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”.

As personagens que não tiveram seu infortúnio pelo viés dos relacionamentos, o tiveram de outra maneira, como a personagem Bila, última filha de Catarina, concebida e parida no sótão do casarão onde vivia. Catarina “engravidara de Bila numa hora de horror, todo o horror que se cristalizava na figura torta da anã” (LUFT, 2004, p. 28). Essas relações de perda estão alicerçadas em um “matriarcado fundado sobre uma fenda, uma falha, cicatriz inscrita na identidade dilacerada destas personagens a quem falta o lugar de origem — a mãe” (QUEIROZ, 1962, p. 108).

Os traumas, os atos violentos praticados pelos cônjuges, atingem todas as personagens de alguma maneira. Anelise não foi poupada de viver momentos obscuros na sua trajetória em busca da sua identidade feminina. A primeira experiência foi com seu primo Otávio. Eles eram adolescentes e nada sabiam sobre o que sentiam um pelo outro. Mas havia um mistério que insistia em separá-los; existia algo de errado com Otávio “que o fazia recolher-se de vez em quando para um mundo só dele, atrás das pálpebras meio descidas, especialmente quando tocava” (LUFT, 2004, p. 63).

A aventura de adolescência havia passado e, agora, Anelise estava apaixonada por Tiago. Com o casamento consumado, ambos passam a viver todos os códigos reguladores da família patriarcal. A primeira experiência traumática de Anelise, além das histórias vivenciadas na família, foi quando teve seu primeiro aborto: “dor, repouso, hemorragia, pedaço de carne vermelho-escura na mão do médico” (LUFT, 2004, p. 88). Ela relembra os fracassos vividos pelo matrimônio na família: “que casamentos foram esses nossos: o de Catarina inaugurando a cadeia nada secreta que os ligava tão intimamente” (LUFT, 2004, p. 80). A tristeza instala-se em Anelise com a maternidade não consumada.

A produção literária em análise retoma a matéria ficcional da solidão humana, representada através do sentido do deslocamento, da eterna busca da ultrapassagem de fronteiras, vinculada a recorrências temáticas como a amor e a morte, a inexistência de *rapport* sexual, os mitos da sexualidade, a maternidade/paternidade falhada, a infância como ‘falha no chão que nunca se fecha’, as escolhas irreconciliáveis e a tentativa de unificação de uma identidade feminina fragmentada – mãe, filha, esposa, amante, profissional (TOMAZ, 2005, p. 123).

A maternidade foi o grande dilema da protagonista no jogo de azar da família. Os traumas acumularam-se com abortos sucessivos e nenhum sucesso, “só frutos malogrados” (LUFT, 2004, p. 94). Quatro abortos e a possibilidade de ser mãe veio com o nascimento de

Lalo. O quinto filho nasceu com lesão cerebral, para os médicos, “pouco mais que um vegetal” (LUFT, 2004, p. 103). Pouco tempo depois, a criança morreu e o sonho da maternidade encerrou-se. Anelise tinha agora o seu próprio sótão, que tanto a aproximava da avó Catarina. Para ela, “a traidora não era só a morte: era a vida também, a parceira, a outra bruxa soprando velas” (LUFT, 2004, p. 103).

### 3.2 A ausência da figura materna nos romances

A construção da identidade está relacionada com os percursos que as protagonistas mantêm com a figura materna. Em ambos os romances, a ausência da mãe, de algum modo, deixa marcas profundas, que interferem nas relações da vida adulta. Em *As parceiras* (2004), “de uma forma ou de outra, a figura da mãe como imagem ou ausência medeia [...] situações fronteiriças, seja através da maternidade falhada de Anelise e seus sucessivos abortos, culminado por gerar Lalo” (QUEIROZ, 1962, p. 142), ou pela ausência de Catarina, ao se refugiar no sótão. A falta da figura materna gera lacunas que são preenchidas por personagens que assumem o papel materno. Segundo Lima (2006), as

mães substitutas são personagens femininas que desempenham esse papel em referência às personagens, tendo uma assiduidade garantida na estrutura dos enredos, apesar de não preencherem o sentimento de satisfação e, desse modo, não conseguirem compor as necessidades arquetípicas, funcionando, em muitos casos, como elemento exacerbador dessa falha não preenchível (LIMA, 2006, p. 30).

Anelise foi entregue, após a morte trágica e precoce da mãe, para sua tia Beatriz, como afirma a personagem: “quando meus pais morreram essa tia tomou conta de mim” (LUFT, 2004, p. 31). Sempre que as tias firmavam um compromisso conjugal, ficava mais difícil mantê-la entre elas. Com o casamento de Vânia, depois de alguns anos, Anelise foi morar com a tia Dora, perdendo todo o referencial da figura materna, como ela afirma nas suas reminiscências: “embora minha mãe fosse assim alheada com seus livros e músicas, eu a amava muito, e sabia que ela me amava também, na sua maneira etérea e infantil” (LUFT, 2004, p. 26).

Não existia, por parte dos pais, uma preocupação com sua criação de Anelise, visto que eles sempre viviam à margem e alheios: “nossa família era isso: os pais, felizes e alheados, pouco falavam conosco, e nos levavam para a praia nos verões. Papai indagava de escola, mas não éramos nós sua verdadeira preocupação: era mamãe” (LUFT, 2004, p. 24).

Mais tarde, Anelise faria parte da mesma árvore que todas temiam: a da maternidade falhada. A protagonista do romance *As parceiras* (2004),

[...] estabelece-se como uma ligação histórico-genealógica entre as diversas personagens, destituída da carga geradora de vida, que normalmente encerra, e carregada de impulso negativo, tomando parte, coerentemente, na representação do vácuo do desejado arquétipo materno, que é a força da estrutura narrativa (LIMA, 2006, p. 61).

Só nasceram “frutos malogrados” (LUFT, 2004, p. 94) em uma sucessão de abortos, e sem nenhuma possibilidade de manter no ventre uma criança que pudesse nascer saudável. “Essas raízes da árvore familiar doentia, profundamente fincadas numa simbologia materna não realizada, estende seus galhos de frustração por toda a obra” (LIMA, 2006, p. 62). A maternidade frustrada aparece, como afirma a protagonista, nos “abortos de Catarina. Minha mãe esquiva. Tia Bea, ressequida. Por que tia Dora não quisera filho? Medo de que parecesse outra Bila, outra Catarina?” (LUFT, 2004, p. 87).

As mulheres não tiveram êxito nos relacionamentos e nem puderam desfrutar de seus filhos. Assim ocorreu, também, com a empregada Nazaré. O seu filho “foi violentado esta noite por uns rapazes, veranistas jovens que fugiram de carro e o deixaram meio morto nas dunas. — Estava judiado, rasgado, costuraram ele todo no hospital” (LUFT, 2004, p. 111). Todas essas histórias lembradas por Anelise, além de outras vivenciadas por ela, fizeram-na se distanciar ainda mais da sua vida sexual. Ela tinha a sensação de que iria

ser violentada também. Uma vez assisti com Tiago a um filme em que a donzela medieval, rosto infantil e louro, era violada no mato por dois vagabundos. A cena crua, a brutalidade dos homens e a pureza da adolescente me abalaram tanto que por vários dias não deixei Tiago tocar em mim, ele ria, dizia que eu já não era donzelinha, de que estava com medo? (LUFT, 2004, p. 110).

A busca incansável de Anelise pela maternidade, tão sonhada e não consumada, e a mãe da própria protagonista sempre ausente na criação da filha resumem bem o destino das mulheres daquela família de não conseguirem “passar adiante o afeto não recebido” (CARRIJO, 2013, 49). A maternidade surge no romance *As parceiras* (2004) como algo dilacerante, causando transtornos e traumas psicológicos.

Essa temática das relações afetivas com a mãe faz parte, também, da ficção em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998). A morte é a grande vilã que separa Lóri da sua



mãe. Essa ausência deixa lacunas difíceis de serem preenchidas pela figura paterna, pois as habilidades do pai estão centradas em atividades mais práticas, e não voltadas para a afetividade. As lembranças da mãe surgem quando Ulisses, seu parceiro, ouve pacientemente alguns detalhes do passado de Lóri. Ela relembra o tempo em que os pais eram ricos e viajavam para Paris. Eles perderam parte da fortuna depois da morte da mãe, o que também acarretou em outras perdas, consideradas importantes para a solidificação da família.

A matriarca era o alicerce e fundamento da organização familiar. Sua ausência revela, ainda, o quanto o ser humano é dependente dessa árvore genealógica que é a família. O lugar da figura materna não é uma peça que pode ser substituída, mas sim um lugar simbólico que representa toda a estrutura da personagem como filha. A palavra mãe aparece uma única vez no romance, e está relacionada com fortuna. A ausência da mãe é sinônimo da perda de riqueza. Essa brevidade da menção da palavra “mãe” pode ser explicada, em parte, pela “imensidão de coisas que não revelamos e, principalmente, a condição do ser humano de não poder saber, expressar ou revelar tudo” (TAVARES, 2012, p. 21).

Clarice Lispector, assim como algumas de suas personagens, perdeu a mãe aos nove anos de idade. Coincidência ou não, muitos dos seus romances mencionam a figura materna como ausente, seja pela morte precoce, ou pela simples alheamento de cumprir o seu papel na criação dos filhos. Marcos (2007, p. 2), no artigo intitulado *Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo*, afirma: “não que as mães estejam ausentes de seu universo, mas a maternidade aparece, na obra de Clarice, de modo particular: as mulheres são, em sua maioria, estéreis, abortadoras, incapazes de serem mães”.

No primeiro romance de Clarice, *Perto do Coração Selvagem* (1944), a personagem Joana tem que viver diferentes experiências, sendo uma delas a perda da mãe “quando era ainda bem pequena, mãe que, segundo o pai, era ‘bruta’, tinha rosto ‘fechado e longínquo’ e era ‘secamente boa’, bondade que emergia misturada com certa raiva e desprezo pelas pessoas que a rodeava” (GOTLIB, 2013, p. 192). A falta da mãe nos dois romances deixa um vazio, o qual as personagens terão que preencher com as instruções de outras pessoas da família.

### **3.3 Violência e Homossexualidade em *As parceiras***

A violência de gênero é caracterizada pela sua incidência em função do próprio gênero ao qual pertence a pessoa agredida e também por questões históricas. O termo “violência de gênero” sempre recaiu nos atos violentos contra a mulher, que, ainda, são as maiores vítimas. Segundo Saffioti (1987),

a sociedade não está dividida entre homens dominadores de um lado e mulheres subordinadas de outro. Há homens que dominam outros homens, mulheres que dominam outras mulheres e mulheres que dominam homens. Isto equivale a dizer que o patriarcado, sistema de relações sociais que garante a subordinação da mulher ao homem, não constitui o único princípio estruturador da sociedade brasileira (SAFFIOTI, 1987, p. 16).

As discussões até agora, a partir do romance em análise, abordaram a mulher inserida no espaço doméstico; as atribuições que o casamento tradicional impõe como status civil; e as imposições, geralmente feitas pelo marido, às quais elas se sujeitam nos relacionamentos. Nesta seção, faremos uma abordagem sobre os atos preconceituosos em relação à sexualidade de algumas personagens violentadas psicologicamente quando pretendem demonstrar uma sexualidade diferente da heterossexualidade.

Lya Luft coloca em evidência a complexidade de uma família, predominantemente de mulheres, marcadas pelo sofrimento, e que vivem das incertezas que a vida lhes reserva. Outro ponto que causa conflito são os indícios de uma possível homossexualidade das personagens Catarina e Otávio.

A verdade é que os personagens se irmanam na fragilidade, no desajuste emocional, na carência afetiva, *na sexualidade ambígua*, mal resolvida, na dor de perdas insubstituíveis, na orfandade, no instinto de autoritarismo ou violência, enfim, se unem por um laço único que enreda toda ficção (SAMPAIO, 2009, p. 1, grifo nosso).

A possível homossexualidade deles causa um estranhamento das personagens denominadas heterossexuais, ao perceberem um desvio de conduta, não condizente com os comportamentos e as normas de uma sociedade machista. Colocamos em evidência alguns trechos do romance *As parceiras* (2004), ao logo da discussão, para compreendermos como as demais personagens comportam-se, tendo como padrão a heterossexualidade, ao se depararem com situações relacionadas à homossexualidade.

Por se tratar de um romance intimista, as personagens nunca estão satisfeitas com a posição que assumem na história. Existe um eterno desconforto por estarem inseridas em determinadas situações, das quais não conseguem sair. Talvez, as interdições inflexíveis da sociedade impeçam Catarina e Otávio de trilharem outros caminhos. As interdições, muitas vezes, estão pautadas, como afirma Foucault (1998), em

três grandes códigos explícitos – além das regularidades devidas aos costumes e das pressões de opinião – regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Eles fixaram, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito. Todos eles estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam (FOUCAULT, 1988, p. 44).

Os enredos das histórias da família von Sassen são os mais variados e as personagens sempre estão fadadas a trilharem caminhos que nem sempre têm volta. Elas nunca puderam escolher, e sempre foram escolhidas pelos infortúnios da vida, e obrigadas a manterem certos relacionamentos, mesmo sabendo que não dariam frutos saudáveis. As marcas da primeira experiência de Catarina, quando seu corpo foi “violentado” pela sede insaciável de sexo do marido, deixaram sequelas irreparáveis e, nos seus últimos suspiros, aos quarenta e seis anos, reascendeu uma nova chance de viver o lado bom dessa história. Catarina tornou-se uma adulta precoce, sem nenhum aprendizado, e com medo de sexo, infortúnio da imaturidade materna ao entregá-la como se fosse um objeto para um marido qualquer, e sem nenhum vínculo afetivo. A maneira de tratar o outro como objeto está pautada

em ideologias ou visões do mundo advindas das grandes religiões ocidentais (o catolicismo, o judaísmo, e o protestantismo), que o Ocidente tem um ‘investimento histórico’ num tipo de sexualidade: aquela que permite a organização social a partir de um determinado tipo de família, baseada num casal heterossexual e monogâmico e que restringe ou privilegia a prática sexual orientada para a procriação (ADELMAN, 2000, p. 164).

Além de se refugiar no sótão, poderá Catarina criar outros refúgios para superar esse trauma da sua vida? É exatamente nesse ponto que colocamos em discussão umas das passagens do romance, na qual Vânia diz que Catarina parecia com Virginia Woolf. Anelise, inocente, não sabia a quem Vânia referia-se. Vânia reforça: “— Ora, essa era viada, Anelise, gostava de mulher. A escritora aquela. A doida. Meteu pedras no bolso e se enfiou num rio” (LUFT, 2004, p. 42).

Quando a temática da homossexualidade é colocada em discurso, começam a surgir os comentários que nos possibilitam analisar como essa questão é vista por essas mulheres. Pelo discurso e pelo tom com que Vânia se refere à homossexualidade de Virginia Woolf, percebemos nitidamente as marcas do preconceito. Sua postura deixa evidente a não aceitação de um relacionamento que não seja entre um homem e uma mulher. Ao comparar as atitudes

de Catarina com a história de Virginia Woolf, ela acaba por afirmar, implicitamente, não aceitar uma relação homossexual.

Os comentários de Vânia despertam em Anelise um interesse maior em querer saber se havia mais segredos escondidos no casarão. Depois desse episódio, Anelise começou a juntar outros indícios que remetiam ao que a irmã havia falado sobre a avó. Catarina escrevia muitas cartas, “pareciam ora dirigidas a um homem, ora a uma mulher, talvez escrevesse também as respostas, tudo misturado” (LUFT, 2004, p. 44). Catarina sempre foi reprimida pela sua sexualidade, desde o casamento, e seria muito difícil ter um relacionamento homossexual fazendo parte de uma família preconceituosa.

É o que acontece com Catarina, “[...] um dia, o escândalo: Catarina von Sassen, quarenta e seis anos, louca e linda, foi encontrada na cama em atitudes suspeitas com a enfermeira mocinha que diariamente lhe aplicava injeções de vitamina e massagens para compensar a longa reclusão” (LUFT, 2004, p. 45). Esse episódio foi contado pela governanta do casarão, e, mais tarde, Anelise se posicionaria e defenderia essas atitudes, como tendo sido mal interpretada pela governanta, que era considerada inábil e fria. Por que somente Anelise entenderia as atitudes da avó Catarina? Talvez tivesse amado também uma mulher? Anelise afirma que Catarina precisasse “mais que de remédios ou massagens: alguém que se aproximasse sem meter medo, sem ditar regras, sem espreitar ou desconfiar. Alguém simplesmente para amar, e não importava o sexo, a condição” (LUFT, 2004, p. 46). Pelo olhar da governanta, seria uma atitude inadmissível ter um relacionamento homossexual.

Para Anelise, o episódio caracteriza-se mais como um refúgio para que a avó tivesse momentos agradáveis, diferentemente do sótão, que apenas lhe trazia lembranças ruins. Contudo, Catarina não teve tempo de entender que poderia construir uma nova identidade sexual, que essa nova fase poderia trazê-la de volta para a vida. Como afirma Woodward (2012, p. 32), “as identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termos de uma crise de identidade”. A identidade de mãe e esposa foi negligenciada pelas atitudes rudes do marido. Diante desse fato, houve a necessidade de experimentar uma nova identidade sexual, em busca dos prazeres que jamais encontrou no casamento. Essa “possibilidade de ‘cruzar fronteiras’ e de ‘estar na fronteira’, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter ‘artificialmente’ imposto das identidades fixas” (SILVA, 2012, p. 89). É a identidade fixa, nesse caso a heterossexualidade, que não permitiu que Catarina tivesse uma identidade homossexual.

Essas mudanças do comportamento sexual são típicas da contemporaneidade, em que

[...] a identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo (SILVA, 2012, p. 96).

Para muitos segmentos da sociedade, as relações homossexuais são vistas como uma transgressão, tendo com parâmetro as relações heterossexuais. Todavia, para Bataille (2013, p. 87), “não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita”. Catarina estava com quarenta e seis anos quando foi encontrada com atitudes suspeitas com a enfermeira, mas esteve reclusa dos seus desejos desde os quatorze anos, quando foi tomada pelo marido grosseiro. Um casamento pautado somente na reprodução, como relata Anelise:

Dava um jeito de abrirem o sótão, e entre gritos e escândalo emprenhava Catarina outra vez. Assim ela teve alguns abortos, e nos intervalos três filhas: Beatriz, que chamava de Beata. Dora, a pintora. Norma, a mais nova, minha mãe [...] mais de vinte anos depois viria Sibila, concebida e parida no sótão (LUFT, 2004, p. 14).

A sociedade, mesmo depois de tantas discussões sobre gênero, ainda faz alguns questionamentos quando se depara, por exemplo, com a história de Catarina. Por que Catarina despertou interesse pela enfermeira aos quarenta e seis anos? O texto literário ainda nos possibilita sair da ficção e atuar em outras realidades, e interagir com histórias semelhantes às do romance.

Por que Ricky Martin assumiu sua homossexualidade aos trinta e oito anos de idade? Essa é uma pergunta que não é tão fácil de responder. Sabemos, inicialmente, que as revelações em relação à homossexualidade de Ricky Martin não surgiram antes por ele ter sofrido algum tipo de interdição, o que o desencorajou a assumir sua verdadeira identidade sexual. Alguns trechos da entrevista que Ricky Martin concedeu ao Jornal de Notícias, publicada no dia 29 de março de 2010, confirmam essa interdição:

Estes anos em silêncio e reflexão fizeram-me mais forte e lembraram-me que a aceitação vem de dentro. Esse tipo de verdade dá-me o poder de conquistar emoções que eu nem sabia que existiam.

Disseram-me que não era importante fazer isso, que não valia a pena, que todo o meu trabalho e tudo o que eu conquistei iria ruir.

Como esses conselhos vinham de gente que amo muito, decidi seguir adiante na minha 'quase verdade'. Foi mau. Deixar-me seduzir pelo medo foi uma verdadeira sabotagem da minha vida (JORNAL DE NOTÍCIAS, 2010, p. 01).

Por esses depoimentos, percebemos que a nossa identidade sexual é reprimida pelo fato de vivermos em uma sociedade machista, que ainda dita regras a serem seguidas. “Sair do armário” não é uma tarefa tão simples para muitas pessoas que escondem sua identidade sexual. Como dissemos anteriormente, a literatura, pela verossimilhança, exprime certas verdades sobre os fatos do cotidiano. Sendo assim, relatamos a história da personagem Otávio que, também, é alvo de comentários que nos levam a entendermos os indícios da homossexualidade a partir das ponderações das mulheres da família. A identidade heterossexual de Otávio também é colocada em dúvida. Anelise apaixonou-se por ele porque via a possibilidade de ele tirá-la da amargura que sentia por Tiago. Otávio era filho adotivo de Dora, e aparece no romance como um rapaz independente.

Para Gomes (2012), o

[...] texto literário, a viagem e o refúgio podem ser vistos como partes dessas identidades marcadas pela subjetividade da rejeição das normas. Por esse princípio, viajar significa se distanciar de discursos reguladores da heterossexualidade. Dois movimentos que, em muitos casos, confundem-se pelas subjetividades presentes na construção da identidade de gênero (GOMES, 2012, p. 3).

Otávio sempre aparece no romance como não tendo um lugar fixo, estando sempre em movimento e se deslocando o tempo todo. Ele era fascinado pelo sótão; sempre queria ouvir as histórias sobre Catarina. Será que o sótão seria mais um espaço no qual Otávio poderia compartilhar as suas intimidades, que jamais seriam reveladas para a família? Ele “temia alguma coisa: não fantasmas no sótão, [...] mas algo menos intangível, mais perigoso, mais devorador” (LUFT, 2004, p. 63). Esses trechos sugerem-nos certa apreensão, evidenciando, cada vez mais, uma identidade não revelada.

Parece-nos que a qualquer momento algo pode vir à tona sobre a vida de Otávio, e é por esse motivo que ele é sempre deslocado do espaço em que se encontra. Ora fazia parte dos conflitos da família, quando a atenção era toda voltada para os questionamentos acerca de sua sexualidade; ora saía de cena, mudando-se para o exterior, para se aperfeiçoar em piano.

Vemos esse deslocamento como uma fuga da sua verdadeira identidade sexual, que muitos não assumem “com medo da repressão que poderiam receber nesse meio em que a heterossexualidade é predominante” (SANGALETTI; RIGO, 2013, p. 48).

Anelise percebia que existia algo diferente e que chamava sua atenção: Otávio gostava de tocar piano. No entanto, para Beatriz, “tocar piano [...] não era coisa de homem” (LUFT, 2004, p. 57). A interferência na vida sexual de Otávio era realizada por todas as mulheres daquela família. Anelise dava seus palpites quando ele tocava o instrumento, ela “pressentia que aquilo era uma fuga, uma entrega a qualquer coisa no seu mundo particular de que ninguém partilharia” (LUFT, 2004, p. 57). Temos mais um posicionamento das personagens em relação à homossexualidade, o que reforça que “a normalização da heterossexualidade tem contribuído para o processo de exclusão de determinados grupos que não comungam de preceitos patriarcais, além de restringir e marginalizar a discussão sobre a identidade sexual no Brasil” (SANGALETTI; RIGO, 2013, p. 48).

Anelise gostava de Otávio não como um homem como aqueles com os quais já havia se relacionado; havia nele algo que ela não sabia explicar. Apenas sabia que o comportamento dele era diferente de todos os homens que conheceu. Anelise afirma que Otávio foi o único homem com quem conviveu, fora o pai, sem intimidades. Esse posicionamento deixa claro que ele reprimia sua homossexualidade, mesmo ele não tendo, em nenhum momento, partilhado isso com as personagens.

As personagens julgam Otávio a partir do conceito que elas têm de homem. Existe uma oposição binária para julgá-lo quanto a sua masculinidade ou não. As personagens classificam a maneira como ele se comporta diante da sociedade, fazendo uma comparação, muitas vezes implícita, com os homens que já viveram ou passaram por aquela casa. Há uma oposição binária: o marido de Catarina, um homem experiente em relação ao sexo e grosseirão, *versus* Otávio, um sujeito meigo, delicado. Acreditamos que diante dessa oposição “a família nunca apostara na virilidade daquele fruto alheio” (LUFT, 2004, p. 74). As desconfianças continuavam em relação a Otávio. “Sempre achavam que meu primo não gostava de mulheres, que era esquisito” (LUFT, 2004, p. 74).

Otávio casou-se com Mariana. Um casamento de aparências. Ninguém os via com intimidades. Chegou a um ponto que Anelise foi “entendendo que as preocupações de tia Dora não eram infundadas: Mariana não ligava para o marido, e só Deus sabe que estranho fascínio o prendia tão loucamente a ela” (LUFT, 2004, p. 76). Nesses trechos, verificamos apenas os indícios de que Otávio era homossexual, mas não há nenhuma comprovação vinda dele mesmo para justificar todas as desconfianças das mulheres que o julgavam. Existe uma

resistência muito grande em tornar pública a verdadeira identidade homossexual. No contexto familiar, a identidade de Otávio

continuava sendo um segredo bem vigiado, com o risco de sofrer grande estigma social, rejeição familiar, marginalização social e perda de emprego. Para muitos, ‘o segredo’ era acompanhado por sentimentos de culpa, pela internalização da noção — ainda prevalecente na sociedade — de que os homossexuais eram portadores de uma condição individual patológica; neste contexto, uma vida pautada na auto-estima e no bem-estar psicológico tornava-se muito difícil (ADELMAN, 2000, p. 168).

Estamos analisando, no texto literário, uma possível crise de identidade das personagens Catarina e Otávio. Essas histórias confrontam-se com muitas outras no nosso cotidiano, tendo em vista que uma boa parcela dos indivíduos na nossa sociedade recrimina os relacionamentos homossexuais por estarem pautados, como já foi discutido, em práticas e códigos heterossexuais, os quais têm a família formada por homem e mulher como a única possibilidade de constituição. A análise dos textos literários ajuda-nos a avançarmos nas discussões sobre certas incoerências de gênero naturalizadas pela sociedade, que concebem uma única forma de relacionamento.

Por meio das trajetórias de Catarina e Otávio, foi possível verificarmos que a sociedade ainda se divide quando se depara com situações que envolvem a homossexualidade, e as possíveis manifestações violentas despontam quando o diferente aparece. Alguns não se importam, outros são taxativos ao presenciarem as atitudes homossexuais. Apesar dos avanços e dos movimentos que discutem as relações de gênero e os debates promovidos para diminuir o preconceito, a

[...] sociedade atual vem se demonstrando mais discriminatória no que tange à sexualidade e desejo homossexual, o que promove que muitas pessoas deixem de assumir sua identidade homo, em virtude da repressão exercida por um meio social em que predomina a heteronormatividade e os preceitos patriarcais a seguir (SANGALETTI; RIGO, 2013, p.46-47).

O romance *As parceiras* (2004) é, sem dúvida, uma obra que confronta muitos enredos típicos dos conflitos de relacionamentos contemporâneos, nos quais a sexualidade é colocada em xeque o tempo todo. As relações afetivas não estão mais pautadas no casamento monogâmico e voltadas para a procriação. Na verdade, os desejos não são marcados por gênero, sexo ou raça. Se o sujeito não encontra os prazeres plenos nas relações heterossexuais, o indivíduo vai experimentar outras possibilidades para desfrutar dessas sensações. “Por isso,



a mulher precisa tanto de amor, porque somente o amor, principalmente o amor feito de ternura, afasta para sempre o espectro da violência” (ALBERONI, 1998, p. 82). Talvez Catarina tenha encontrado esse amor, essa delicadeza na enfermeira, alguém que a tocou sem violar sua própria vontade.

Existe, ainda, os preconceitos de que piano, roupas cor-de-rosa, delicadeza exacerbada, entre outros aspectos ou ações, sejam próprios de mulheres, e não de homens. São essas características que as personagens femininas do romance levam em consideração para criarem um estigma em relação à sexualidade de Otávio. Entretanto, essas evidências não são tão comuns quando se trata da homossexualidade feminina. Os indícios da homossexualidade de Catarina somente surgem quando ela é vista com a enfermeira com atitudes suspeitas, em uma longa massagem para relaxar da reclusão de um período longo sobre uma cama.

As identidades não são fixas, e isso nos ajuda a entendermos um pouco da necessidade das personagens de ultrapassarem os códigos sociais que determinam a heterossexualidade como sendo o único caminho a ser percorrido em uma relação. Entretanto, a necessidade dessas personagens mostra-nos o contrário: que o desejo e o prazer estão além das normas estabelecidas por uma sociedade hipócrita, baseada em normas e preceitos religiosos que cerceiam a possibilidade de uma relação homossexual, sem que isso seja visto como um escândalo ou algo anormal.

### **3.4 Entre a dor e o prazer: da continuidade à descontinuidade do ser, uma aprendizagem possível**

No romance *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* (1998), Lóri passa pelos mesmos dramas de uma família tradicional burguesa e tudo que ela representa para o aprendizado da personagem. Nesse processo de aprendizagem, a personagem intercala os momentos vividos com Ulisses com as lembranças de momentos desfrutados com os pais: “lembrou-se com saudade do tempo em que o pai era rico e viajavam vários meses por ano” (LISPECTOR, 1998a, p. 35). Sendo assim, podemos dividir o romance em duas etapas de aprendizagem: a primeira, com a família, e a segunda, com Ulisses.

Na aprendizagem familiar, Lóri encontra-se presa a todos os códigos reguladores da família patriarcal, como também estão as personagens do romance *As parceiras* (2004), conforme discutido nas seções anteriores. A diferença está na maneira como Lóri decide assumir sua trajetória de vida. A protagonista consegue desprender-se das amarras do núcleo

familiar e tenta uma autonomia que subverte o modelo da família tradicional: casar, ter filhos e cuidar da casa. Ao sair de casa para morar sozinha, Lóri perde o status de proteção concedida pela família, representada, apenas, pela figura do pai, já que a mãe havia morrido. Santos (2006) observa que,

[...] no início da narrativa, Lóri parece esperar a proteção de Ulisses. Como seria esta proteção? Conforme o padrão de comportamento tradicionalmente ensinado às mulheres, no Brasil, no final da década de sessenta, a filha deixaria a casa do pai, o provedor do lar original, para viver sob o teto do marido, o cabeça do casal, ao aceitar o papel de esposa e mãe. A protagonista clariceana não se enquadra neste modelo conservador, uma vez que Lóri reside sozinha, no Rio de Janeiro, longe da família. À primeira vista, o único vínculo que a prende ao pai é o financeiro, representado pela mesada que ele lhe manda regularmente para complementar as despesas (SANTOS, 2006, p. 2).

Lóri sabia que em Campos<sup>105</sup>, cidade onde morava com os pais, teria que constituir uma família nos moldes ocidentais tradicionais<sup>106</sup>. Essa preocupação é relatada quando Ulisses pergunta a razão pela qual ela veio para o Rio, e se, em Campos, existiam escolas primárias: “— É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 50). Nesse trecho, fica evidente que no seio familiar havia prescrições das quais Lóri queria se livrar para ter a liberdade que tanto almejava.

A questão da mulher e seu papel na sociedade sempre foi objeto de preocupação da escritora Clarice Lispector, o que pode ser notado pelo fato de ela inserir, nos mais diversos romances e contos, personagens femininas ao lado de homens machistas, que não reconhecem o verdadeiro lugar delas na sociedade, de modo a viverem todas as formas de opressão.

A temática da mulher que tenta desprender-se das obrigações conjugais é perceptível, por exemplo, no conto *Uma galinha*<sup>107</sup> (1998), de Clarice Lispector. Nele, a autora, metaforicamente, apresenta a galinha como símbolo da mulher que tenta desvincular-se do espaço privado: “[...] pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça” (LISPECTOR, 1998b, p. 30-31) para o espaço público, mas é tolhida pelo chefe da família: “o dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar,

<sup>105</sup> Principal cidade do Norte Fluminense - RJ.

<sup>106</sup> Entidade composta pelo pai, chefe da família e responsável pelo sustento, a mãe, chefe da casa e encarregada da criação dos filhos e sua inserção na sociedade.

<sup>107</sup> O conto *Uma galinha* faz parte da coletânea de contos do livro *Laços de Família*, publicado em 1998.

vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha” (LISPECTOR, 1998b, p. 30, grifo nosso). É muito representativo esse trecho em que o homem é quem persegue a galinha para impedi-la de fugir, por muitas vezes, ridicularizando o seu comportamento: “Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga” (LISPECTOR, 1998b, p.31). Segundo Xavier (1998, p. 28), “a fuga da ave – metáfora da mulher – da cozinha para os telhados, perseguida pelos donos da casa e finalmente capturada, representa a situação feminina fora das paredes do lar”.

No romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), existe a fuga de Lóri, que, diferente da metáfora da fuga da galinha, consegue desprender-se da família a alçar voo para uma liberdade somente sua.

Diferentemente do romance de formação masculino, em que o desenvolvimento do personagem é linear, a protagonista feminina apresenta um movimento circular, uma vez que o amadurecimento é feito por intermédio de epifanias, ou seja, momentos de iluminação que fazem com que a mulher avance e recue, assim como os elementos da natureza, às quais o feminino é comparado (SANTOS, 2006, p. 1).

Mesmo longe da família, Lóri não tem, ao lado de Ulisses, a liberdade (pelo menos no início da aprendizagem) de se relacionar distante dos códigos de conduta provenientes da repressão patriarcal. Ulisses conduz Lóri pelos caminhos de um novo modo de vivenciar a sexualidade, pois “o caráter institucional da família impede um autêntico relacionamento; as normas sociais são as responsáveis pela distorção dos laços afetivos” (XAVIER, 1998, p. 28). Inicialmente, Lóri parece estar disposta a viver sozinha: “o que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam – ela havia por medo cortado a dor” (LISPECTOR, 1998a, p. 40). A decisão da autonomia é rompida quando ela o conhece e percebe que

[...] só com Ulisses viera aprender que não podia cortar a dor – senão sofreria o tempo todo. Ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes. Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato (LISPECTOR, 1998a, p.40).

A dor e o desconforto, durante a aprendizagem, fazem com que Lóri não desista de ser conduzida por Ulisses. As dificuldades fazem dela uma mulher mais forte e determinada, que previa que encontraria nele algo que jamais havia conseguido com os namorados anteriores. Lóri não é uma mulher totalmente autônoma quando se refere a sua sexualidade.

“Na história de Ulisses e Loreley narrada por Clarice Lispector, os papéis se alternam, ou seja, no primeiro momento, quem dirige o processo de aprendizagem é o homem, ao colocar condições para a continuidade da relação de ambos [...]” (SANTOS, 2006, p. 01). Em outro momento, na trajetória da aprendizagem, Lóri já tem autonomia para seguir sozinha sem os direcionamentos de Ulisses.

Mesmo tendo a oportunidade e a liberdade, concedidas por Ulisses, para interagir no processo de aprendizagem, Lóri não consegue ter atitudes e iniciativas próprias para comandar o jogo de sedução entre eles. Existe uma dependência dela, desde o início do romance, de ter a aprovação de Ulisses, como neste trecho: “fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Os questionamentos e as provocações de Ulisses induzem a personagem a fazer exatamente aquilo que ele espera de uma mulher madura e autônoma. Porém, esse processo exclui as vontades de Lóri para atingir os objetivos de Ulisses. Existe, entre eles, uma desigualdade de gênero que

[...] colabora para a constituição das relações de poder, ou seja, ao criarem estereótipos femininos e masculinos, baseando em princípios de submissão e dominação [...]. Assim, as relações de gênero são permeadas pelo poder de um sobre o outro, não sendo um alvo inerte, passivo [...] (PRIORI, 2007, p. 26-27).

A proposta de Ulisses é mediada pelo processo de espera. O tempo dele é diferente do tempo de Lóri, pois ambos possuem experiências distintas relacionadas à sexualidade. Ele é um homem maduro e sabe até onde pode ir com os ensinamentos para deixar Lóri pronta. Por ter mais experiência, acaba por mediar o processo de aprendizagem com autonomia de quem sabe e pode ensinar. A maneira didática como conduz o relacionamento é a ferramenta de que dispõe para entender os momentos em que pode avançar ou retroceder na aprendizagem de Lóri. Para se manter na posição de dominador do poder, da vontade e do desejo, ele utiliza de certos artifícios de sedução que deixam nítidos os papéis de cada um no relacionamento, pelo menos no início da aprendizagem. Essas ações podem ser percebidas no seguinte trecho:

— Sabe, Lóri, disse ele agora sorrindo. Depois que encontrei você umas três ou quatro vezes – por Deus, talvez tenha sido exatamente da primeira vez que vi você! – pensei que poderia agir com você com o método de alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo (LISPECTOR, 1998a, p. 52).

Implicitamente, Clarice Lispector traz à tona as atitudes da mulher que se deixa levar pelo fascínio do primeiro encontro. Nesse momento, Ulisses coloca a personagem em uma situação de constrangimento, quando passa a questionar suas atitudes a partir do primeiro encontro casual. Ulisses pergunta se Lóri foi abordada da mesma forma por outros amantes. Os comentários de Ulisses a deixam magoada: “ela se ofendeu e respondeu dura e sincera: — Claro que não. Eu não quero falar deles” (LISPECTOR, 1998a, p. 50). Ter o controle do passado de Lóri representa, para Ulisses, a possibilidade de ter em mãos o domínio dos relacionamentos que ela manteve no passado. Segundo Bataille (2013, p. 239), “a formação do erotismo implica uma alternância da atração e do horror, da afirmação e da negação”. A negação, por parte de Lóri, é a ferramenta que ela dispõe para não expor o seu passado.

Negar está sob o símbolo do livramento. Constitui, também, por parte de Lóri, esquecer o passado e tudo o que ele representa de negativo ao se relacionar com os seus parceiros. Negar significa ter a chance de um novo recomeço. Por esse motivo, mesmo ofendida, ela aceita ser conduzida pelos ensinamentos de Ulisses. Não é Loreley, sereia — símbolo do mito alemão no rio Reno, que tem o poder de enfeitiçar os homens com sua beleza? Entretanto, ao contrário do que reza a lenda, é Lóri que está enfeitiçada por Ulisses, símbolo de poder e racionalidade. Ele sabe e conhece suas limitações: “Não me olhe com seus olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso é porque eu seduzo você” (LISPECTOR, 1998a, p. 98).

O trecho<sup>108</sup> em que Clarice Lispector faz alusão à personagem mitológica do folclore alemão refere-se a parte II do poema *Die Heimkehr*, escrito em 1822 por de Heinrich Heine, apresentado a seguir:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,  
Dass ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Eu não sei o sentido  
De tristeza tão assaz  
Por um conto de tempo ido  
Que significado a mim não traz.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein;  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein.

O ar fresco e profundo,  
O Reno manso a fluir;  
Das montanhas cintila o cimo;  
Da tarde de sol, o luzir.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar,  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

A mais bela moça sentada  
Em maravilhoso lugar,  
Seu cabelo dourado penteia,  
Com o ouro dos adornos a lampejar.

<sup>108</sup> “– Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine” (LISPECTOR, 1998, p. 98).

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,  
Und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
Gewaltige Melodei.

Ela alisa louras cãs caídas aos ombros  
E canta uma canção que alicia;  
Há um assombro  
Em sua poderosa melodia.

Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

O navegante no pequeno navio,  
Capturado por selvagem dor,  
Não divisa o recife rochoso,  
Só visa à face superior.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn;  
Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lore-Ley gethan.

Creio, as ondas hão de arrastar  
Ao fundo, navegante e barco  
Eis o que, com seu cantar,  
Loreley leva a ato.

(HEINE, Heinrich. Die Heimkehr. In: *Buch der Lieder*. Berlin: S. Fischer Verlag, s/d., p. 109)

(Tradução do alemão feita por R. S. Kahlmeyer-Mertens)

O romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) mostra uma personagem feminina que subverte o status de submissão nos relacionamentos. A contradição instala-se quando nos deparamos com uma mulher frágil e dependente das relações amorosas, uma personagem que não consegue entender os próprios desejos. Os avanços na sua aprendizagem acontecem porque existe a figura masculina conduzindo-a o tempo todo, como no seguinte trecho: “Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo” (LISPECTOR, 1998a, p. 32). Quando Ulisses permite que ela caminhe sozinha e faça suas escolhas, Lóri regride na aprendizagem: “às vezes regredia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros” (LISPECTOR, 1998a, p. 42).

Todo esse processo da busca pelo conhecimento do outro e pelos artifícios da sedução está fundamentado, em boa parte, nas explicações de Bataille (2013), ao explorar o erotismo como experiência interior. Para o autor, o erotismo é inerente aos aspectos da vida interior do homem, mas, por outro lado, ele busca no outro (exterior) um objeto de desejo. Ambos os objetos podem fundir-se simultaneamente para corresponderem o desejo exterior e interior. Todo o movimento de desejo da personagem Lóri é sentido interiormente, o que a sufoca e, ao mesmo tempo, a liberta para novas experiências.

Alguns trechos do romance remetem às experiências interiores da protagonista: “a urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor *dentro* [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 25, grifo nosso). Lóri recorre ao estado de silêncio absoluto para escutar as suas experiências interiores: “e o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de *dentro* da gente” (LISPECTOR, 1998a, p. 37, grifo nosso). Ao mesmo tempo em que ela se sente tocada interiormente por Ulisses, ele,

no jogo de sedução, prefere, antes, enaltecer os aspectos exteriores de Lóri para que ela se sinta mais desejada e continue aprendendo. No início do romance, Ulisses já deixa claro o que quer ao se aproximar de Lóri: “E desde logo desejando você, este corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com alma também” (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

Para estabelecer a continuidade dos seres, segundo Bataille (2013), é necessária a junção entre corpo e alma, que é a proposta de Ulisses. O erotismo dos corpos, segundo a teoria do autor, passa pela violação do ser constituído — que se constituiu na descontinuidade. Para que Lóri pudesse sentir-se mulher, foi necessário, antes, que o medo e a incerteza a dominassem por completo, para que ela pudesse, então, entender os dois movimentos do desejo: a dor e o prazer que se completam quando o erotismo atinge “o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (BATAILLE, 2013, p. 41).

Na dissolução dos seres, segundo Bataille (2013), o parceiro masculino tem o papel ativo, enquanto a parte feminina, denominada de passiva, é dissolvida enquanto ser constituído. Essa dissolução dos seres, envolvidos no processo erótico, “tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2013, p. 41). Nesse sentido, Lóri, no final do romance, declara: “profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 158). Assim, eles constituem-se como um único ser, envolvidos na busca da continuidade do erotismo.

A construção da identidade de Lóri é um processo não linear. Além dos ensinamentos de Ulisses, a protagonista tem que aceitar que a aprendizagem deve ser mútua para conseguirem chegar a uma total liberdade sexual. Para Zinani (2006),

[...] a libertação da mulher envolve um percurso longo e árduo, pois é necessário desconstruir os conceitos tradicionais, redesenhar os papéis de homens e mulheres e prepará-los para assumir as novas tarefas com igualdade e respeito. Talvez a transformação do homem seja a tarefa mais difícil, pois, como a mulher, precisa vencer condicionamentos ancestrais que pertencem ao inconsciente coletivo, além disso, necessita da aceitação do grupo e da própria mulher (ZINANI, 2006, p. 102).

Com o passar do tempo, Lóri depende menos dos ensinamentos de Ulisses. Ela parece ter aprendido a tomar suas próprias iniciativas; mostra-se mais segura daquilo que sente e que a move no mundo. Conquista algum tipo de liberdade, quando, por exemplo, entra pela primeira vez no mar: “Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e

grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem” (LISPECTOR, 1998a, p. 79). Nesse momento, Lóri encontra a liberdade longe dos ensinamentos de Ulisses e tenta administrar suas emoções para construir sua própria identidade, e atuar na vida sem precisar de coadjuvantes. Desse modo, “sua dor de vida agora tomara a forma de não poder mais esperar sem angústias o telefonema de Ulisses. Ela própria só lhe telefonara algumas vezes” (LISPECTOR, 1998a, p. 82).

Quando Lóri descobre que pode agir com mais autonomia com Ulisses firma um relacionamento condicionado na reciprocidade, na união de interesses e propósitos. Para Zinani (2006, p. 107), “o amor pode ser entendido como um fenômeno que, respeitando a autonomia dos seres, tende a reforçar a realidade individual, através do cuidado recíproco, em que cada um procura o bem do outro como seu próprio”. Ulisses revela, também, que estava trabalhando para ficar pronto para Lóri, momento considerado ímpar na narrativa porque mostra que a submissão da protagonista era passageira e tinha como objetivo fazer com que ela aprendesse a amar. A partir do momento que Lóri entende que o vazio que sentia estava sendo preenchido, ela passa a comandar a sua história de amor junto com Ulisses. Clarice Lispector estrutura sua obra com a condição de que todo ser humano é capaz de assumir para si a capacidade de aprender a estar no mundo. Dessa maneira, o “sujeito feminino se constitui enquanto promove a ruptura com o modelo tradicional e integra os aspectos afetivos, cognitivos e sociais” (ZINANI, 2006, p. 12).

Lóri rompe com a cultura patriarcal e, por meio da sua aprendizagem com Ulisses, “emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si mesmo e sobre o mundo” (ZINANI, 2006, p. 30). A trajetória de Lóri tem algo de ruptura com a tradição familiar, o que não deixa de ser um ato violento para a protagonista, porque a aprendizagem faz com que ela saia do seu lugar de conforto e a coloca no embate com a vida. Muitas vezes, Lóri regredia na aprendizagem porque estava colocando em xeque os conceitos adquiridos na família, como afirma no seguinte trecho: “mas também nisso poderia falhar: era agora uma mulher de grande cidade, mas o perigo é que também havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue” (LISPECTOR, 1998a, p. 42).

A dificuldade na aprendizagem com Ulisses deu-se pelo fato de pertencer a essa raiz agrária que não se apaga, porque a identidade “se organiza nas práticas discursivas e intersubjetivas e tem na memória, mais do que um repositório de conhecimentos e lembranças, um elemento cognitivo imprescindível para a formação da identidade” (ZINANI, 2006, p. 30). Desse modo, o poder exercido por Ulisses transforma-se em uma lição de vida



para ambos, deixando que os corpos se encontrassem e fizessem com que Lóri finalmente passasse a existir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da temática do erotismo e da construção identitária das personagens Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e Anelise, do romance *As parceiras* (2004), de Lya Luft, permitiu-nos adentrar em assuntos e teorias que nos propiciassem um entendimento acerca de questões como erotismo, identidade, memória, sexualidade, prazer, traumas, relações familiares, perdas, experiências e aprendizados. Para acessar todo esse leque de discussões, foi necessário fazermos importantes considerações teóricas para esclarecermos algumas definições, antes de propormos uma análise dos romances.

A abordagem da identidade feminina pelo método comparativo, elaborada no primeiro capítulo, subsidiou as comparações entre os percursos identitários das personagens no decorrer da análise. De outro viés, a discussão sobre os processos técnicos de criação nos romances ajudou-nos no entendimento e distinção acerca do emprego do fluxo de consciência e do monólogo interior direto e indireto. O panorama da história da literatura erótica e a presença das mulheres neste gênero literário contribuíram para entendermos as questões históricas do processo de inserção como escritoras.

No segundo capítulo, as discussões teóricas sobre memória e identidade entrecruzaram-se para acessarmos as histórias das personagens Anelise e Lóri. No terceiro capítulo, por fim, as teorias sobre trauma e violência abriram a possibilidade para compreendermos os processos das experiências traumáticas, das perdas, da ausência da figura materna, dos relacionamentos mal sucedidos e da experiência erótica das personagens, divididas entre a dor e o prazer. Diante dessas discussões, foi possível observarmos as trajetórias que as personagens trilharam em busca da (re)descoberta do prazer e do desejo, bem como os conflitos que surgiram ao longo de suas experiências sexuais.

O romance *As parceiras* (2004) suscitou inúmeras possibilidades de análises pelas variadas temáticas que surgiram a cada leitura. Trata-se de um romance que discute as relações humanas, especialmente a de mulheres que estão ligadas pelos laços de uma parceria. Para analisarmos os percursos identitários de Anelise, foi necessário recorrermos às histórias de Catarina, Beatriz, Dora, Norma, Sibila, além da amiga Adélia, da caseira Nazaré, e da bisavó de Anelise.

As personagens, ao longo dos romances, passaram por estágios de construção e desconstrução identitária. As interrupções na vida sexual de Anelise e Lóri permitiram que repensassem a própria identidade enquanto descobriam-se eroticamente. Nesse sentido, a identidade das protagonistas se fragmentava o tempo todo em um processo de construção e desconstrução identitária.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), o foco são as personagens Lóri e Ulisses, embora outras também tenham contribuído para a concepção da construção identitária de Lóri. Ao se relacionar com Ulisses, a experiência de Lóri com a perda da mãe, bem como suas relações afetivas anteriores interferiram, de alguma forma, no percurso da aprendizagem.

As escritoras Clarice Lispector e Lya Luft demonstraram perspicácia ao colocarem em discussão, nos romances analisados, o papel da mulher e os problemas familiares. Os relacionamentos das personagens Anelise e Lóri ocorrem de maneira distinta, mas com o mesmo propósito: o de construir uma identidade de maneira que pudessem libertar-se dos códigos repressores do patriarcado. Aprenderam, com as experiências eróticas, a capacidade de reconhecerem os próprios desejos. Enquanto Lóri tinha a seu dispor um amante proposto a ensiná-la a arte de amar, Anelise, ao contrário, não encontrou em Tiago, seu parceiro, toda a disponibilidade para manter aceso o desejo que os unia.

As interrupções na vida sexual de Anelise ocorreram por fatores ligados à maternidade e aos vínculos familiares. A construção da identidade da protagonista revelou-se através, e, simultaneamente, com os conflitos das mulheres com as quais fez parceria. O caos instalou-se na família, primeiro, com a falta da figura materna, que sempre esteve alheia à criação dos filhos e, posteriormente, com a experiência da morte. A morte da mãe e da amiga Adélia foram situações que deixaram uma fenda que não se fechou durante a história, pelo contrário, abriu-se cada vez mais, principalmente quando Anelise estreitou as relações com as demais mulheres da família.

A árvore genealógica da família é composta por mulheres que representam os infortúnios nos relacionamentos falhos, cujas identidades sexuais se aproximam pela relação que as personagens femininas mantêm entre si. Catarina, a matriarca, desponta como um dos galhos da grande árvore que se forma ao logo do romance. A violência corporal sofrida na infância empreende grandes traumas que, aos poucos, espalham-se pelos demais membros da família. Todas as mulheres von Sassen vivem o “não” nos seus relacionamentos e deles não conseguem desprender-se para contarem outra história.

A preferência é pelo recuo, pela insipidez, de modo que estão sempre à margem de si mesmas. Os lugares sombrios são a preferência dessas personagens: o sótão, o chalé, a casa de praia. O isolamento é o que a vida lhes oferece. O espaço, no contexto do romance, representa a reclusão, principalmente da personagem Catarina, que, “diante de uma existência confusa, busca o que fazer com a fragmentação identitária, envolta no espiral vida/morte”. (TOMAZ, 2009, p. 20)

Norma, mãe de Anelise, faz parte da linhagem das personagens femininas que estão presas a determinados laços sociais, os quais as impedem de tomar atitudes contrárias ao que determina o patriarcado. O amor da figura materna é direcionado ao marido, assim, os papéis invertem-se no relacionamento com a filha, visto que a mãe tem comportamentos infantis, demonstrando incapacidade e falta de autoridade em relação à filha.

A ficção luftiana aborda o universo feminino direcionando as personagens ao caos da vida familiar, e tudo o que essa instituição representa de mais negativo na vida dessas mulheres. Os traumas psíquicos são o resultado da interação que elas tiveram com seus parceiros. Os relacionamentos, no romance, representaram o lado avesso e obscuro do matrimônio. Dessa forma, as identidades das personagens estão fragmentadas e sem possibilidade de reconstituição, pois as mulheres encenam “a existência fronteiriça do sujeito contemporâneo, que se debate no confronto entre *identidade e alteridade*. (TOMAZ, 2009, p. 17)

Os romances apresentam-nos a difícil trajetória a qual as personagens se submetem para experimentarem os dilemas da sexualidade, cada um com suas peculiaridades específicas e com características diferentes. No entanto, é possível estreitarmos entre eles semelhanças e diferenças em determinadas situações, como, por exemplo, nos conflitos interiores das personagens. A composição do quadro, a seguir, expressa uma aproximação entre os romances no que se refere a trajetória das personagens.

**Quadro 2** – Quadro comparativo de temas e procedimentos narrativos

<b>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</b>	<b>As parceiras</b>
Conflitos interiores durante a aprendizagem com Ulisses.	Experiências negativas nos relacionamentos.
Ausência da figura maternal.	Ausência da figura maternal.
O homem representa a cumplicidade.	Os homens, em sua maioria, representam a opressão na sexualidade das mulheres.

Fragmentação e reconstrução identitária.	Fragmentação da identidade.
Continuidade.	Descontinuidade.

Fonte: O autor.

O relacionamento de Anelise entremeia-se com as histórias do seu passado e o presente que tenta viver com o marido. As oportunidades de o casal experimentar uma vida erótica satisfatória são limitadas em decorrência de tantas experiências negativas que se estendem durante todo o romance. Estão sempre entre o prazer e a dor, porém, esta é mais representativa que os momentos de deleite. A sexualidade é sempre interrompida por fatores internos, como os abortos, e pelos fatores externos, que são os problemas da própria família.

Os conflitos da personagem Lóri estão ligados às incertezas que tem na condução da aprendizagem com Ulisses. São crises que a fazem, em alguns momentos, regredir na aprendizagem. Todavia, ela consegue retomar e continuar conhecendo a si mesma. Anelise, ao contrário de Lóri, tenta, algumas vezes, retomar a vida sexual com Tiago, entretanto, não consegue. As fatalidades da vida são mais fortes do que a própria protagonista.

A ausência da figura materna é outro ponto em comum na trajetória das personagens. Anelise ficou órfã aos quatorze anos, e Lóri, provavelmente, perdeu a mãe ainda criança. Essa ausência deixa as personagens desamparadas, tendo que recorrer aos ensinamentos precários dos seus pais. A figura da mãe no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) é tão importante que, mesmo sendo mencionada uma única vez, representa o declínio da própria família. Essa decadência sempre existiu em *As parceiras* (2004), tendo ficado mais delicado quando os pais de Anelise morreram em um trágico acidente de avião. Ela afirma que sentia falta do convívio que nunca tinha existido. A falta dos pais contribuiu para que as protagonistas tivessem dificuldades nos percursos relacionados à sexualidade.

Existem algumas diferenças nas trajetórias das personagens no que se refere ao papel dos homens nos relacionamentos. Em *As parceiras* (2004), os homens, mesmo tendo papéis secundários, exercem e representam a opressão na sexualidade das mulheres. São parceiros que representam a grosseria, o medo, a falta, a morte, ou seja, o lado obscuro dos relacionamentos. Não são capazes de oferecer amor e carinho para as mulheres. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), do seu modo, o homem representa o respeito, a espera, a doação, a paciência. Isso porque Ulisses ajuda Lóri a conseguir autonomia para se tornar uma mulher que reconhece, no final da trajetória, os próprios desejos e pode dividir as experiências adquiridas com o seu parceiro.

A identidade da personagem Anelise fragmenta-se no percurso dos seus relacionamentos, seja com Tiago, seu parceiro, ou no convívio com a família. A personagem está em constante deslocamento para tentar sobreviver às incertezas que a vida lhe preparou. A identidade da personagem Lóri sofre algumas fragmentações ao longo da aprendizagem, mas, aos poucos, consolida-se, quando ela descobre estar pronta para Ulisses. Essa descoberta representa, também, a possibilidade da continuidade de outros processos ligados a sua vida erótica. Ulisses deixa claro que ele tem dúvidas se o caminho que eles trilharam significa o fim. Para ele, o fim representa a porta de um começo. Dessa forma, a identidade é um processo, um ciclo que retoma outras trajetórias, novas possibilidades.

As discussões que envolvem o papel da mulher, mediante o texto literário, são importantes fontes de pesquisa para continuarmos a problematizar o espaço privado no qual as mulheres são submetidas, muitas vezes, à opressão que o homem ainda exerce nos relacionamentos. A análise dos romances, pelo viés da sexualidade e dos processos identitários, demonstrou ser um campo de pesquisa com inúmeras possibilidades de discussão, o que demanda estudos contínuos acerca da mulher no espaço privado e fora dele.

## REFERÊNCIAS

ADELMAN, Mírian. Paradoxos da identidade: a política de orientação sexual no século XX. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 14, p. 163-171, jun. 2000.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em História. In: \_\_\_\_\_. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru-SP: Edusc, 2007.

ALDRIDGE, Alfred Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBOSA, Maria do Socorro Baptista. Erotismo e identidade em alguns poemas de Lorna Crozier e Reizimar Muniz. In: XI Congresso Internacional da ABECAN: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá, out. 2011, Salvador. **Anais eletrônicos do XI Congresso ABECAN**. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barbosa-Maria.pdf>>. Acesso em: 24 de maio de 2015.

BARROCA, Iara Christina Silva. **Um olhar sobre a constituição do universo ficcional em As parceiras, de Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEÇA, Maria Eugênia; ADRIÃO, Karla Galvão. Os lugares do feminino e do feminismo em AnaisNin. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, set. 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos Fazendo gênero 10: desafios atuais dos feminismos**. Florianópolis, 2013. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386608667\\_ARQUIVO\\_MariaEugeniaPaivaBeca.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386608667_ARQUIVO_MariaEugeniaPaivaBeca.pdf)>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. Florianópolis: Mulheres, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo? In: \_\_\_\_\_. **O que é: amor, erotismo, pornografia.** São Paulo: Círculo do livro, 1984.

BRUNEL, Pierre, ROUSSEAU, Andre M. e PICHOIS, Claude (Orgs.). **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos.** São Paulo: Duas cidades, 1970.

CANTARELLI, Ana Paula. O presente como reflexo do passado: a memória como construtora da identidade na obra *As Parceiras*, de Lya Luft. **Revista Urutágua.** Revista acadêmica multidisciplinar, Paraná, UEM, v. 17, dez. 2008 /jan./fev. mar./2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/view/5287/0>>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Trama tão mesma e tão vária: Gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft.** Curitiba: Prismas, 2013.

CARVALHO, Margarida Maria. A mulher na comédia antiga: a Lisístrata de Aristófanes. **História Revista:** Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, v. 1, n. 1, jan./jun., 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/11047/7297>>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft.** São Paulo: Annablume, 1996.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil: história e situação atual. In: \_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria e prática.** 5. ed. São Paulo: Ática, 1986.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (Org). **História das mulheres no Brasil.** 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRIEDL, Flávia de O.; FARIAS, Francisco Ramos de. Uma articulação entre o conceito de trauma e o de memória social: a elaboração da experiência traumática.. **Psicanálise & Barroco em revista,** Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 18-41, dez. 2012. Disponível em: <[http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/20/PeBRev20\\_05\\_Frield\\_Farias.pdf](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/20/PeBRev20_05_Frield_Farias.pdf)>. Acesso em: 28 de maio de 2014.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. **Revista FAMECOS,** Porto alegre, n. 31, dez. 2006.



GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/290>>. Acesso em: 20 de novembro de 2014.

GOMES, Carlos Magno. O homoerotismo em Lya Luft e Lygia Fagundes Telles. **Anais do VI Congresso Internacional de estudos sobre a diversidade sexual e de gênero da ABEH**. UFBA, 2012, p. 1-13.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 7 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade: objeto ainda não identificado? **Revista Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 81-97, junho de 2008. Disponível em: <<http://www.estudosdalinguagem.org/seer/index.php/estudosdalinguagem/article/view/88>>. Acesso em 10 jul. 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILST, Hilda. Entrevista. In: DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevista com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JORNAL DE NOTÍCIAS. **Ricky Martin assume homossexualidade**. Porto - PT, 29 de março de 2010. Folha Gente. Disponível em: <[http://www.jn.pt/PaginaInicial/Gente/Interior.aspx?content\\_id=1531563](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Gente/Interior.aspx?content_id=1531563)>. Acesso em: 19 de junho de 2014.

KAHLMAYER-MERTENS, R. S. **Tradução do poema Loreley de Heinrich Heine**. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 2012. Disponível em: <<http://literaturavivencia.blogspot.com.br/2012/09/traducao-do-poema-loreley-de-heinrich.html>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

KAUSS, Vera Lúcia Teixeira; BELCHIOR, Roberta Oliveira. Diana Caçadora: o ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno. **Revista Ártemis**, vol. XV, n. 1, jan./jul., 2013, p. 111-122. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/16642/9499>>. Acesso em: 17 de julho de 2014.

LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LUCENA, Suênio Campos de. Entrevista com Lya Luft. In: LUCENA, Suênio Campos de. **21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes**. São Paulo: Escrituras, 2001.

LUFT, Lya. **As parceiras**. 20 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

MARCOS, Cristina. Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo. **Revista Ágora: Estudos em teoria psicanalítica**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, jan./jun. 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982007000100002&script=sci_arttext). Acesso em: 09 de janeiro de 2015.

MIRANDA, Wander Melo. Comparativismo literário e valor cultural. **Ipotesi** – Revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 31-34, 1999. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/COMPARATIVISMO-LITER%C3%81RIO-E1.pdf>>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

MORAES, Eliane R; LAPEIZ, Sandra M. O que é pornografia? In: \_\_\_\_\_. **O que é amor, erotismo, pornografia**. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

MORAES, Eliane Robert. Perverso e delicado. **Revista Cult**. São Paulo, mar. 2006. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/perverso-e-delicado/>>. Acesso em: 23 de julho de 2014.

MORAES, Eliane Robert. **A pornografia**: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, exibido pela TV Cultura, em 2004. Cultura Marcas, 1dvd, 55 min.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PRETTI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: LBP, 2010.

PRIORI, Cláudia. **Retratos da violência de gênero**: denúncias na delegacia da mulher de Maringá. Maringá: Eduem, 2007.

QUEIROZ, Vera. A paixão da morte: a personagem feminina nos romances de Lya Luft. **Revista tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1962.

REDEH - Rede de desenvolvimento humano. **Cassandra Rios**. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/acervo/biografia-detalhes.asp?cod=893>>. Acesso em: 10 de julho de 2014.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A Escrava**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987

\_\_\_\_\_. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. **Perspc.** [online], São Paulo, v. 13, n. 4, p. 82-91, 1999.

SAMPAIO, Aíla. Desajuste familiar nos romances de Lya Luft. Ensaio de Literatura e arte. **Litera Brasil:** Blogspot, 2009. Disponível em: <<http://litebrasil.blogspot.com.br/2009/03/desajuste-familiar-nos-romances-de-lya.html>> Acesso em: 20 de novembro de 2014.

SANGALETTI, Letícia; RIGO, Bortoluzzi. Homossexualidade velada: da literatura à produção audiovisual. **Revista de Letras Dom Alberto**, v.1, n. 3, p. 46-61, jan/jul.2013.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Terezinha Goreti Rodrigues dos. O corpo na desconstrução da aprendizagem segundo Clarice Lispector. **Anais do VII Seminário Internacional Fazendo Gênero**. UFSC, 2006, p. 1-6.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte. Autêntica, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA, Gislei Martins de. A aprendizagem e o prazer em Clarice Lispector. **Revista de Linguística e teoria literária**, Anápolis, v. 4, n. 1, p. 159-175, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/>. Acesso em: 27 de maio de 2014.

TAVARES, Renata. **Do silêncio à liberdade: uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2012.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORI, Mary (Org). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

TOMAZ, Jerzuí. Marcas corporais no universo feminino de Lya Luft. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. Maceió: EDUFAL, 2005.

UCHITEL, Myriam. **Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma**. 3ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Clarice Lispector: a família, como vai? In:\_\_\_\_\_. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura**: questões contemporâneas. Rio Grande do Sul: Educs, 2010.

\_\_\_\_\_. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

### Teses e Dissertações Citadas

BORGES, Luciana. **Porções de ímpios desejos**: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CARMINO, Ana Luisa dos Santos. **Trajetória de procedimentos analíticos em As parceiras e Exílio de Lya Luft**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 1999.

FERREIRA, Leila Maria Silva. **Erotismo e experiência interior em Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

LIMA, Eliane Ferreira de Cerqueira. **O encontro com o arquétipo materno**: imaginário e simbologia em Lya Luft. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Vernáculas. Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2006.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. **Erotismo e representação**: particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

VIEIRA, Telma Maria. **Erotismo nas estações do corpo**: Clarice Lispector à flor da pele. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

### Livros Literários Citados

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BORMANN, Maria Benedicta Camara. **Lésbia**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. Obscenidades para uma dona de casa. In: MARICONI, Ítalo (Org). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

DENSER, Márcia (Org.). **Diana Caçadora; Tango Fantasma**: duas prosas reunidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DENSER, Márcia. **Muito prazer**: contos eróticos femininos. São Paulo: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. **O prazer é todo meu**: contos eróticos femininos. São Paulo: Record, 1984.

ELIOT, George. **Middlemarch**: um Estudo da Vida Provinciana. /s.d.////: Record, 1998.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Fulvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

HILST, Hilda. **Cartas de um Sedutor**. São Paulo, Paulicéia, 1991.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Contos d'escárnio**: textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1990.

\_\_\_\_\_. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. 7 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

\_\_\_\_\_. **Einelehteder das buch der lüste**: roman. SCHRÜBBERS, Christiane (trad.). Berlin: Lilith, 1982.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

- LUFT, Lya. **A asa esquerda do Anjo**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Die Frau auf der Kilippe**. Tradução de Karin von Shweder-Schreiner. Stuttgart: Klett-Cotta, Stgt., 1994.
- \_\_\_\_\_. **Exílio**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O Ponto Cego**. São Paulo: Mandarin, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O quarto fechado**. São Paulo: Siciliano, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Reunião de Família**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MILLER, Henry. **Opus Pistorum**. Tradução de José Jacinto da Silva Pereira. Lisboa: Planeta de Agostini, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Trópico de Câncer**. Tradução de Beatriz Horta. São Paulo: José Olympio, 2006.
- MORAES, Eliane R. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Sade**: a felicidade libertina. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- NIN, Anãis. **A casa do incesto**. Tradução de Isabel Hub Faria. Porto: Assírio & Alvim, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Delta de Vênus**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: L&PM Pocket, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos Pássaros**. Tradução de Haroldo Netto. São Paulo: L&PM Pocket, 2005.
- OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: PenguinClassics, Companhia das Letras, 2011.
- PIETRO, Aretino. **Sonetos luxuriosos**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 1992.
- SADE, M. de. **La nouvelle Justine ou Lesmalheurs de lavertu**. Tome 1. Paris: Union générale d'Éditions, 1978.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman**. Harmondsworth: Penguin, 2004.
- WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.