



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

ITALO RAMON MELO LIMA

A OUTRA FACE DE LISPECTOR: a representação do universo feminino sob as máscaras
de Helen Palmer

SÃO LUÍS - MA

2021

ITALO RAMON MELO LIMA

A OUTRA FACE DE LISPECTOR: a representação do universo feminino sob as máscaras
de Helen Palmer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana

SÃO LUÍS - MA

2021

Lima, Ítalo Ramon Melo.

A outra face de Lispector: a representação do universo feminino sob as máscaras de Helen Palmer / Ítalo Ramon Melo Lima. – São Luís, 2021.

120 f

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação stricto sensu em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

1. Correio feminino. 2. Literatura e gênero. 3. Teoria da adaptação. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

ITALO RAMON MELO LIMA

A OUTRA FACE DE LISPECTOR: a representação do universo feminino sob as máscaras
de Helen Palmer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).
Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Aprovado em 16/09/2021

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UemaSul)



Prof. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UemaSul)



Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo
Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Àquela que me dedicou tanto amor, sem o qual nada disso seria possível.

Àquela cuja falta jamais será suprida. Àquela que detêm todo o meu amor e devoção.

Francisca Ximenes Melo

In memoriam

AGRADECIMENTOS

A conclusão de um Mestrado, de modo geral, é sempre significativa, para mim, especificamente, mais que uma conquista, é uma vitória. Superar a ansiedade, a inutilidade da procrastinação não intencional, e o medo durante o processo é tão importante quanto a obtenção do título de mestre. À parte o desabafo, o meu coração é só gratidão. Permissão agora para distribuir esses agradecimentos.

Embora clichê, o meu primeiro agradecimento é a Deus. A Ele devo toda a superação mediante o medo e dificuldades em cada linha escrita nesse trabalho. A criatividade, o aprendizado e a ciência são dons do alto, e a essa altura, ainda que pouco, sinto que fui agraciado. Durante esse percurso, inúmeras vezes precisei ser cuidado, e meu porto seguro sempre foi e sempre será o ela: mamãe Marideth. Não só os cuidados com a saúde, mas todo o companheirismo, além de mãe, é amiga. E todas as vezes que eu parecia afundar de tristeza, nós nos divertíamos bastante. Obrigado por tanto, inclusive por cuidar dos meus gatos para que eu consiga estudar.

Minha gratidão também é para a minha freira favorita, minha irmã Amanda. Ela que sempre foi minha melhor amiga, e não só me apoiou na minha trajetória acadêmica, como sempre me apoiou na busca pelo conhecimento científico. Seu apoio é tão incondicional que ultrapassa qualquer preceito religioso. Se me faz feliz, ela está feliz, e por isso eu também a ela dedico este trabalho. Em todas as crises e medos sempre recorri ao meu outro porto seguro, meu pai e amigo Claudinei Francisco. Ele sempre segurou minha mão e me mostrou o quanto sou capaz e o quão grande ainda pode ser o meu voo. Muito guerreiro, pois tem suportado minhas crises desde o TCC da graduação, e ainda consegue acalmar meu coração com inexplicável serenidade. Muito obrigado!

À minha tia Dina também quero manifestar minha gratidão. Eu fui agraciado com muitas mães e ela, desde os treze anos, o foi para mim. Muito do que tenho alçado hoje devo a ela, pois desde muito cedo ela tem me dito: “tu vai ser um doutor!” E agora mais do que nunca estou mais perto disso, e ela sem dúvidas tem participação nisso. Durante o processo de escrita, muitas fugas foram necessárias, e nesse ponto, agradeço a minha companheira de sempre Gislainy Passos. Minha querida amiga dos tempos de graduação, que agora eu levo para a vida com especial zelo. Obrigado pelo apoio em todas as horas.

Quero agradecer também a minha amiga Lily Dias, por todas as experiências compartilhadas na pós-graduação, mas também por todas as experiências de vida que compartilhamos antes e durante esse processo. Não só o apoio, mas o companheirismo foi essencial para superar os desafios. Aos meus colegas de turma, quero agradecer por todas as experiências e conhecimentos que foram compartilhados. Em especial, agradeço à Odilene, que assim como eu veio do interior, ou como eu sempre dizia, da roça. Enfrentamos, choramos e superamos o desafio que foi estar em São Luís. E além de colega, ganhei uma amiga. Também à Ailla, que com toda a sua sensibilidade e carinho conseguiu conquistar meu coração indiferente. Obrigado por tudo.

Não posso deixar de lembrar a dona das cerejas, aquela que me traz a melhor torta de São Luís, a minha amiga e empresária Ana Paula. Obrigado por tanto cuidado. Nos momentos mais difíceis sempre esteve a postos para me apoiar, e apoiou. Sem dúvidas eu não alçaria chegar aqui sem a tua amizade. À querida Isabela, quero agradecer o apoio e motivação de todos os dias, e por nunca ter desistido de reunir e aproximar a turma. Você é luz e merece o mundo, obrigado. Também à Caroline, que com as ironias de sempre, nos proporcionou momentos incríveis. Obrigado por isso, e pelas caronas também. Finalizando os colegas de turma, quero agradecer ao Seu Joildo, com quem compartilhei meu dono, e com quem muitas vezes me lastimei do processo. Desde o início eu sabia que eu tinha muito a aprender contigo e assim o foi, obrigado.

Um agradecimento todo especial à minha amiga e colega de profissão Aldecina, por inúmeras vezes ter me acolhido em sua casa em São Luís e pela motivação aos estudos. Gratidão. Também às queridas Ana Cláudia e Daniela, a amizade de vocês é um presente especial que eu quero conservar por toda a vida. Obrigado por tudo!

Concluir um trabalho dessa natureza não seria possível sem o auxílio de um exímio professor. Quero assim agradecer ao querido Gilberto Freire de Santana, meu orientador, o qual carinhosamente chamo de “meu dono”. Ele que com toda simplicidade e paciência dedicou-se à minha conclusão exitosa nesse processo. Muito obrigado! Meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro. E quero ainda deixar um agradecimento especial à secretária do mestrado, Aline Pinheiro, que nunca mediu esforços em nosso auxílio, obrigado pelo teu profissionalismo e amizade.

“Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.”

Clarice Lispector

RESUMO

No período em que compreende as décadas de 1950 e 1960, Clarice Lispector produziu colunas femininas que foram veiculados em periódicos e jornais da imprensa carioca. Os textos eram voltados exclusivamente para o público feminino e as temáticas, em sua maioria, giravam em torno de conselhos acerca da beleza e comportamento femininos. Em 2013 foi lançada a microssérie *Correio Feminino* sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, num processo de adaptação dos textos produzidos para o jornal *Correio da Manhã* na coluna homônima que circulou de 1959 a 1961. Diante disso, a presente pesquisa se direciona à análise do exercício da adaptação e da representação da mulher e o universo feminino na microssérie *Correio Feminino* (2013), de Luiz Fernando Carvalho. Para o alcance do objetivo faz-se necessário tecer um panorama artístico e cultural da mulher brasileira na literatura e nas artes, compreender as características e os processos que constituem a Teoria da Adaptação em *Correio Feminino*, além de demonstrar as temáticas relativas ao universo feminino na adaptação televisiva e refletir sobre como a narrativa constrói e revela a imagem feminina. A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico e traz como suporte teórico os estudos de Literatura e Gênero, a saber: Simone de Beauvoir (1970), Virginia Woolf (1990), Judith Butler (2003), dentre outros de crítica literária, além de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011) no que se referem ao estudo da adaptação. Constata-se que o universo feminino delineado pela escritora e os temas recorrentes dizem respeito às questões de beleza, comportamento, cuidado com o marido, filhos e com a casa. Universo esse refletido e reproduzido no processo de adaptação em *Correio Feminino* (2013).

Palavras-chave: Correio Feminino; Literatura e Gênero; Teoria da Adaptação.

ABSTRACT

In the period that involves the 1950s and 1960s, Clarice Lispector produced female columns that were published in periodicals and newspapers in the Rio de Janeiro press. The texts were aimed exclusively at the female audience, and the themes mostly revolved around advice about female beauty and behavior. In 2013, the micro-series *Correio Feminino* was launched under the direction of Luiz Fernando Carvalho, in a process of adapting the texts produced for the newspaper *Correio da Manhã* in the column of the same name that circulated from 1959 to 1961. Therefore, this research is directed to the study of relations between literature and gender and seeks to analyze the representation of women and the feminine universe outlined by Lispector when transposing the text into the micro-series. To reach the objective, it is necessary to weave an artistic and cultural panorama of Brazilian women in literature and the arts, to understand the characteristics and processes that make up the Theory of Adaptation in *Correio Feminino*, in addition to demonstrating the themes related to the female universe in television adaptation and reflect on how the narrative builds and reveals the female image. The research is qualitative, of bibliographic nature and brings as theoretical support the studies of Literature and Gender, namely: Simone de Beauvoir (1970), Virginia Woolf (1990), Judith Butler (2003), among others of literary criticism, besides Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2011) on the study of adaptation. It appears that the female universe outlined by the writer and the recurring themes concern issues of beauty, behavior, care for her husband, children, and the home. This universe is reflected and reproduced in the adaptation process in *Correio Feminino*, under the narrative of Helen Palmer.

Keywords: Correio Feminino: Literature and Gender; Adaptation Theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Banhistas no Sena</i> – Academia, óleo sobre tela de Édouard Manet.....	19
Figura 2: <i>Lago Maggiore</i> , óleo sobre tela de Anita Malfatti.	27
Figura 3: Poema de Cecília Meireles publicado na Revista Festa.	32
Figura 4: Nu, óleo sobre tela de Tarsila do Amaral.	34
Figura 5: <i>However</i> , escultura em bronze de Maria Martins.....	36
Figura 6: Capa da primeira publicação d’ <i>O Espelho Diamantino</i>	47
Figura 7: Recorte da capa da Revista Ilustrada.	48
Figura 8: Capa da Revista Feminina.	52
Figura 9: Recorte da coluna <i>Correio Feminino</i>	60
Figura 10: Pôster promocional da microssérie <i>Correio Feminino</i>	70
Figuras 11 e 12: A mulher jovem sob um fundo verde; a mulher adolescente, acompanhada de seu pretendente, em um tom de rosa.	75
Figuras 13 e 14: A mulher madura em cenário retrô e ambiente de trabalho doméstico de fundo amarelo; a mulher jovem e o drama da luta pela beleza ao fundo esverdeado.	76
Figura 15: Helen Palmer adentrando o cenário.....	78
Figuras 16 e 17: a mulher jovem insatisfeita com o corpo; imagem em série da mulher jovem feliz e delirante.	86
Figuras 18 e 19: a mulher jovem em pose perfumosa; mulher jovem em desmonte.	89
Figuras 20 e 21: um possível “atchim” perseguindo a menina adolescente; mulher jovem tropeçando.	89
Figuras 22 e 23: a mulher jovem sacrificando-se pela beleza; a mulher praticando skincare.	91
Figuras 24 e 25: a mulher casada tranquila ao pôr do sol junto do marido; a mulher em crise com o marido em cenário turbulento.....	95
Figuras 26 e 27: o casamento da mulher jovem; o aborrecimento na vida real.	100
Figuras 28 e 29: a mulher jovem segurando uma vassoura; a mulher casada preparando o café da tarde.	107
Figura 30: aulas de exercícios usando a vassoura.	108
Figuras 31 e 32: a mulher jovem tricotando durante a gravidez; a mulher casada à espera do filho na mesa de refeição.....	111

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1. “UM RETRATO DE MULHER”: (re)visitando a crítica e autoria feminina da mulher brasileira na literatura e nas artes	17
1.1 “Mulher do Futuro”: O alvorecer do século XX e o Modernismo no Brasil	24
1.1.1 O Moderno e a Bruxa: os avanços do Feminismo e a Crítica de Gênero.....	37
2. “SER MULHER, SER MODERNA”: a imprensa feminina e os periódicos cariocas	46
2.1 “Feira de Utilidades”: Clarice Lispector jornalista feminina	58
2.1.1 A Crônica Jornalística: literatura ou informação?.....	63
2.2 “Uma teoria da adaptação”: o texto literário em movimento	66
2.2.1 “Helen Palmer em Correio Feminino”: uma adaptação	69
3. “ENTRE MULHERES”: delineando o papel e o universo femininos.....	82
3.1 “Espelho Mágico”: cuidados, beleza e sedução	84
3.2 “Receita de Casamento”: o casamento como destino e os cuidados com o marido.....	93
3.3 A “fada do lar”: o ambiente privado e a vocação à maternidade.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escrita de Clarice Lispector, sobretudo no que se refere aos romances e contos, foi constituída com base na complexa psicologia que emerge das personagens. Essa revolução da narrativa moderna caracteriza-se centralmente na passagem do enredo complexo, com inúmeras personagens simples, para o enredo, aparentemente, mais singelo e com personagens bastante complexas e emergidas no caráter subjetivo da literatura. Essa faceta tem sido alvo de muitas pesquisas no âmbito acadêmico/científico.

Contudo, há uma vertente de escrita da autora ainda pouco explorada nos estudos acadêmicos, especificamente no que se refere aos estudos de Literatura Brasileira e Teoria Literária, a de Clarice Lispector jornalista e cronista. No período que compreende as décadas de 1950 e 1960, Lispector escreveu crônicas para colunas femininas que foram veiculadas em periódicos da imprensa carioca. Os textos eram voltados exclusivamente para o público feminino e as temáticas, na maioria das vezes, giravam em torno de conselhos acerca da beleza e comportamento femininos.

Clarice Lispector, mesmo antes de publicar seu primeiro livro, já atuava na imprensa, publicando em periódicos e revistas do Rio de Janeiro e, mesmo quando já havia se consolidado como romancista, continuou a escrever e atuar com publicações de contos, entrevistas e traduções diversas. Foi exatamente pelo êxito do seu trabalho nos periódicos que Rubem Braga decidiu convidá-la para escrever na coluna Entre Mulheres, do tabloide *Comício*. Lispector surpreendentemente aceita e, segundo Nunes (2006), temendo comprometer sua imagem com a produção de textos de linguagem cotidiana, decide esconder-se sob pseudônimos. Temia, sobretudo, afetar sua imagem enquanto esposa de diplomata.

Sobre a assertiva, importa destacar que a adoção de pseudônimos por parte de escritores configura-se uma antiga tradição, sendo uma adoção recorrente não só nas páginas de jornais, mas em publicações de romances e poemas. A dama do crime, Agatha Christie, ao se aventurar em novos gêneros literários assinou como Mary Westmacott, assim como as irmãs Emily, Charlotte e Anne Brönte, que ao lançarem uma coleção de versos assinaram pseudônimos masculinos, os irmãos Currer, Elis e Acton Bell. Na Literatura Brasileira, escritores canônicos também o fizeram. Machado de Assis assinou a publicação de *Crônicas* como Boas Noites, Victor de Paula, João das Regras e Dr. Semana, e podemos constatar, inclusive, a existência de pseudônimos coletivos, como Victor Leal, nome utilizado pelos escritores Coelho Neto, Olavo Bilac e Aluísio de Azevedo na *Gazeta de Notícias*.

Clarice Lispector publicou inicialmente sob o nome de Tereza Quadros e, posteriormente, estando já divorciada e tendo regressado ao Brasil com os filhos, publicou com o nome de Helen Palmer e atuou como *ghostwriter* da atriz brasileira Ilka Soares¹. Em meio as temáticas femininas percebemos os traços da romancista, como “o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras” (NUNES, 2006, p. 8).

Ao adentrarmos, ainda que de maneira rasa, nas temáticas veiculadas em tais narrativas “vamos encontrar temas que de certa forma constituem a base da ficção clariciana” (NUNES, 2006, p. 8), ou seja, mesmo se tratando de uma literatura de contato rápido, fadada, pela natureza do veículo, a cair no esquecimento, as crônicas de Lispector integram a tradição literária do jornal como veículo de leitura, o que faz com que esses textos superem as afirmações errôneas de que essas colunas constituem futilidades. Logo, vale destacar que o Brasil é um dos poucos países em que o jornal se tornou veículo literário.

As crônicas femininas de Clarice Lispector, compiladas em dois volumes, o *Correio Feminino* (2006) e *Só Para Mulheres* (2008), apresentam linguagem e temáticas diferentes daquelas que foram empregadas em seus romances e contos, isso ocorre tanto pela natureza do gênero textual, quanto pelo posicionamento feminino evidente nas crônicas. Nesse cenário em que o papel feminino está em pauta e, considerando a outra faceta, a saber, a de Lispector jornalista, foi lançado em 2013 a microssérie *Correio Feminino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, apresentando Helen Palmer (Maria Fernanda Cândido) não como escritora, mas como personagem que apresenta conselhos e dicas ao público feminino.

Diante do exposto e, considerando a necessidade de análise desses textos ainda pouco explorados, bem como a relevância dos estudos da adaptação, do literário para o cinema e televisão, quanto às questões de gênero, questiona-se: Como a imagem e universo femininos de Clarice Lispector são representados na transposição do texto para a microssérie *Correio Feminino* de Luiz Fernando Carvalho? Quais diálogos possíveis se estabelecem? A imagem revigora o literário? O literário em imagem aponta para potências outras de cargas semânticas? Assim, esse trabalho se direciona ao estudo das relações entre literatura e imagem, acrescidas às questões quanto ao gênero. Além de apontamentos possíveis que incentivam à pesquisa e análise das crônicas clariceanas, que se destacam pela busca em explorar, também, a construção

¹ Inevitável não pensar na intrigante relação que se estabelece entre aquele que escreve - e o seu nome não é creditado (escritor fantasma) - e aquele que publica o texto como se fosse seu. Vale conferir como o cineasta franco-polonês Roman Polanski, em 2010, explora essas e outras questões em *O escritor fantasma* (*The ghost writer*).

e difusão da imagem feminina à luz do exercício da adaptação.

Sobre a adaptação é correto inferir que esta é um gênero fruto de uma transposição anunciada de uma obra anterior, ou melhor, é fruto de derivação, mas que não se restringe a algo derivativo e, embora possa ser vista como uma obra secundária, não é secundariamente inferior. E é nessa perspectiva que a teoria será abordada, sem o julgamento de perdas no processo adaptativo. Quanto à crítica de gênero, os estudos sobre a atuação feminina, enquanto escritoras, bem como da representação das personagens na literatura, permitem delinear a imagem feminina no texto literário escrito e visual, numa abordagem subjetiva, ou seja, enfatizando a voz feminina presente na narrativa, considerando as suas potências de subjetividade.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, delineamos os seguintes objetivos: analisar o exercício da adaptação e a representação da mulher e o universo feminino na microssérie *Correio Feminino* (2013), de Luiz Fernando Carvalho, baseada nas crônicas de Clarice Lispector. A partir dos quais pretende-se: tecer um panorama artístico e cultural da mulher brasileira na literatura e nas artes do século XX; compreender as características e os processos que constituem a Teoria da Adaptação, em *Correio Feminino* (2013); abordar as temáticas relativas ao universo feminino na adaptação televisiva e refletir sobre como a narrativa constrói e revela a imagem feminina na microssérie.

A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico pois permite um melhor exame sobre o tema, com possibilidade de obter uma abordagem ou conclusão que seja inovadora diante da problematização. Como suporte teórico, nos debruçamos nos estudos de Literatura e Gênero, especificamente, Simone de Beauvoir (1970), Virginia Woolf (1990), Judith Butler (2003), dentre outros de crítica literária, além de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011) no que se refere ao estudo da adaptação.

Quanto à estruturação deste trabalho, os três capítulos e os subcapítulos que o compõem são nomeados com títulos das seções do livro *Correio Feminino* e/ou títulos dos capítulos da microssérie, acrescidos de uma breve descrição do que será abordado. O primeiro capítulo “*Um Retrato de Mulher*”²: *(re)visitando a crítica e autoria feminina da mulher brasileira na literatura e nas artes*, pontua a condição da mulher na literatura e nas artes desde o século XVIII, além de remontar ao início do movimento que suscitou a Crítica de Gênero, o feminismo.

² Título da 1ª seção do livro *Correio Feminino* (2006).

Em “*Mulher do Futuro*”³: *o alvorecer do século XX e o Modernismo no Brasil*, apresentamos os impactos do Modernismo brasileiro, além da atuação da mulher nos antecedentes e no pós Semana de 1922. Em *O Moderno e a Bruxa*⁴: *os avanços do Feminismo e a Crítica de Gênero*, discorremos sobre os desdobramentos do movimento feminista e o surgimento da Crítica de Gênero na literatura e nas artes, além de situarmos a escrita de Clarice Lispector nesse contexto.

No segundo capítulo intitulado “*Ser Mulher, Ser Moderna*”⁵: *a imprensa feminina e os periódicos cariocas*, falamos sobre os jornais, tabloides e periódicos cariocas que, ao impacto das mudanças da modernidade e o advento da tecnologia, tiveram que passar por uma reestruturação que fez com as colunas femininas também fossem repensadas. Em “*Feira de Utilidades*”⁶: *Clarice Lispector jornalista feminina*, abordamos o papel das informações utilitárias, as colunas femininas publicadas por Clarice Lispector e os pseudônimos adotados nessas colunas. Na sequência, em *A crônica jornalística: literatura ou informação?*, trazemos uma abordagem sobre a crônica e a situamos enquanto gênero literário, uma vez que esses textos serviram de base para a adaptação analisada neste trabalho.

No subcapítulo “*Uma teoria da datação*”⁷: *o texto literário em movimento*, apresentamos uma breve teorização sobre a adaptação, em especial, o processo de transcodificação do texto literário para a tela. Ao final do capítulo, “*Helen Palmer em Correio Feminino*”⁸: *uma adaptação*, tratamos especificamente da microssérie que foi adaptada a partir das crônicas das colunas femininas de Clarice Lispector, de modo que evidenciamos os traços e características próprias dessa adaptação.

O terceiro e último capítulo, intitulado “*Entre Mulheres*”⁹: *delineado o papel e universo femininos* é o capítulo de análise, onde inicialmente apresentamos uma breve teorização sobre a Crítica de Gênero, além dos apontamentos teóricos no que diz respeito ao condicionamento feminino a um universo específico e restrito. Em “*Espelho Mágico*”¹⁰: *cuidados, beleza e sedução*, delineamos o universo feminino narrado por Helen Palmer, este, por sua vez, diz respeito aos cuidados com a beleza e à sedução do ser amado: o homem.

³ Título do 8º capítulo da microssérie *Correio Feminino* (2013).

⁴ Trocadilho com o título do livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Frederici.

⁵ Título do 3º capítulo da microssérie *Correio Feminino* (2013).

⁶ Seção do Jornal *Correio da Manhã* onde era publicada a coluna *Correio Feminino*, de Helen Palmer.

⁷ Título do livro publicado por Linda Hutcheon.

⁸ Título da microssérie *Correio Feminino* (2013) veiculada em pôster promocional.

⁹ Coluna de Tereza Quadros produzida para o tabloide *Comício*.

¹⁰ Título do 2º capítulo da microssérie *Correio Feminino* (2013).

Em “*Receita de Casamento*”¹¹: *o casamento como destino e os cuidados com o marido*, concluímos que além de beleza, sedução, também o casamento constitui um importante elemento do universo feminino na microssérie em análise. Por fim em *A “fada do lar”*¹²: *o ambiente privado e a vocação à maternidade*, examinamos que sendo o casamento o destino da mulher, também a maternidade lhe é imposta, assim, o sujeito feminino tem sua atuação restrita ao ambiente privado o lar. Tais análises se deram à luz do texto visual, sob o suporte do texto escrito quando necessário.

¹¹ Título do 4º capítulo da microssérie *Correio Feminino* (2013).

¹² Título do 7º capítulo da microssérie *Correio Feminino* (2013).

1. “UM RETRATO DE MULHER”: (re)visitando a crítica e autoria feminina da mulher brasileira na literatura e nas artes

Para o seguimento desta pesquisa, faz-se extremamente necessário pensar e visitar parte da história das condições das mulheres, vez que ao fazê-lo estamos resgatando a história que é parte de um período histórico, de uma nação, no caso específico, do Brasil.

As mulheres, ao longo da história da humanidade e sobretudo nos séculos anteriores ao século XX, sempre tiveram sua atuação, quase na sua totalidade, excluída, seja na literatura ou nas artes de modo geral. Exclusão essa que se deu num processo histórico em que o homem se sobrepõe à figura feminina desde o mais remoto passado.

É importante destacar que tanto o conceito de história como a sua inscrição se deram num processo de pensamento lógico, pautado nos ideais do momento de sua inscrição, ou como bem afirmou Almeida (2010), a descrição histórica é sempre feita sob um ponto de vista relativo, o que faz com que a história carregue uma grande carga de parcialidade.

“Logo, resgatar uma história da arte feminina, desenvolvida ao longo dos tempos, é, sem a menor dúvida, um trabalho que requer uma pesquisa vasta e será, necessariamente, parcial” (ALMEIDA, 2010, p. 64). Dado o exposto, convém destacarmos que este capítulo não objetiva o resgate total do levantamento histórico e crítica da mulher na arte e na literatura, mas somente destacar, junto à reflexão teórico-crítica, algumas poucas mulheres que se consagraram na história, ou que foram negligenciadas ou excluídas por ela.

Batista (2006) afirma que a “dominação dos homens sobre as mulheres mediante a utilização de símbolos, linguagens, formas de exercício de poder, instituições, visões de mundo, valores e religiões só veio perpetuar a continuada exclusão da mulher nos processos de decisão” (BATISTA, 2006, p. 21). Trata-se, então, de uma dominação decorrente de inúmeros fatores, dominação essa que foi naturalizada e projetada no próprio ideário feminino. Cumpre destacar, no entanto, que as mulheres, mesmo em face do apagamento histórico, nunca deixaram de desempenhar um importante papel no fazer artístico.

Ainda que para o interesse dessa pesquisa seja necessário visitar, especificamente, a história da mulher brasileira na literatura e nas artes, queremos lembrar que desde a literatura clássica greco-latina a mulher se fez presente. Ainda que tenha sido uma das únicas vozes femininas, Safo de Lesbos, de forma insurgente, impunha suas importantes marcas ao escrever numa sociedade que não atribuía à mulher competências para atividades dessa natureza.

Safo (séc. VII a. C.) por isso é considerada a inventora da poesia moderna. Foi a primeira pessoa, homem ou mulher que, do ponto de vista pessoal, escreveu poesia. Criadora de estilo diferente dos épicos de sua época revelou com raro talento suas paixões em poemas curtos. E com que escândalo! (MARRECO, 2010, P. 235).

Não se trata de discutirmos o gênero do escritor, mas destacar que foi uma mulher quem primeiro escreveu poesia numa perspectiva pessoal. Ademais, no que se refere à estrutura, compôs poemas curtos em relação ao estilo épico que compõe a literatura clássica do período. Safo abordou questões homoafetivas em suas poesias, feito que lhe rendeu críticas severas, sobretudo pela ideologia moralista e religiosa da época. Ainda assim, sua poesia não ficou fadada à supressão ou censura e conseguiu se inscrever na história e cânone da literatura clássica.

Toda uma herança estética foi consolidada e repassada desde que uma mulher renovou o modo como o fazer poético era encarado numa civilização dita “avançada”. Nessa passagem do tempo, que transpõe as muralhas da antiguidade, chegamos ao século XVIII, no qual, de modo um pouco mais expressivo, as mulheres aparecem atuando no meio artístico e literário. Ainda assim, escrever para uma mulher significava travar uma batalha e sujeitar-se aos padrões estéticos estabelecidos por uma arte/literatura essencialmente masculina.

Na história da arte, por muitos séculos, na perspectiva ocidental, a visão estética predominante é a visão eurocêntrica, branca e patriarcal, repletas de representações do feminino, comumente, do seu nu, tecidas sob a ótica masculina. Poucas são as mulheres destacadas na arte nos séculos que antecederam ao século XIX e ainda, em meados do século XIX, era recomendado às mulheres que não estudassem, dentre vários gêneros, a pintura, em função das aulas de anatomia, tão necessárias para a representação do corpo. Às mulheres era vetado o direito de representar a si mesmas e seus corpos.

Na forma artística do nu europeu os pintores e os proprietários-espectadores eram geralmente homens, e as pessoas, em geral mulheres, eram tratadas como objetos. Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura, que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como homens, elas fiscalizam a própria feminilidade (BERGER, 1999, p. 65 in SILVA, 2018, p. 53).

A visão de representação da mulher e o padrão, até então representado, reverberam consequências, inclusive no modo como as próprias mulheres, artistas ou não, veem e representam os seus corpos, sobretudo, em se tratando de sua nudez. Sendo ainda competência do “mestre” em definir como representá-las, a saber, o homem. As poucas mulheres artistas plásticas de destaque no século XIX, em grande parte estavam restritas à pintura de retratos, temas florais e naturezas-mortas. Acrescido, do fato, que o exercício do seu fazer artístico não era fácil, uma vez que o ambiente do ateliê lhes era reservado para que fossem modelos, e não artistas.

Silva (2018) reforça que o espaço dado à mulher ainda em meados do século XIX era insignificante, e as mulheres não passavam de aprendizes, sempre sendo ofuscadas por seus

“mestres”. Também na música poderiam até aprender a tocar piano, mas jamais compor uma orquestra, pois estavam restritas ao espaço privado do lar.

Ainda assim, algumas conseguiram conquistar uma certa visibilidade no seu ofício artístico, mas, repetidas vezes, o que se constata é que “mesmo que muitas mulheres não estivessem marginalizadas dos meios intelectuais e artísticos, foram poucas as constatações de sua presença registradas na história” (ALMEIDA, 2010, p. 57). Apesar da arte masculina inscrita historicamente falando, o que se vê, no entanto, é a figura feminina como principal tema, especificamente os corpos femininos, sejam em representações do nu como também do corpo encoberto.

Nos modos de representação da mulher na arte o que se vê frequentemente, naquela que é produzida por homens, é a mulher representada de modo passivo e submisso frente à figura masculina. É o que se pode constatar, por exemplo, nas pinturas do impressionista Manet ou do cubista Picasso.

Figura 1: *Banhistas no Sena – Academia*, óleo sobre tela de Édouard Manet.¹³



Fonte: Acervo Digital do MASP.

Na pintura em questão é possível observar a profusão de cores e a presença de luz natural, características que situam Manet na estética impressionista. Em *Banhistas do Sena – Academia*, o nu feminino é representado sob a técnica de pinceladas rápidas, no qual os traços aparecem desfocados. Na figura principal a mulher é representada em nu frontal com os seios e colo amostras, enquanto delicadamente arruma os cabelos. A mulher ao fundo apresenta-se

¹³ *Banhistas no Sena – Academia*. 1832 – 1885. 134 x 100 x 3,5 cm. Fotografia: João Musa.

de costas com o semblante voltado a quem possivelmente a observa. Ambas as mulheres estão posicionadas e representadas como figuras observáveis ao olhar masculino, fato que assegura a afirmação de uma representação erótica e submissa do pintor impressionista. Ademais, pode ser vista, também, como representação de um determinado padrão de beleza.

Almeida (2010) cita uma entrevista com a professora Maria Bertoli, conselheira da Sociedade Científica de Estudos da Arte, na qual a crítica assegura que não é possível reduzir a representação das mulheres à passividade, pois a representação erótica da mulher em obras como a de Manet pode ser encarada como a celebração de um padrão de beleza, e não somente como uma submissão feminina. Logo, percebe-se que essa forma de representação reverbera não só nas artes visuais, mas também na literatura, de modo geral.

Foi no século XIX que assistimos ao florescer das artes. Um século que ficou conhecido como o século do romance, no instante em que as tramas deixavam de ser norteadas pelos clássicos e mitologias da história e das lendas, e passam a envolver situações e pessoas específicas e não mais seres e abstrações, ou os chamados tipos humanos genéricos (MARRECO, 2010). A linguagem do que é produzido, seja na pintura ou literatura, sofre grandes transformações, ao mesmo tempo que na literatura a linguagem é construída a partir de questões domésticas e cotidianas, na pintura começa a surgir representações surreais e abstratas com traços e técnicas modernas.

A propósito do ambiente doméstico, ainda em fins do século XIX, a família representa a garantia de uma moralidade e respeito naturais, que só é possível consolidar-se a partir do contingenciamento das paixões que eram tidas como perigosas, os mesmos sentimentos que ainda motivam o fazer artístico.

Embora o código criminal brasileiro em fins desse século amenizasse a pena para as mulheres, como no caso do adultério ao não prever mais a morte, e sim prisão temporária, vemos ainda que as mulheres ainda se encontravam sujeitas a inúmeras restrições impostas pela lei. As restrições eram principalmente no âmbito das atividades públicas, como o direito ao voto e o direito ao trabalho fora do ambiente doméstico, pois para que uma mulher casada exercesse qualquer profissão era preciso ter uma autorização do marido.

Também a escolarização das mulheres era restrita. Boa parte delas não tinham acesso à educação e as que chegavam a frequentar uma escola, tinham disciplinas específicas acerca dos afazeres tidos como responsabilidade exclusiva feminina. Aos maridos, além de outras inúmeras “responsabilidades”, se imputavam a representação legal da família e a administração dos bens comuns do casal, fatos que perpetuavam a submissão da esposa ao marido. Ainda que de maneira restrita, em fins do século XIX, algumas mulheres já haviam

alçado algumas etapas da educação básica, o que mostra que junto com as diversas conquistas/revoluções, a educação e a leitura são importantes aliadas na conquista de espaço e direito das mulheres.

A leitura é, portanto, uma das grandes responsáveis pela transformação das letras e das artes, e o lugar do leitor e da leitora passa a ser definido a partir do crivo de classe. No século XIX, por exemplo, as mulheres com o status de leitoras assíduas são aquelas pertencentes à burguesia. Importa salientar que, mesmo em face desse status, essas mulheres não eram vistas como intelectuais, e sim como companheiras do homem, que deveriam ser boas esposas e mães tão somente.

No que se refere a autoria feminina, no século XIX, essa “relação das mulheres com a escrita era caracterizada pelo uso frequente de pseudônimo ou do anonimato, para dissimular a verdadeira identidade do autor; e a edição, destinada a um público restrito e próximo” (MENDES, 2004, p. 25). Em grande parte, a adoção de pseudônimos ou até mesmo o anonimato de obras de autoria feminina se deu pela má aceitação de mulheres escritoras e artistas, por serem essas atividades consideradas inadequadas ao gênero feminino.

Cite-se a obra cinematográfica *Grandes Olhos (Big Eyes)*, dirigida por Tim Burton (2014), baseada em fatos reais ocorridos nos anos 50 do século passado, nos Estados Unidos. A qual narra a história da pintora norte-americana Margaret Keane que sob pressão do marido permitiu que ele assinasse a autoria de seus quadros, sob a alegação de que os apreciadores de arte jamais os comprariam caso soubessem que eram pintados por uma mulher.

De certo, o contexto de subjugação dos papéis e competências femininas foi passível de mudança a partir da posição da mulher que assume o papel como leitora e instruída, ou melhor, tem acesso à educação. Esse fato permitiu, também, a expansão da participação feminina no âmbito artístico, sobretudo na escrita e publicação de livros. “No Brasil, tal fato se deu de forma mais lenta, à medida que elas iniciavam as reivindicações de igualdade e tomavam conhecimento das ideias e do comportamento de suas companheiras nas demais sociedades” (MARRECO, 2010, p. 237).

A ausência feminina nas letras ou no fazer artístico deve-se, em grande parte, à ideia que sustenta a diversidade entre homem e mulher, o que resulta na distribuição de distintos papéis, o que se deve não só pela questão biológica, mas por uma questão cultural enraizada.

Ao homem cabe o espaço público da produção, das grandes decisões e do poder; à mulher pertence o domínio da casa e o espaço privado, cujos eixos básicos são a afetividade no mundo doméstico. Ao homem compete a racionalidade no mundo público, e, à mulher é atribuída a responsabilidade de reprodução e tarefas do “trabalho doméstico” (MENDES, 2004, p. 31, grifo da autora).

Essa é uma crença acerca da natureza feminina muito difundida que, através dos séculos, atribui a mulher exclusivamente ao ambiente doméstico, no sentido de cuidar da casa, do marido, da reprodução e educação dos filhos. Essa ótica não permite, portanto, a projeção de ambos os gêneros como gerenciadores do mesmo ambiente, e sim como competentes exclusivos de locais determinados, sob a gerência de um superior, o homem.

É exatamente no movimento de se sobrepor a essa crença e na atitude de transcender ao espaço que lhes eram atribuídos que as mulheres começaram, dentre várias insurgências, a adentrar o âmbito das letras e das artes. O que não constituiu um processo simples, pois “a imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa” (MENDES, 2004, p. 31). Logo se tratava do enfrentamento de não um, mas de um conjunto de sistemas consolidados, sistematicamente, por essa crença hierárquica.

No cenário brasileiro, no contexto do século XIX, podemos destacar a escritora e pioneira na educação de mulheres, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885). Ela publicou o livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), reivindicando os direitos da mulher e fundou vários colégios que muito contribuíram para a educação de mulheres no Brasil. Além do mais, foi uma das primeiras mulheres que, atuando na imprensa, utilizou-se dela para a divulgação de ideais feministas. Movimento que, posteriormente, transcende a esfera social e se consolida, também, como crivo de análise crítica na literatura, nas artes.

Também, no cenário literário e educacional, tem-se a maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Ela publicou em 1859 o romance *Úrsula*, com temática escravagista, apontando a figura do negro como protagonista e não como mero componente de uma narrativa liderada pelo perfil branco e europeu. Além de suas contribuições no âmbito literário, Maria Firmina também atuou como professora e fundou a primeira escola mista do estado do Maranhão. Pouco ainda se sabe sobre sua vida e obra, uma vez que seus livros ficaram anos sem tomar as luzes da crítica, num processo de supressão histórica¹⁴.

Dando seguimento a este breve, mas tão necessário, enumerar de mulheres que tiveram destaque na literatura brasileira do século XIX, surge nesse contexto Narcisa Amália

¹⁴ Para uma leitura aprofundada sobre vida e obra de Maria Firmina dos Reis vide: MENDES, Algemira de Macêdo. Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. 2006. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

de Campos (1852-1924) com o seu célebre questionamento sobre como haveria a mulher de se revelar artista se ela estava sujeita às formas convencionais.

Narcisa iniciou sua obra literária em 1870 com a publicação de **Nebulosas**, seu único livro, que se tornou guia das leitoras que sonhavam se realizar na criação artística. Consta que seu marido não suportava as “veleidades intelectuais da esposa” e ameaçava desmascará-la publicamente, dizendo ser um poeta das redondezas, que preferia manter-se no anonimato, o verdadeiro autor de sua obra (MARRECO, 2010, p. 238, grifos da autora).

Narcisa, como escritora, sentiu na pele a resistência masculina em relação às mulheres atuando no meio literário. Ainda assim, conseguiu não só expressar voz no âmbito artístico/literário como ainda colaborou com diversos jornais. Postulando que era missão do poeta difundir a herança da revolução francesa, a liberdade, e não somente cantar poesias líricas e românticas numa abstração que fugisse ao real. O jornal, portanto, para Narcisa Amália desempenhava papel fundamental na propagação dos ideais de liberdade de criação artística e poética.

Outra mulher que ganhou destaque, inclusive no meio da crítica, foi Julia Lopes de Almeida (1862-1934). Ela atuou como jornalista, cronista, contista e foi autora de diversos livros, além de ter escrito peças para o teatro. Sempre seguiu uma linha social nos seus escritos, nos quais desenvolvia temas que giravam em torno da educação da mulher, do divórcio, da abolição e da república. Teve grande destaque e, possivelmente, foi a única escritora de sua época a viver exclusivamente com os ganhos do ofício de escritora.

Segundo Mendes (2004), o que se observa em narrativas femininas e principalmente acerca das personagens femininas, do que era produzido em fins do século XIX e início do século XX, é que mesmo nas histórias em que a protagonista consegue se sobrepor aos limites e padrões sociais impostos à mulher, as personagens têm seus destinos finais sempre marcados pela negatividade e/ou tragédias, como a loucura ou o suicídio, ou em outros casos o fim da personagem é marcado pela degeneração social e moral.

Rita Felski (2003) afirma, em seus estudos, que as personagens representadas nem sempre eram meramente figurativas, ou seja, por vezes traziam traços complexos de personalidade. No entanto, no desfecho das narrativas nunca tinham o mesmo destino (feliz e/ou glorioso) que os personagens masculinos. Parafraseando Lionel Trilling, ela afirma que “women in fiction... most commonly... exist in a moonlike way, shining by the reflected moral light of men”¹⁵ (FELSKI, 2003, p. 17).

¹⁵ “As mulheres da ficção existem como o reflexo da lua, brilhando na projeção da luz moral dos homens” (Felski, 2003, p. 17, tradução nossa).

É o que podemos constatar em narrativas como o *Cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, em que a escrava Bertoleza comete suicídio quando em fuga, após ter desafiado o sistema escravagista, ou até mesmo na obra modernista de Clarice Lispector, quando do final trágico de Macabéa, em *A Hora da Estrela* (1977).

A finales del siglo XIX y ocupando una buena franja del siglo XX nos encontramos con el feminismo de la igualdad, el primero, impulsado por una lucha política para apoderarse de derechos civiles que le son negados a la mujer, como el derecho al voto o el acceso al trabajo. En esta primera fase se lucha por la equiparación jurídico-formal y la ocupación legítima de los propios espacios político-económicos de la mujer¹⁶ (SANTOS, 2014, n. p.).

É, pois, no contexto das mudanças sociais do século XIX que o movimento feminista, especificamente em sua primeira onda, ganha destaque em meio às conquistas de direitos e ocupação da mulher em cargos e profissões até então ocupados por homens. Essa fase foi marcada pela publicação de obras que questionam o mito da fragilidade e inferioridade feminina e entre as escritoras destacam-se a inglesa Mary Wollstonecraft¹⁷ e a sul-africana Olive Schreiner¹⁸.

O movimento teve como pauta inicial a luta pelo direito ao voto feminino, fato que fez com que o movimento ficasse conhecido como as sufragistas. Essa luta da chamada primeira onda foi recentemente representada no cinema sob o título de *As Sufragistas (Suffragette)* e contou com a direção de Sarah Gavron (2015). O longa foi bem recebido pela crítica e em seu enredo suscita discussões acerca dos feminismos, das diferenças étnicas e culturais entre as mulheres, fato que motiva discussões mais recentes no interior do movimento feminista.

1.1 “Mulher do Futuro”: O alvorecer do século XX e o Modernismo no Brasil

Chegando ao fim do século XIX, o século seguinte assistiu a ascensão e queda de vários governos, as revoluções em diferentes países, às Guerras Mundiais, aos avanços da medicina, a ascensão da tecnologia, entre outros acontecimentos. O cenário brasileiro deste século, também, conta com fatos políticos, econômicos, sociais e culturais que são relevantes

¹⁶ No final do século XIX e ocupando boa parte do século XX, encontramos o feminismo da igualdade, o primeiro, impulsionado por uma luta política pela conquista dos direitos civis que são negados às mulheres, como o direito de voto ou o acesso ao trabalho. Nessa primeira fase, há uma luta pela igualdade jurídico-formal e pela ocupação legítima dos espaços político-econômicos próprios das mulheres (Santos, 2014, n. p., tradução nossa).

¹⁷ Principais obras: *Thoughts on the Education of Daughters: With Reflections on Female Conduct, in the More Important Duties of Life* (1787); *A Vindication of the Rights of Men* (1790); *A Vindication of the Rights of Woman* (1792).

¹⁸ Principais obras: *Dreams* (1890); *Dream Life and Real Life* (1893); *Woman and Labour* (1911).

para a história do país, especialmente aqueles relacionados à condição feminina, conforme assevera Batista:

Olhando para o início do século XX, podemos observar que os antigos estereótipos começaram a cair, inclusive com o auxílio das primeiras feministas que se mobilizaram em busca do direito ao voto, à educação e melhores oportunidades de trabalho (BATISTA, 2006, p. 23).

Uma verdadeira revolução na atuação e reconhecimento da mulher artista/escritora no Brasil estava por vir, acompanhado obviamente de uma mudança político-social. Não só na política, mas, principalmente, no âmbito literário é que ocorrem as mais drásticas mudanças no cenário artístico/literário nacional. “No mesmo período em que efervescia o movimento modernista no final do século XIX e o início do século XX, as mulheres consolidaram sua integração no meio artístico e cultural” (ALMEIDA, 2010, p. 66). As duas primeiras décadas do século XX foram genericamente chamadas de período pré-moderno. Período que marca, principalmente, a transição de um fazer literário característico do século XIX para o século sucessor. Uma vez que a arte/literatura produzida até então ainda seguia determinados padrões estéticos e tendências pré-estabelecidas.

Desse período, considera-se “efetiva e organicamente pré-modernista tudo o que rompe de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22” (BOSI, 2006, p. 209). Também, o que se vê, de modo muito explícito, é a ausência de nomes femininos de destaque no cenário das artes e literatura de transição.

O fato é que mesmo em face da luta pelo reconhecimento feminino, as mulheres artistas brasileiras estiveram no limbo, ou como já mencionado, de certa maneira, foram apagadas da história. Algumas mulheres destacaram-se nas artes entre as décadas de 1890 e 1910, mas tiveram seus reconhecimentos tardios. Artistas como Maria Pardos, Alice Santiago e Abigail de Andrade participaram de exposições dentro e fora do Brasil e conquistaram espaço no cenário mundial.

Fato que não se repete no instante em que os intelectuais brasileiros, os chamados “homens de 22”, se preparam para a instauração de um movimento que marcaria o início do Modernismo no Brasil. Nele se destaca, também, o protagonismo das artistas brasileiras, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral¹⁹, que dedicando sua arte não à escrita, mas às artes plásticas,

¹⁹ Em 1922 Anita Malfatti participou como uma das idealizadoras da Semana de Arte Moderna e Tarsila do Amaral participou do Salão Oficial dos Artistas da França. Ambas, pioneiras modernistas, consagradas nas artes visuais brasileiras.

mostram que o movimento a ser instaurado apontava uma ideologia não só para o fazer literário, mas, do mesmo modo, para o fazer artístico em geral.

Sobre a constatação do protagonismo feminino, vale destacar, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O Homem do Pau-Brasil* (1982), que de forma inusitada, ao se lançar na aventura antropofágica de apresentar parte da trajetória de Oswald de Andrade, faz o mesmo ser representado por Flávio Galvão (Oswald-macho) e por Ítala Nandi (Oswald-fêmea). O Oswald sendo devorado pelo Oswald feminino como exaltação, explícita, a ideia do matriarcado antropofágico oswaldiano como insurgência e necessidade política.

Assim, o cineasta ao mesmo tempo que dialoga com ideários de Oswald de Andrade, faz a presença feminina protagonista em sua obra fílmica. É emblemática a antológica e breve cena de Dina Sfat (Tarsila do Amaral) com Grande Otelo (Tovalu) que corrobora, e muito, com a afirmação do crítico cinematográfico José Geraldo Couto que

[...] os filmes de Joaquim Pedro atualizam de modo crítico e inventivo a investigação sobre a identidade brasileira empreendida pelos modernistas da “fase heroica”. Nesse processo, paralelo ao teatro de Zé Celso e ao tropicalismo de Caetano e Gil, o diretor de *Macunaima* de certa forma canibaliza o que já era canibalização (da cultura europeia), praticando uma antropofagia da antropofagia, desta vez mediante a inserção dos temas modernistas no contexto da cultura pop, do mercado de consumo e da revolução comportamental (COUTO, 2018, n.p.).

Estando os intelectuais imersos na urgência de transgressões e tendo, de certo modo, absorvido as novas tendências artísticas que emergiram na Europa, aspiravam uma ruptura no fazer artístico com a instauração da Semana de Arte Moderna. Violações estéticas que causaram impactos diversos em uma sociedade burguesa conservadora. Nessa perspectiva vale citar

O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente, certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado “Paranoia ou Mistificação?” (BOSI, 2006, p. 355-356, grifos do autor).

A atuação de Malfatti nos antecedentes da semana caracteriza-se como uma postura rebelde da mulher, que mesmo em meio a inúmeras conquistas de direitos, ainda se vê condicionada ao ambiente privado. Mendes (2004) afirma que ainda nas primeiras décadas do século XX o que se esperava é que a mulher se mantivesse no ambiente doméstico e, se casadas, preservasse a serenidade do lar, cuidando para não infortunar o marido, herói que provém o sustento da casa.

Figura 2: Lago Maggiore, óleo sobre tela de Anita Malfatti.²⁰



Fonte: Acervo Digital da Unesp

Na obra de Anita Malfatti, as lições do impressionista Manet são deixadas de lado, embora haja ainda uma profusão de cores, as superfícies de pinturas como *Lago Maggiore* são lisas, limitadas por um contorno preciso e pinceladas visíveis e firmes. Na obra em questão, a artista abandona contrastes profundos e utiliza uma paleta mais oposta e variada. Isso ocorre “em um esquema ordenado de luz e sombra, resultando nos volumes dos elementos dessa paisagem” (CARDOSO, 2012, p. 107).

As mulheres surgem no cenário da Semana não só produzindo arte, mas também apoiando e financiando os projetos artísticos. Olívia Guedes Penteado (1872-1934) recebeu a alcunha de “a mecenas dos modernistas” devido aos inúmeros investimentos em projetos de divulgação de cultura e por tornar a sua casa local para reuniões de artistas modernos. Doin (2003) afirma que Dona Olívia

[...] foi o Lorenzo de Medicis feminino da moçada de 22, a grande mecenas da arte moderna no Brasil. Senhora de imensas posses, trazia um nome heráldico e cafeicultor, figura de proa da aristocracia paulista nos frementes anos 20, ela apoiou firmemente os jovens artistas modernistas (DOIN, 2003, p. 4)

Olívia, além de ser importante colecionadora de arte, foi a responsável por montar ateliês e galerias para a exposição de novos trabalhos, ela também foi responsável, ao lado de outras mulheres e de Mário de Andrade, pela fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna de 1932. É o que podemos constatar no trecho de uma carta escrita por Mário de Andrade direcionada ao amigo Lasar Segall, na qual o poeta e crítico diz: “... uma coisa que vai alegrar você - a quase realização daquela nossa velha idéia, lembra-se? - de um centro de arte moderna

²⁰ Lago Maggiore, óleo sobre tela C. 1925. 46,2x54,8cm.

juntamente com d. Olívia Guedes Penteadó e com outras algumas senhoras de nossa melhor sociedade” (SOCIEDADE, 2021, n.p.).

A Semana de Arte Moderna aconteceu no ano de 1922 sob aplausos e balbúrdias e sua realização se deu graças à articulação e financiamento de artistas, intelectuais e membros da burguesia paulistana. O evento marcou uma renovação estética na arte brasileira. O que se buscava, além de uma liberdade estética criativa, era a consolidação de uma identidade artística nacional nas artes plásticas, música, arquitetura e literatura.

Durante sua realização, Anita Malfatti e Zina Aita expuseram quadros enquanto Guiomar Novais tocava Chopin ao piano. Todas essas mulheres usaram técnicas artísticas que, na visão conservadora, não eram adequadas para o uso das “senhoras”. Isso se deve ao fato de que a “figura feminina sempre marcou indelevelmente sua presença na dinâmica dos eventos que desenharam o Modernismo paulista e, nos momentos cruciais, foi o elemento desencadeador de todo o processo” (DOIN, 2003, p. 5).

Tereza Aita (1900-1967) mais conhecida como Zina Aita, foi uma pintora, desenhista e ceramista, formada na Academia de Artes de Florença. “Em 1920, numa de suas estadas no Brasil, em São Paulo, aproxima-se dos modernistas e torna-se amiga de Anita Malfatti e Mário de Andrade. Participa da Semana de Arte Moderna, em 1922 e torna-se colaboradora ativa da revista *Klaxon*” (DOIN, 2003, p. 6). Aita foi uma figura primordial na difusão e consolidação da estética modernista no Brasil, que reverberou não só na literatura e nas artes plásticas, mas também na música.

Guiomar Novais (1894-1979) ganhou destaque ao tocar piano durante as exposições da Semana, embora já tivesse construído uma sólida carreira como pianista no exterior. Antes mesmo da realização da Semana Guiomar já era considerada um importante símbolo nacional, especialmente na construção da identidade coletiva da república pós-imperialista.

Guiomar foi importante de duas maneiras ao menos na construção dessa identidade coletiva. A primeira foi como símbolo nacional, alguém com quem as camadas urbanas poderiam se identificar, mulheres inclusive. A segunda era a possibilidade que seus concertos proporcionavam ao público de exercitar in loco o sentimento patriótico (BINDER, 2018, p. 177).

E foi exatamente assim que sucedeu, sobretudo após 1922, ao passo que a partir das influências do Modernismo, Guiomar inseriu em seus recitais a obra de Heitor Villa-Lobos e contribuiu não só para a consolidação de uma arte nacional, mas também para a propagação dessa arte para além das fronteiras do país. Com isso, ela se tornou uma importante divulgadora

da obra de Villa-Lobos no exterior. O maestro brasileiro, a convite de Graça-Aranha, integrou a Semana de Arte Moderna e foi expoente da renovação e valorização da música brasileira.

Outra figura de destaque na música brasileira do período foi Elsie Houston (1902-1943), cantora e compositora conhecida principalmente por sua potência vocal soprano e lírica. Em 1922 a cantora conheceu Mário de Andrade, “amizade duradoura e que despertou em Mário um encantamento especial, tornando Elsie objeto de estudo do autor paulistano e tema de seus escritos sobre música” (BERTEVELLI, 2016, p. 374). Embora não tenha participado de forma direta dos eventos de 22, Houston, sob a influência de Mário e outros expoentes modernistas, foi a responsável, ao lado do marido Benjamin Péret, por diversos estudos sobre o folclore brasileiro e pela publicação de um ensaio sobre a música popular e tradicional do Brasil.

O Modernismo alçou uma valorização dos elementos nacionais nunca antes vista na música brasileira. A própria Bossa Nova, que emergiu no Rio de Janeiro dito “conservador”, quase três décadas após o fevereiro de 1922, teve sua inovação e, de certo modo, uma influência antropofágica. Na mesma esteira, em seguida, surge o Tropicalismo reforçando os ideais inovadores e criticando os princípios imutáveis da arte, ditames dos ideários antropofágicos.

Também no teatro e no jornalismo assistia-se a uma inevitável renovação, sobretudo devido à personalidade anticonvencional e transgressora de sua representante. Eugênia Álvaro Moreyra (1898-1948), jornalista, atriz e diretora de teatro, foi uma importante defensora do movimento feminista e sufragista no Brasil, chegando inclusive a ser presa pelo Governo Vargas por ser defensora dos ideais comunistas. Participou, ao lado de seu marido, o poeta Álvaro Moreyra, da Semana de Arte Moderna e cultivou amizade próxima com as figuras proeminentes do Modernismo.

Atriz e declamadora de poesia, Eugenia fundou junto com o marido, Álvaro Moreyra, o “Teatro de Brinquedo”, cuja intenção era a de renovar o teatro nacional na criação de um teatro que fizesse rir, mas fizesse pensar. A primeira peça encenada foi Adão, Eva e Outros Membros da Família, uma crítica com um humor ácido à sociedade burguesa, e com atuação dela própria (POPPE, 2017, n. p.).

A intenção de Eugênia era, portanto, a criação de formas teatrais inovadoras, para a época, que além de entreter, pudessem despertar uma consciência crítica e social. Sua atuação como atriz e diretora de teatro fez com que ela se tornasse também uma importante responsável pela divulgação de poetas modernistas em espaços ainda resistentes à cultura nacional. Poemas de Oswald e Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, entre outros, chegaram aos principais palcos do país graças ao engajamento não só político, mas cultural da senhora Álvaro Moreyra.

A Semana foi, portanto, um misto de ideários sob influência das vanguardas europeias e, para além do encontro dessas várias tendências, também serviu para a consolidação de grupos e publicações. Cujos desdobramentos culminaram na criação de inúmeros periódicos e revistas, além do lançamento de alguns manifestos. O que se vê a partir de então é um reconhecimento da mulher artista e escritora, num instante em que o comportamento feminino apresenta mudanças na sociedade ocidental.

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por mudanças extremamente significantes no que diz respeito ao comportamento feminino perante a sociedade ocidental. O desenvolvimento da antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da história das 'mentalidades', mais atenta ao cotidiano, ao privado e ao individualismo, contribuíram para que fosse possível, para as mulheres, saírem da sombra, deixando, num processo lento e moroso, a forte opressão vivida por milhares de anos (ALMEIDA, 2010, p. 59).

Observamos que são muitos os fatores que contribuíram e contribuem para a lenta mudança de aceitação da amplitude dos papéis femininos sociais e artísticos. A mudança de mentalidades nas diversas ciências cedeu espaço para um processo contrário à marginalização da mulher artista e ativa socialmente falando. Almeida (2010) destaca que no Brasil, especificamente, apenas algumas poucas jovens de "boa família" é que ousavam desafiar sob a ótica dos modos e modas da Europa, fruto dos resquícios do pensamento e sentimento de colônia portuguesa.

Ainda que os anos 20 tenham apresentados fortes sinais de emancipação feminina, sobretudo devido aos fatores já mencionados, a imagem de mulher atrelada ao lar e predestinada aos afazeres domésticos segue incontestada do ponto de vista social e, "por mais modernos que fossem os cortes de cabelo, as roupas curtas, os modos mais liberais, a tradição feminina como 'rainha do lar' ainda continuava a se perpetuar" (ALMEIDA, 2010, p. 60, grifo da autora). Fazendo com que a mulher artista/escritora precisasse submeter-se a um processo desgastante para ir na contramão do incontestável.

As figuras mais proeminentes que obtiveram reconhecimento na Semana de 22, e nos anos que seguiram foram, em sua maioria, figuras masculinas. Contudo, no alvorecer dos desdobramentos do movimento modernista, especificamente com o surgimento da revista modernista *Festa*, no ano de 1927, vê-se duas figuras femininas ocupando o espaço até então do homem.

À parte, hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista, agrupam-se os "espiritualistas" da *Festa* (1927), com Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, numa segunda fase, Cecília Meireles e Murilo Mendes, que lograriam dar uma feição inequivocamente moderna a suas tendências religiosas (BOSI, 2006, p. 366-367, grifo do autor).

Gilka Machado e Cecília Meireles florescem timidamente em meio aos escritores que dominavam os espaços das revistas pós Semana de 22. A primeira delas, Gilka Machado (1893-1980), estreou com *Cristais Partidos* (1915), considerada uma figura proeminente do neossimbolismo, mesmo após o rompimento estético do Modernismo, e é ainda considerada pela crítica uma das primeiras mulheres a escrever poesia erótica no Brasil. Tendo uma vasta publicação de livros até a década de 1970, em sua obra “encontramos, para nossa surpresa, uma poesia que podia nos dar outra concepção do tempo, do amor, dos sonhos, da alma, do desejo” (PINHEIRO, 2015, p. 11).

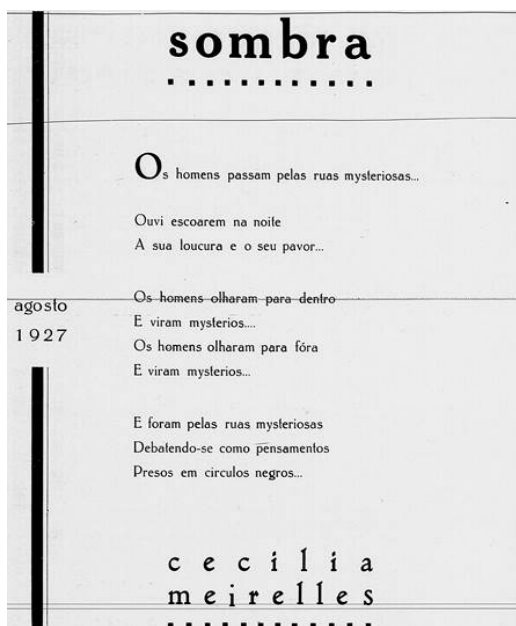
Mas talvez visses minha alma nua
sorrir, também, de uma maneira louca,
mostrar-se toda pela minha boca,
à sedução da tua...
Mas talvez teu ouvido pressentisse
uma revelação
no meu lábio, a sorrir, em lírica doidice...
Porque não há vocábulo mundo
que traduza a emoção
desse estranho silêncio de um segundo
em que as almas se dão.
(MACHADO, 1928, p. 292 in PINHEIRO, 2015, p. 113)²¹

A poesia de Gilka trata não de uma nudez física, mas da alma. O sentimento íntimo feminino confunde-se aos desejos carnavais em trocadilhos sedutores, em que o breve ato de sorrir é, para o eu lírico, instrumento de sedução. O doar das almas é um movimento que a própria autora chama de “lírica doidice”, fato que torna o decadentismo neossimbolista evidente na forma, pois a palavra para Gilka não possui obrigação lógica em seu uso. Há de fato uma liberdade criativa na escrita da poeta.

Cecília Meireles (1901-1964) foi um grande nome da poesia da chamada segunda fase Modernismo, aquele que sucedeu a chamada fase heroica. Ao lado de grandes outras escritoras foi, sem dúvidas, “uma das vozes femininas mais puras da poesia de expressão portuguesa de todos os tempos” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 558). Ingressou na literatura com a publicação dos sonetos juvenis em *Espectros* (1919) que, embora marcados pelos traços simbolistas, não deixou de chamar a atenção da grande crítica da época. Mas a sua consagração enquanto escritora se deu com a publicação de *Viagem* (1939), que ocorreu anos após sua participação em 1928 na revista *Festa*.

²¹ Poema sem título publicado originalmente no livro *Meu Glorioso Pecado* (1928).

Figura 3: Poema de Cecília Meireles publicado na Revista Festa.²²



Fonte: Memória da Biblioteca Nacional Digital

A voz sensível de Cecília Meireles exprime o transcendentalismo do homem na sombra das ruas “misteriosas”. A subjetividade da voz feminina flui livremente e adentra o íntimo do outro e, valendo-se da reflexão intimista, representa os conflitos da mente pensante. Não há compromisso com a coerência do que se vive, ao contrário, permite a profunda e conturbada reflexão do movimento que é viver, ao que o eu lírico chama de “círculos negros”.

Segundo Bosi (2006), Cecília Meireles afinou ao extremo a vertente intimista em seus textos, da qual futuramente se “apoderaria” Clarice Lispector para a composição de seus romances. O intimismo era comum aos poetas de seu tempo, ainda assim, dos ideais postulados na *Festa*, percebe-se que quase nada permaneceu em sua obra.

Henriqueta Lisboa (1901-1985), outro nome de destaque no que concerne à produção poética feminina no século das transformações da literatura brasileira. Sua escrita é marcada por uma linguagem de natureza intimista e metafísica. Ela foi a primeira mulher a ser eleita para a Academia Mineira de Letras, a sua poesia representava não só uma identidade das Minas Gerais, mas uma identidade nacional brasileira. Segundo Bosi (2006), Henriqueta se apresenta como uma sutil tecedora de imagens que demonstram seu intimismo radical numa dimensão metafísica, além do mais, apresenta uma linguagem rica em descrição de imagens e de formas curtas e livres.

²²“Os homens passam pelas ruas misteriosas... / Ouvi escoarem na noite / A sua loucura e o seu pavor... / Os homens olharam para dentro / E viram misterios... / Os homens olharam para fóra / E viram misterios... / E foram pelas ruas misteriosas / Debatendo-se como pensamentos / Presos em círculos negros...”. Poema *Sombra*, de Cecília Meireles, publicado na revista *Festa*, ano 1928, edição 0010.

A crítica é unânime em apontar a perfeição com que constrói seus poemas e o poder sugestivo de suas imagens. Tal perfeição identifica-se, às vezes, por meio dos versos curtos e das frases contidas, na busca pela palavra exata, concisa; outras vezes, por intermédio de versos livres, brancos para dar vazão aos sentimentos (RAMOS, 2012, P. 78).

No instante em que os postulados modernistas reverberam as múltiplas possibilidades do fazer artístico/literário, à luz das muitas revistas e manifestos, a década de 1930 assistiu ao alvorecer do gosto pelo popular e regional. Nessa perspectiva:

Renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular, fenômeno paralelo a certas ideias-força dos românticos e dos modernistas que no afã de redescobrirem o Brasil, também se haviam dado à pesquisa e ao tratamento estético do folclore; agora, porém, graças ao novo contexto sociopolítico, reserva-se toda atenção ao potencial revolucionário da cultura popular (BOSI, 2006, p. 413, grifos do autor).

Rachel de Queiroz (1910-2003), na esteira da arte popular e estilo simples sem adornos, publicou em 1930 seu primeiro romance intitulado *O Quinze*, que apontava para uma tendência futura de estilo neorrealista. Para além da trama romântica, o que fez Queiroz, através da escrita, impactar o cenário literário brasileiro foi a personagem principal do seu livro, a estiagem (STEGAGNO-PICCHIO, 2004). A narrativa de Rachel de Queiroz apresenta personagens de ascendência naturalista e, no instante em que compila diálogos do Nordeste e insere diálogos caboclos, apresenta em sua escrita características do experimentalismo.

Vale destacar ainda que a autora se inscreveu como imortal em 1977, ano que entrou para a Academia Brasileira de Letras. Tornando-se a primeira mulher, ou como disse Stegagno-Picchio (2004), a primeira dama a ser acolhida e ocupar uma cadeira na academia. Essa ocupação se deu de maneira receosa, segundo a própria, quando eleita para a cadeira 5, fundada por Raimundo Correia, a quem a “menina-moça” tinha como poeta particular.

Se houve, neste País, um homem de letras a quem não se pudesse taxar de alienado, como é de gosto dizer-se agora, ou de encerrar-se em torre de marfim, como no tempo em que ele fez a sua opção na vida, será esse homem aquele cuja saudade ainda choramos, de cuja Cadeira me acerco, apesar do direito que me dais, meio receosa de ocupá-la (QUEIROZ, 1977, p. 965).²³

Rachel de Queiroz sempre enalteceu a poesia de Correia e jamais recebeu assumir a influência do poeta no seu fazer literário. Embora estivesse receosa de ocupar a cadeira de quem a inspirava, não hesitou em bem acolher as honrarias, das quais foi exímia merecedora no instante em que se fez presente o ato sempre público que foi o seu trabalho intelectual. O discurso de acolhimento da Senhora Rachel de Queiroz foi proferido por Adonias Filho, que reafirmou a importância d’*O Quinze* na instauração do novo processo da ficção brasileira.

²³ Discurso proferido em Assembleia Geral Extraordinária aos 4 de novembro de 1977 na Academia Brasileira de Letras.

Pensando no contexto brasileiro específico da atuação feminina nas artes plásticas não podemos esquecer Tarsila do Amaral (1886-1973), filha de ricos fazendeiros que estudou pintura na Europa e compôs o grupo modernista pós Semana de 22. É uma das maiores artistas do Brasil no século XX e teve reconhecimento internacional. Suas obras sempre foram marcadas pelo nacionalismo, em que criaram “uma audaciosa linguagem de signos e formas, trazidas das memórias de sua infância [...]” (ALMEIDA 2010, p. 67).

Do nacional em suas percepções plásticas nasce o *Abaporu* (1928)²⁴, uma das obras fundantes do movimento antropofágico, que foi instaurado a partir do manifesto homônimo escrito por Oswald de Andrade. Em 1928 o manifesto apresentou aos artistas e intelectuais a proposta metafórica de devorar as influências estrangeiras no intuito de estruturar uma cultura de caráter nacional.

Tarsila do Amaral também ousou na esteira dos avanços relativos ao espaço da mulher, ao representar o nu feminino em 1973 com a obra intitulada *Nu*. Compartilhava junto de Oswald de Andrade o profundo desejo de renovação estética e pregava, como já citado, a instituição de uma arte genuinamente brasileira.

Figura 4: Nu, óleo sobre tela de Tarsila do Amaral.²⁵



Fonte: Acervo Digital da Unesp

²⁴ *Abaporu* (1928) é uma pintura de óleo sobre tela de Tarsila do Amaral. Foi dada de presente de aniversário ao seu então marido Oswald de Andrade. Tornou-se o maior símbolo do movimento antropofágico e é a pintura brasileira mais valorizada no mercado das artes até então.

²⁵ Nu, óleo sobre tela. 1900.

Em *Nu* observamos a utilização de cores vivas, uma das principais características da obra de Tarsila. A genitália feminina é representada na forma de figura geométrica, influência direta do estilo cubista de Pablo Picasso. A cena expõe um ambiente doméstico e apresenta tímidas formas surrealistas no instante em que a nudez é representada, naturalmente, no que parece ser uma sala de estar, como se a figura se encontrasse em um devaneio cotidiano.

A brasilidade de *Abaporu* também se evidencia em *Nu*, o que pode ser constatado no uso das cores nacionais na composição dos elementos na tela. O impressionismo que marcava algumas obras de Tarsila, como *Paqueta, a Espanhola* (1923), não pode mais ser constatado, a partir do momento, quando de seus estudos em Paris, absorveu principalmente a estética cubista. No instante em que toda sua produção passou a ser regida pelos ideais do movimento antropofágico, a pintora abandonou o uso das pinceladas rápidas que captavam o movimento da tela, característica principal da vanguarda impressionista.

Embora tenha constado a figura de várias mulheres artistas no cenário da Semana de 22, o reconhecimento dessas mulheres e suas contribuições para o movimento que se consolidou não foram de imediato. Um dos principais fatores que contribuiu para a “depreciação” artística foram os modos como os críticos da época julgavam as obras, e para além do estranhamento em relação às formas que foram expressas por Monteiro Lobato. Bem como, pelo fato de outros críticos rotularem as obras como “amadoras”. O trabalho estando assim denominado cria uma oposição entre uma arte que consistia em passatempo erudito, amador (a arte feminina) e uma produção artística que envolvia trabalho árduo e planejado (arte masculina).

Os impactos e estranhamentos de obras como as de Tarsila são causados, obviamente, por questões estéticas, uma vez que a proposta modernista rompe o conservadorismo da arte. Mas, também, se concentra principalmente nas relações de gênero, uma vez que a representação da nudez, por exemplo, é facilmente aceita quando feita pelo sujeito masculino. Isto posto, é cabível afirmar que nessas obras, além do rompimento estético, evidencia-se a manifestação dos postulados feministas, ou seja, a liberdade da mulher e o direito de representar a si mesma.

É inegável a contribuição das artistas para a consolidação do movimento modernista no Brasil, instante em que o país era profundamente marcado pela crescente industrialização. Anita Malfatti e Tarsila do Amaral foram figuras decisivas para a disseminação do movimento brasileiro que levou 30 anos até sua consolidação. Foi a partir do protagonismo dessas e de outras mulheres que se iniciou efetivamente um processo de inclusão da mulher artista no Brasil, marcando gerações posteriores de novas artistas.

“Nesse mesmo período, a escultura também passou a ser domínio do feminino. A brasileira Maria Martins foi uma grande escultora surrealista que teve uma projeção internacional, especialmente na França e nos Estados Unidos” (ALMEIDA, 2010, p. 67). Em virtude das funções de embaixador de seu marido, Maria de Lourdes Martins Pereira (1894-1973) desenvolveu grande parte de sua carreira no exterior e, embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna, foi uma importante representante da vanguarda surrealista, tendo iniciado na escultura no ano de 1926. Sua pouca notoriedade no Brasil motivou a necessária lembrança de sua obra, que contou com a influência direta de grandes artistas surrealistas, a saber, André Breton, Marcel Duchamp, Salvador Dali dentre outros, os quais ela conheceu pessoalmente.

Figura 5: *However*, escultura em bronze de Maria Martins.²⁶



Fonte: Acervo Digital da Unesp

No ano de 1947, Maria Martins produz *However* (contudo/todavia, em tradução literal). A escultura foi produzida em três tamanhos diferentes, todos com igual temática. Na figura 5, que compõe a coleção particular de Nora Martins, vemos uma figura feminina onírica com os braços estendidos em direção aos membros inferiores, enquanto uma serpente a envolve como uma presa. Em lugar da cabeça a figura em bronze possui o que parece ser um par de asas. Sua arte apresenta temas surreais e temas advindos de mitologias, as asas no lugar da cabeça é uma clara referência à deusa grega Nice (Deusa da Vitória). A forma orgânica feminina

²⁶ *However*, escultura em bronze. Fotografia Percival Tirapeli; Pesquisa Viviane Comunale; Tratamento de imagem Karen Veiga. Local: São Paulo – SP.

é livre de qualquer figuração realista, o que reforça o caráter onírico e, portanto, alinha-se aos postulados da vanguarda surrealista.

Na literatura temos Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), conhecida popularmente como Pagu, escritora que foi consagrada como a musa do movimento modernista, embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna dada a sua pouca idade na época. Atuou como escritora, jornalista, diretora de teatro e, para além do ambiente das Letras, foi cartunista e desenhista e, principalmente, militante política. Logo após finalizar os estudos secundários integrou o movimento antropofágico sob a influência de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, tendo anos mais tarde se casado com o primeiro. O apelido Pagu é oriundo da dedicatória de *Coco de Pagu* (1928) feita por Raul Bopp à então jovem Patrícia. Dentre as muitas temáticas que envolve seus textos e seu engajamento literário no contexto do Modernismo, estava a temática feminina, cuja voz ganhava força e notoriedade no movimento liderado ainda por homens.

O contato travado com a obra de Patrícia Galvão revela uma profunda lealdade à sua condição de mulher inteligente e corajosa, capaz de reverter valores consolidados, que prejudicaram e corromperam a fêmea humana esmagada por anos de clausura. Pagu doou sua voz e sua força em defesa do ser duplamente marginalizado: a mulher pobre. A insubmissão refletida em seus textos recaí sobre questionamentos acerca do papel ocupado pela mulher na história da humanidade (HOLANDA, 2014, p. 64-65)

Estando ainda a imagem feminina figurando nas páginas sob o olhar e a perspectiva masculina, Pagu teceu um olhar rebelde aos valores já consolidados em uma literatura não só resistente, mas com uma voz autêntica e desafiadora. Vez que o ideal de liberdade feminina confrontava diretamente ainda os papéis definidos à mulher. Não só aqueles perpetuados pelos mecanismos culturais, como aqueles que circulavam ainda na imprensa, especificamente nas colunas femininas do século XX.

1.1.1 O Moderno e a Bruxa: os avanços do Feminismo e a Crítica de Gênero

O avanço social alcançado pela mulher, sobretudo no fazer artístico do ser feminino enquanto atuante e enquanto ser representado, vem indicar de modo teórico que o ciclo patriarcal vem se fechando, ainda que numa visão conservadora, a mulher autônoma assemelha-se às bruxas e igualmente merece ser perseguida. Quando, em 1949, a francesa Simone de Beauvoir lança *O Segundo Sexo*, há uma profunda ressignificação nas reflexões feministas até então voltadas para direitos relativos ao voto e ao espaço da vida pública.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o

conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

Os postulados da filósofa francesa contribuíram, principalmente, para a reflexão sobre os papéis sociais que às mulheres eram atribuídos. Para ela, os atributos de mulher não são predestinações naturais e/ou biológicas, mas papéis construídos socialmente no seio das sociedades patriarcais. No instante dessas reflexões as mulheres, ainda que em minoria, já ocupavam cargos antes exclusivamente masculinos. O que se põe em pauta antes e, infelizmente, nos dias atuais são, ainda, a questão da presença e, por consequência, as condições de realização da ocupação desses espaços.

Beauvoir (1970) questiona o reconhecimento abstrato dos direitos das mulheres em sociedades cujo estatuto legal ainda prejudica fortemente a figura feminina, sociedades nas quais os homens dispõem de situações econômicas mais vantajosas, enquanto as mulheres são castigadas com menos possibilidades e conseqüentemente uma menor remuneração.

Quando a autora afirmou que não se nascia mulher, mas tornava-se mulher, ela estava reforçando o papel que as mulheres deveriam assumir na sociedade patriarcal, onde lhe são impostos um complexo sistema de constrangimentos tanto no âmbito educacional, social, legislativo etc. (ALMEIDA, 2010, p 62).

Estando sujeita ao constrangimento nas instâncias sociais, a mulher é construída como sendo sempre o outro do sujeito homem. Essa reflexão é feita a partir das três fases de formação da mulher, desde a maternidade até a velhice. Assim, o que se constata, nas reflexões da escritora francesa, é a descrição dos modos de funcionamento da sociedade na compreensão do caráter inferior do corpo feminino. De igual modo, reforça a capacidade da mulher de se libertar dos contingentes que a impedem de ser plenamente humana.

As questões suscitadas por Beauvoir (1970) impulsionaram ainda mais a atuação da mulher nas artes, sobretudo na imposição de uma voz feminina de liberdade e na busca por uma identidade. Nessa esteira, apresentando uma voz feminina de liberdade, ainda que de modo inconsciente, destaca-se Lygia Fagundes Telles, nascida em 1923. A autora disse, certa vez, em uma entrevista que no início de sua carreira ela era uma feminista inconsciente. Lutava e batalhava por suas ideias, mas foi somente anos mais tarde que descobriu que a liberação da mulher significava ser paga por seu trabalho (MARRECO, 2010).

Atuando como romancista e contista, sua obra, em grande maioria, versa sobre a identidade feminina. Tratando não só da relação de mulheres, mas também da relação da mulher com o homem e com os filhos. Segundo Bosi (2006), através de sua linguagem límpida, Lygia fixa uma narrativa pautada na crise das famílias paulistanas, valendo-se dos estados de alma da infância e, por vezes, da adolescência para atingir seus efeitos. O que faz com que parte de suas

narrativas seja composta de uma base memorialística e, por vezes, intimista. A escritora sempre expôs que para a mulher importa a liberdade de realizar a própria vocação, ainda que não seja no trabalho intelectual e sim no lar, desde que esse seja seu próprio desejo.

Clarice Lispector (1920-1977) foi uma escritora da chamada geração de 45, do Modernismo brasileiro, que integrou o grupo de escritores não articulados... que compunham a chamada prosa de sondagem psicológica, na trilha de outras escritoras estrangeiras, como é o caso de Virginia Woolf. Bosi (2006) afirma que o estilo de escrita de Lispector parecia ser pensado exatamente no intuito de confrontar o deleite estético dos analistas sedentos por estruturas. A autora, de tão introspectiva no modo de narrar, põe em crise a própria subjetividade, na qual suas personagens, a grande maioria mulheres, reclamam um novo equilíbrio no labirinto memorialístico da autoanálise.

Lispector foi a grande responsável, da sua geração, por dar uma voz genuinamente feminina à mulher como personagem na literatura do Modernismo pós 1930. Uma vasta produção de romances, contos, além de crônicas escritas e veiculadas por jornais e periódicos cariocas, em um processo que segundo Castello (2011), a autora almejava não expandir, mas, como se possível fosse, ultrapassar o próprio fazer literário. Quando estreou em 1943 com *Perto do Coração Selvagem*, a personagem Joana aparece como uma mulher perdida, num limiar em que a condição de perdição implica uma liberdade em meio a vida dita “selvagem” da personagem. A partir de então a escritora trilha um caminho romanesco que reivindica não só a liberdade da mulher, por meio do grito de introspecção, mas também uma verdadeira identidade feminina.

Na lida dos seus escritos “misteriosos”, Lispector era associada de um lado da crítica à filosofia e, de outro, ao hermetismo. Desenvolvia um pensamento voltado não para a palavra, mas para o que se escondia atrás dela, a chamada busca da “coisa” bruxaria (CASTELLO, 2011). Quando da publicação de *O Lustre* (1946) temos a imagem de Virgínia, que assim como Joana, debruça-se em seu estado selvagem e memorialístico na busca de suprir a ausência do que, como mulher, lhe foi tomado. Em sua única tentativa de escrita mais realista, *A Cidade Sitiada* (1949), traz à luz a fracassada Lucrecia Neves, uma mulher objetiva, prática e corajosa, mas que sofre e teme olhar para o seu interior ao se deparar com as barreiras impostas à sua condição feminina de ser.

Em *A Paixão Segundo G. H.* (1964) a narrativa é pautada em um monólogo da personagem envolto em clima ainda mais misterioso, num diálogo de uma mulher identificada apenas pelas iniciais. Na esteira de outras mulheres da ficção clariciana, G. H. tece um doloroso caminho em busca pela “coisa” e pelo que é inumano, que é senão, a busca pela liberdade. Em

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969) a figura que desponta é a de Lóri, mulher corajosa que precisa enfrentar as sutilezas da humanidade, numa busca de um estado em que ela esteja pronta para o amado. Sendo esse o romance mais romântico da autora. A pintora não identificada em *Água Viva* (1973) é uma mulher cuja trajetória é marcada pelos impulsos e fluidez, numa constante luta pelo “instante já”, ao que se revela como a busca pelo “ser mulher” longe das fórmulas e regras.

Somente em dois dos romances de Clarice Lispector é que a figura de um personagem masculino nos é apresentada com maior desenvoltura na narrativa. *A Maçã no Escuro* (1961), narra a história de Martin que sem motivo expresso assassina sua esposa. No decorrer das relações vivenciadas na narrativa demonstra o quão perturbador para ele é o contato com o universo feminino. O que remonta ideais culturais e até religiosos que apresentam a figura da mulher como a portadora do mal. Em *A Hora da Estrela* (1977), o incipiente Rodrigo S. M. narra, com repulsa, a história de Macabéa, que de tão simples é apresentada/representada como um quase nada de existência. Uma mulher que, em todas as instâncias de sua precária vivência, viu-se subjugada e morre, em um sopro urgente de esperança de encontrar, por um instante mínimo qualquer, sua hora de ser estrela.

Mesmo em seu romance inacabado *Um sopro de vida* (1978), vemos o trato de Lispector em relação à mulher ao nos apresentar Angela Pralini em sua conturbada relação com o “autor”. Revelando, mais uma vez, a referência religiosa da mulher como o mal, a Eva que induz Adão ao pecado da desobediência. Desse modo, o que se vê nos romances claricianos é o que Castello (2011) chama de uma atordoante dança em torno do núcleo do real. Mas o real a que se refere é aquele relativo à condição da mulher. A figura feminina é, portanto, a figura central dos seus romances.

No instante em que se destaca, na literatura e nas artes, a busca por uma identidade feminina, no contexto das décadas de 1960 e 1970, caracterizado principalmente pela luta da emancipação sexual das mulheres e pela afirmação de equidade dos sexos, eclodiu uma nova onda de feministas que ficou conhecido como a segunda onda. As ideias dessa nova onda, incontestavelmente influenciadas pela filósofa já mencionada, Simone de Beauvoir, buscava uma reapropriação simbólica da mulher, bem como as concepções de Joan Scott, Judith Butler entre outras e, também, em parte, pelos ideais marxistas.

De esta forma, la equiparación de género y sexo logra la constitución de una subjetividad singular femenina que puede en última instancia hacer frente al discurso falocéntrico, albergado en la estructura histórica de la tradición occidental que, según Simone Beauvoir, se remonta a la época prehistórica, al momento en el que se descubrieron los metales, que el hombre, por su fuerza física, manejaba mejor que la

mujer, lo que condujo a la reclusión de la mujer en el hogar mientras él salía a hacer la guerra contra sus iguales²⁷ (SANTOS, 2014, n. p.).

Essa reapropriação simbólica do sujeito feminino consiste em destituir os ideais pré-históricos que serviram de base para a construção e difusão do mito da fragilidade feminina. Além de serem utilizados para justificar o encarceramento das mulheres ao ambiente privado. Trata-se, portanto, de desconstruir um conjunto de tradições históricas que servem à manutenção da sujeição feminina.

No que concerne à arte e à escrita, as feministas, sob a influência de Karl Max, sustentavam a afirmação que os conceitos relativos à autoria, originalidade e cânone não serviam de parâmetro para averiguar a criatividade, pois atuavam como consequência cultural de preservação dos ideais de masculinidade e feminilidade. Essa quebra de paradigmas da arte/literatura ocorreu no instante em que as mulheres assistiam a revoluções tecnológicas, como o advento da pílula anticoncepcional e o preservativo de látex, o que possibilitou um maior controle das funções sexuais dos seus corpos. Essa revolução sexual implicou, em parte, na queda de ideias patriarcais acerca do ser mulher.

Toda essa revolução sociocultural, também, acarretou um deslocamento da atenção de muitas artistas, críticas e historiadoras, para o problema da construção social de uma identidade feminina. Na sua maior parte, essas mulheres acreditavam que tanto a teoria como a prática deveriam colaborar para mudar o modo como compreendemos nosso passado e, ao mesmo tempo, como reelaboramos nosso presente (ALMEIDA, 2010, p. 63).

O que se vê aqui é uma atenção especial das artistas e intelectuais para a busca de uma identidade feminina no âmbito intelectual e artístico. Não só na difusão de uma teoria de equidade entre os sexos, mas uma vivência prática dos valores que eram postulados. De modo que a arte e a produção intelectual reflitam a vivência desses valores, no intuito de reescrever e rememorar a história das mulheres do passado, reelaborando um novo presente. Logo, o feminismo pareceu ser o anúncio de uma nova postura social em que, na arte especificamente, permitiu o surgimento de “outras formas de expressão artística como arte conceitual ou performance, onde os posicionamentos e os corpos se investem de ideologia, rejeitando o aspecto mercantil de objetos” (ALMEIDA, 2010, p. 68).

Considerando a necessidade de reafirmação e readequação do movimento, o feminismo é, portanto, uma teoria que se estruturou não apenas a partir das derrotas e

²⁷ Desse modo, a igualdade de gênero e sexo atinge a constituição de uma subjetividade feminina singular que pode, em última instância, dar conta do discurso falocêntrico, alojado na estrutura histórica da tradição ocidental que, segundo Simone Beauvoir, remonta aos tempos pré-históricos, na época em que os metais foram descobertos, em que o homem, devido à sua força física, lidava melhor que a mulher, o que o levou à reclusão das mulheres em casa enquanto ele saía para fazer guerra aos seus pares (SANTOS, 2014, n. p., tradução nossa).

conquistas, mas, sobretudo, das resistências que permeiam a história das mulheres no mundo, cujas lutas estão constantemente se recriando, daí os postulados e ondas que se formaram a partir desse movimento. A principal busca é a superação das relações de gênero que, em sua gênese, constituem relações de poder, e é um movimento que se alinha a todas as formas de luta contra a discriminação, aliando-se aos estudos de gênero.

“Para todos os efeitos, as últimas décadas do século XX estão intensa e profundamente marcadas pela inclusão das mulheres no meio artístico e em todas possíveis formas de expressão artística” (ALMEIDA, 2010, p. 72). É nesse contexto de uma possível inclusão definitiva da mulher no âmbito artístico, literário e cultural que surge a terceira onda do feminismo, também chamado de pós-feminismo.

A terceira onda foi determinada a partir das críticas de feministas negras sobre a sólida contribuição do feminismo clássico para uma universalização do gênero feminino. As críticas se deram, principalmente, pelo fato de o feminismo clássico se constituir de uma base majoritariamente branca, que mais contribuem para uma especialização da mulher que para uma efetiva representatividade.

En este feminismo de tercera generación se cuestiona el concepto de género y su equiparación al sexo. Así, se pone en tela de juicio el hecho de que la diferencia sexual, que adquirimos biológicamente, sea la base cultural para las diferencias hombre-mujer, esto es, se niega que la atribución de características que se le otorgan a una mujer y a un hombre deriven del hecho biológico, ya que, si así fuese, esta relación de causalidad nos conduciría inexorablemente al determinismo biológico²⁸ (SANTOS, 2014, n. p.).

A partir desses questionamentos, tem-se o entendimento de que as diferenças entre homem e mulher e os papéis que são atribuídos distintamente, o são a partir da diferenciação sexual, e não por questões biológicas e naturais entre ambos os gêneros.

Foi, portanto, a partir dos questionamentos acerca do conceito de gênero que Judith Butler, uma importante expoente da segunda onda, apresentou em *Problemas de gênero* (2003) a diferenciação entre gênero e sexo. Além do mais, questionou a diferença sexual afirmando que esta se constituía a partir da construção do gênero. Ao afirmar que o gênero é uma repetição estilizada de performances, Butler contribui fortemente para os ideais da terceira onda, ao lado de escritores como Teresa de Lauretis.

²⁸ Neste feminismo de terceira geração, o conceito de gênero e sua igualdade com o sexo são questionados. Assim, questiona-se o fato de a diferença sexual, que adquirimos biologicamente, ser a base cultural das diferenças masculino-femininas, ou seja, nega-se que a atribuição de características que são conferidas a uma mulher e a um homem decorram do fato biológico, pois, se assim fosse, essa relação causal nos levaria inexoravelmente ao determinismo biológico (SANTOS, 2014, n. p, tradução nossa).

A condição feminina na literatura e nas artes passou a ser objeto de estudo da crítica, sobretudo a partir da década de 1970. Instante em que, a partir das reflexões e reivindicações feministas, surgem os estudos de gênero, ou a chamada de crítica de gênero, inicialmente denominada crítica feminista. Virginia Woolf apresentou em um ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1990) o conceito do teto e do dinheiro. Para a autora inglesa, a mulher que tem o desejo de viver da ficção, deve dispor de dinheiro e um teto que seja todo seu, visto que viver da escrita é inviável para as mulheres.

No âmbito literário, a crítica se debruça sobre a produção das mulheres, buscando reconhecer uma identidade feminina ou falta dela nas criações de mulheres. Além de questionar a constituição do cânone literário mundial, tendo posteriormente seu critério de análise ampliado não somente para produções femininas, mas, também, para o modo de representações da mulher nas mais diversas possibilidades.

Atualmente, essa vertente não se limita à escrita das mulheres, de que decorreu a mudança de sua denominação, passando a ser conhecida como Crítica de Gênero, voltada ao exame das questões relacionadas à orientação sexual representada em dada obra ou relacionada ao escritor ou escritora que o produziu (ZILBERMAN, 2012, p. 21).

A pesquisadora explica a opção de chamar de Crítica de Gênero em detrimento a denominação inicial, embora saibamos que ambas as denominações são aceitas na crítica literária. Adotaremos majoritariamente o termo mais recente, por concordamos com a visão de Zilberman (2012) de que só é possível tecer uma análise profunda da representação feminina na literatura se considerarmos, também, questões relativas à orientação sexual e questões étnico-raciais. O corpo enquanto tema de debate na literatura coaduna com as lutas de negros, homossexuais e, por conseguinte, a liberação das mulheres.

Com o fito de entender os textos desde a perspectiva da mulher, a crítica feminista avançou na direção da Crítica de Gênero, quando constatou ser importante levar em conta a perspectiva do gênero (masculino ou feminino; heterossexual ou homossexual) com que o texto é produzido ou lido (ZILBERMAN, 2012 p. 200).

Quando se trata de literatura de autoria feminina, o que vem à tona é a constituição do cânone, questão debatida pela crítica em questão. Desde a filosofia clássica, na Idade Média e nos períodos seguintes já havia mulheres atuantes na literatura e na arte, contudo, a história da literatura e da arte nunca foi regida ou descrita do ponto de vista feminino ou de forma homogênea. A respeito da Idade Média, “a grande maioria dos artistas não assinava suas obras, porque o sistema da arte estava ligado ao poder religioso” (ALMEIDA, 2010, p. 64), fato que contribui para o não reconhecimento de muitos artistas, sobretudo mulheres, quando da constituição do cânone universal.

A constituição do cânone, sobretudo o literário, se deu nesse processo de adequação ao ponto de vista predominantemente dominador, a saber, o masculino. “Graças a Crítica de Gênero, obras até então não suficientemente valorizadas, e por causa disso não republicadas, são introduzidas na História da Literatura, apresentando lados até então obscuros da sociedade...” (ZILBERMAN, 2012, p. 200).

A pesquisadora afirma que essas obras não necessariamente apresentam questões relativas à opressão sofrida pela mulher numa sociedade dita patriarcal, e reforça ainda que tais temáticas não são exclusividades de obras de autoria feminina. Logo, concluímos se tratar de questões que permeiam tanto aquilo que é produzido por homens como por mulheres. Daí a necessidade de um estudo observando a amplitude e as diferenças de gênero, em questões relativas à sexualidade e também ao erotismo.

A Crítica de Gênero passou por algumas fases de estruturação e mudanças no foco de análise a partir de seu surgimento na década de 1970. Esse processo se deu, conforme Batista (2006), numa busca pela construção e reconstrução da identidade feminina na literatura e nas artes. Considerando que, na literatura, os estudos foram tradicionalmente feitos por homens que definiram os conceitos teóricos, estéticos e valores. A primeira fase da crítica em questão consistiu em no já mencionado questionamento da constituição do cânone literário. Nesse primeiro instante, “há uma preocupação em desmascarar a misoginia da prática literária e a marginalização da mulher por meio da revisão do processo de formação do cânone literário ocidental” (BATISTA, 2006, p. 25).

O principal meio de questionamento adotado pela crítica foi o questionamento da postura de constituição desse cânone. Propondo a revisão dos critérios valorativos até então estabelecidos, isso visa, segundo Batista (2006), demonstrar a parcialidade dos conceitos antes tidos como universais. Não se trata, portanto, de uma tentativa de sobrepor o feminino ao masculino, mas de desconstruir conceitos e imagens relativos à mulher que a torna inferior no âmbito social e artístico.

Segunda fase: denominada “ginocrítica” (termo dado por Elaine Showalter), concentra-se na re-descoberta e na investigação de textos de autoria feminina. Sendo assim, essa fase é de “tendência arqueológica”, visto que busca recuperar autores e produções literárias negligenciadas pela literatura canônica. Sua concentração maior será com a produção feminista do século XIX (BATISTA, 2006, p. 26, grifos da autora).

A segunda fase dos estudos feministas que culminaram na Crítica de Gênero foi postulada principalmente pela escritora e crítica inglesa Elaine Showalter que, para além dos questionamentos acerca do cânone literário, propôs a reelaboração desse mesmo cânone por meio da redescoberta de textos suprimidos na história da literatura. O foco eram

escritoras/autoras do século XIX que tiveram suas obras negligenciadas em função do gênero. A ginocrítica foi o método pelo qual foi possível assistirmos à redescoberta e valorização de escritoras como Maria Firmina dos Reis que, em face do gênero e das temáticas que abordava, viu-se sufocada na história e cânone essencialmente masculinos e brancos.

A terceira fase da Crítica de Gênero “ênfatiza a análise da construção do gênero e revisa conceitos básicos do estudo literário, bem como teorias formadas a partir da visão masculina” (BATISTA, 2006, p. 26). É nessa perspectiva de estudo que será pautada a análise do *corpus* deste trabalho, pois os saberes nessa perspectiva permitem delinear a imagem feminina no texto literário, tanto escrito como visual. Seja da perspectiva da mulher como também a partir da ótica masculina, considerando aspectos da sexualidade. Uma análise dessa natureza pode ser feita tendo como base os estudos culturais, mas, sobretudo, numa perspectiva subjetiva dos papéis e atuações femininas, ao qual se propõe esse trabalho.

Considerado que, no Brasil, as ideias postuladas pelo movimento feminista tardaram a circular no âmbito acadêmico e social, as fases vividas pelos estudos da Crítica de Gênero, no país, não obedeceram ao percurso acima descrito. Os primeiros estudos feministas no Brasil somente vieram à tona na década de 1980. As fases que a crítica percorreu na sua estruturação acabaram, portanto, coexistindo e foram sobrepostas, à medida que os estudiosos tinham a liberdade de adotar e dar preferência a uma determinada perspectiva de estudo. Fosse de questionamento, de resgate ou de analisar efetivamente a construção de gênero na literatura.

Para a exposição deste capítulo teórico e crítico, selecionamos algumas artistas e escritoras para contextualização da perspectiva teórica escolhida. O critério de elencar essas mulheres foi a afinidade conceitual, bem como a pertinência de suas obras para um melhor diálogo teórico ao que propomos neste trabalho. Assim o fizemos conscientes de que a escolha sempre tende a uma visão subjetiva e unilateral, mas, ainda assim, necessárias para um pertinente diálogo entre teoria e *corpus*.

2. “SER MULHER, SER MODERNA”: a imprensa feminina e os periódicos cariocas

O interesse nos estudos acerca da imprensa se dá pelo fato de esta ser uma importante fonte histórica e de pesquisa sobre o passado cultural e artístico das grandes nações. Além do mais, os veículos de imprensa foram importantes instrumentos de veiculação e divulgação das artes e da literatura. A imprensa, ao que se constata, não só informa, mas também distrai, comenta e até mesmo possibilita formar opiniões. Através da análise das palavras e imagens é possível refletir os comportamentos, valores, tanto na perspectiva social como também à luz da subjetividade textual. Conforme vemos no texto de Lispector:

À primeira vista, a decência parece ser uma virtude tão absoluta e indivisível quanto, digamos, a honestidade, na realidade, porém a decência apresenta uma variedade de formas que dependem de fatores divergentes como idade, hábitos, costumes, leis, época, clima, hora do dia (já imaginaram um bikini num baile de gala?) e outros. Cada fator traz um significado adicional que desafia uma interpretação diferente. Assim são vagos e confusos os limites da moral, que só pode ser julgado de acordo com a sua latitude geográfica ou histórica. E, mesmo assim, o julgamento é sempre precário...²⁹ (LISPECTOR, 2006, p. 126)

Textos que, à primeira vista, se mostram, aparentemente, inocentes e inofensivos, na imprensa periódica, podem suscitar importantes reflexões sobre comportamentos sociais. Isso se evidencia, por exemplo, no texto da seção *Correio Feminino*, no qual a cronista convida a leitora à reflexão sobre os limites da moral e o caráter subjetivo dos julgamentos à luz de questões que não podem ser universalizadas. Uma simples e íntima comunicação nos almanaques é capaz de levar à reflexão e à queda de antigos tabus.

É, pois, a partir da consciência da riqueza documental desses textos, e também de seu caráter literário, sobretudo a partir da veiculação de crônicas e romances folhetinescos, que aumenta o interesse pelos estudos da imprensa periódica. Convém destacar que há toda uma tradição de produções literárias que foram publicadas inicialmente em jornais e periódicos, tais como: poemas, contos, romances crônicas, etc. No entanto, ainda são poucas as pesquisas que se voltam para o estudo específico da imprensa feminina, modalidade jornalística que teve sua presença inscrita desde o século XIX.

A imprensa periódica tem o início do seu desenvolvimento ainda no século XVIII sendo, segundo Carvalho (1995), veículo do projeto iluminista que objetivava principalmente incitar a opinião pública. A mudança de pensamento social se dava mediante a veiculação de novas ideias em temas diversos, o que incluía temas relativos à educação feminina, sempre reafirmando o espaço da mulher como sendo o privado.

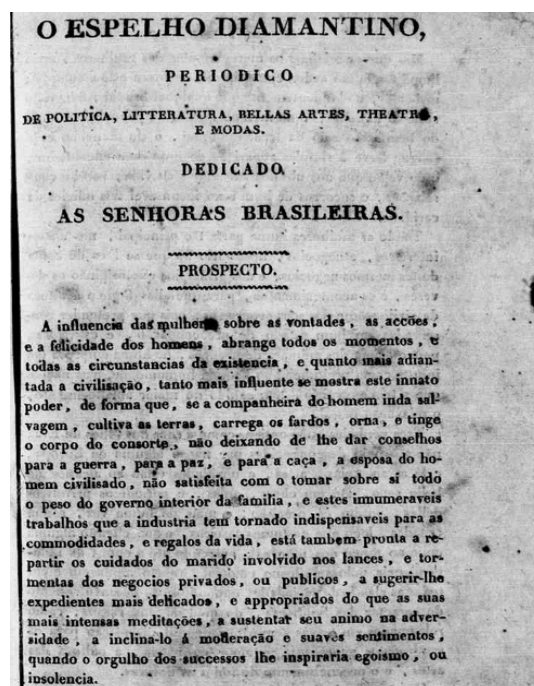
²⁹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 26 de agosto de 1960.

Isto, porque a educação feminina caminhou em muitas direções, mas sempre seguindo o rumo traçado pelo homem, que a imaginava responsável pela educação da prole e esposa exemplar, exercendo as suas funções, mas sempre por um prisma de submissão.” (CARVALHO, 1995, n.p.)

O surgimento da imprensa no Brasil se deu de maneira tardia, pois somente em 1808 foi criada oficialmente a imprensa régia, atualmente chamada de imprensa nacional. O que se constata é que já na primeira metade do século XIX surgiram publicações e periódicos voltados para o público feminino. Esse tipo de publicação voltada para as mulheres se deu em meio a inúmeros desafios, um deles era o alto grau de analfabetismo entre as mulheres e a educação feminina que ainda estava limitada aos afazeres do lar e cuidados com o marido.

O pioneirismo das publicações para as mulheres está entre *O Espelho Diamantino* (1827) e o *Correio das Modas* (1839), ambos editados no Rio de Janeiro. No entanto, os estudos apontam que a imprensa feminina não era restrita somente ao Rio de Janeiro. Em Recife, 1931, foi lançado *O Espelho das Brasileiras* e inúmeras outras publicações de curta duração, geralmente voltadas para temática da moda e também literatura (LIMA, 2007). Na imagem a seguir podemos ver a capa da primeira edição d’*O Espelho Diamantino*:

Figura 6: Capa da primeira publicação d’*O Espelho Diamantino*.³⁰



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

No desenvolvimento da imprensa brasileira, de modo geral, houve ainda em meados do século XIX um estreitamento da imprensa com a literatura. Sobretudo, pela já

³⁰ *O Espelho Diamantino*: Periodico de Política, Litteratura, Bellas Artes, Theatro e Modas dedicado às Senhoras Brasileiras – RJ (1827-1828), 1827, n. 1.

mencionada tradição de veiculação de produções literárias, que passou a contar com participação de diversos escritores, entre eles, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. As obras desses autores eram publicadas na forma de folhetins e, por conseguinte, envolviam as leitoras e os leitores em tramas recheadas de encontros e desencontros amorosos ao mesmo tempo que possibilitava ao público leitor acesso a uma escrita que ultrapassava as barreiras da informação jornalística. Segundo Machado,

[...] o público é assim. Precisa de uma novidade e de uma grande novidade; quando lhe aparece alguma, digere-a com placidez e calma, até que desfeita ela, outra lhe fica ao alcance e lhe satisfaz a necessidade imperiosa. Como o réptil monstro de que falei, o público não se contenta com os manjares simples e as quantidades exíguas; é-lhe preciso bom e farto mantimento (ASSIS, 2008, v.4, p. 48).³¹

O autor destaca a necessidade de um veículo contínuo com essa literatura folhetinesca, pois ao fim de cada história a leitora, o leitor anseia sempre mais. Ainda sobre o estreitamento de laços da imprensa com a produção artística, ela passou a contar, também, com a participação de desenhistas e ilustradores como Henrique Fleiuss e Ângelo Agostini, que atuaram respectivamente na *Semana Ilustrada* (1860) e *Revista Ilustrada* (1876). Fato que contribuiu para o aumento do uso da ilustração em revistas e periódicos da época. Essa colaboração de ilustradores pode ser verificada na figura a seguir:

Figura 7: Recorte da capa da *Revista Ilustrada*.³²



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

³¹ Texto publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* em 7 de janeiro de 1862.

³² *Revista Ilustrada* – RJ (1876-1898), 1876, n. 10. O recorte acompanhava um texto suscitando um debate sobre a necessidade de saneamento no estado do Rio de Janeiro, que era assolado por uma epidemia de febre amarela.

No recorte da edição de 1876 da *Revista Ilustrada* vê-se a ilustração da segunda onda de uma epidemia que assolou o Rio de Janeiro, a febre amarela. Para além de noticiar as mortes e suscitar o debate do saneamento no estado, há a representação literal da morte, que se vê na figura de capuz portando uma espécie de foice sob os cadáveres. Enquanto uma outra figura, a de um homem, parece clamar pela vida.

É no contexto do estreitamento entre a imprensa e a literatura que surgem alguns periódicos editados por mulheres, dentre eles um jornal de responsabilidade de Joana Paula Noronha em 1852 intitulado *Jornal das Senhoras* (LIMA, 2007). Esse periódico se destacou por ir além dos temas recorrentes, a saber, moda e literatura, inserindo em seus textos protestos, ainda que tímidos, sobre o tratamento impositivo dos homens em relação às mulheres. Para tanto, as editoras e escritoras ainda preferiam manter o anonimato, sob a justificativa de driblar possíveis represálias. Se tratava, portanto, de uma tímida atuação, mas que ainda assim pontua resistência e motivou o surgimento de outros periódicos com finalidades semelhantes, inclusive a coluna assinada por Helen Palmer no século seguinte.

Nós não estamos mais no tempo em que a única finalidade de uma jovem era arranjar marido. Não importava de que qualidade fosse. Um marido era o objetivo. Felizmente, isso passou. Hoje, frequentando universidades, libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso, o problema casamento passou a ser encarado de forma muito mais acertada e serena³³ (LISPECTOR, 2006, p. 74).

Ao sinalizar que o casamento já não se tratava de uma prioridade entre as jovens moças, Helen Palmer, embora falasse às senhoras do lar em fins da década de 1950, também assume o compromisso de ir além das futilidades das páginas femininas e assinala protestos que, embora explícitos, soam tímidos frente ao caráter conservador da burguesia carioca. Isso se dá nos mesmos moldes em que os primeiros periódicos femininos, do século XIX, protestavam contra a subserviência feminina.

Lima (2007) destaca que mesmo diante das temerosas represálias e do medo do ridículo outras publicações da mesma natureza surgiram no Rio de Janeiro. Quando do surgimento de *O Belo Sexo* suas responsáveis já não optaram pelo anonimato e as publicações eram definidas em reuniões semanais, o que gerava críticas inclusive de outras mulheres acerca da consciência feminista que era postulada. Mas o legado do periódico em questão trouxe importantes contribuições quanto ao papel social da mulher brasileira, cuja função era direcionada a uma vivência tediosa, restrita ao espaço privativo do lar e ao casamento como único destino.

³³ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 30 de outubro de 1959.

Muito embora tenham sofrido duras críticas, em fins do século XIX ainda surgiram diversos outros tabloides e periódicos. Porém, como já mencionado, as publicações da imprensa feminina ainda ocupam pouco espaço como *corpus* de pesquisa. Tais publicações reiteram suas importâncias no instante em que buscam despertar a sociedade para um potencial feminino sufocado e até então não explicitado, além de atuarem como ferramentas de conscientização sobre a condição da mulher em determinadas épocas.

Digo-lhes que “esclarecida” é a mulher que se instrui, que procura acompanhar o ritmo da vida atual, sendo útil dentro do seu campo de ação, fazendo-se respeitar pelo seu valor próprio, que é companheira do homem e não sua escrava que é mãe e educadora e não boneca mimada a criar outros bonequinhos mimados³⁴ (LISPECTOR, 2006, p. 18, grifos da autora).

À mulher são direcionadas reflexões sobre a necessidade de romper as limitações do ambiente privado do lar a que está condicionada. A instrução parece, nesse cenário, uma importante ferramenta de transgressão, de modo que toda uma vida e atitudes devam ser ressignificadas, seja no ambiente de trabalho, seja no lar e no cuidado com os filhos.

No século XX assistimos ao processo de modernização da imprensa brasileira, processo caracterizado pelas maiores tiragens e o sustento por meio da publicidade. Isso se deve às transformações que se sucederam na sociedade brasileira e, em especial, nas potências centralizadoras que eram o Rio de Janeiro, a Capital Federal, e São Paulo, o centro econômico. O que proporcionou além do crescimento urbano e da concentração das camadas médias, também o crescimento do nível de instrução. Assim, além do crescimento do número de jornais e revistas, tivemos o aumento no número de leitores e leitoras.

As revistas que surgiram no início do século XX não eram especificamente voltadas ao público feminino, mas contavam com seções específicas com supostos conteúdos de interesse das mulheres. Dentre as principais se destaca a *Revista da Semana* (Rio de Janeiro - 1901), *Fon-Fon* (Rio de Janeiro – 1907) e *Cigarra* (São Paulo – 1914).

A lacuna deixada pelo fato de não haver uma revista exclusivamente para as mulheres veio a ser preenchida quando do surgimento da *Revista Feminina* (São Paulo, 1914-1936). O propósito da revista segundo Lima (2007), parafraseando a fundadora Virgilina Salles de Souza, era criar uma revista sã e moral.

Por trás de todo homem casado que trabalha, está a sombra da esposa. Esta poderá ajudá-lo a subir muito além dos outros, ou fará tanto peso para baixo que ele desistirá de lutar. Uma coisa é estimular pelo elogio e camaradagem, outra coisa é queixar-se todo dia que ele não sobe na vida e ganha menos do que se gasta em casa. Isso pode arruinar a vida do marido³⁵ (LISPECTOR, 2008, p. 34).

³⁴ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 21 de agosto de 1959.

³⁵ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 15 de janeiro de 1960.

Ao fazer tais afirmações sobre a mulher, em algumas das suas crônicas, percebe-se que Lispector, de certa maneira, dissemina ideias extremamente conservadoras, semelhantes às convicções que eram veiculadas na *Revista Feminina*. No que se refere à conquista de direitos da mulher, esses ideais representam um retrocesso político e social. Valores que vão de encontro a toda uma luta do movimento feminista.

A imagem de mulher, na esteira da literatura de cunho moral, deve ser a da mulher submissa que não sobressai ao marido, apoiando-o em seu protagonismo, mas nunca sendo a protagonista, estando, portanto, à “sombra do marido”. Sendo, inclusive, a responsável pelo não fracasso do homem no trabalho, e isso é possível cuidando bem da casa e não deixando que o homem se preocupe com as dificuldades do lar. Nessa perspectiva a revista

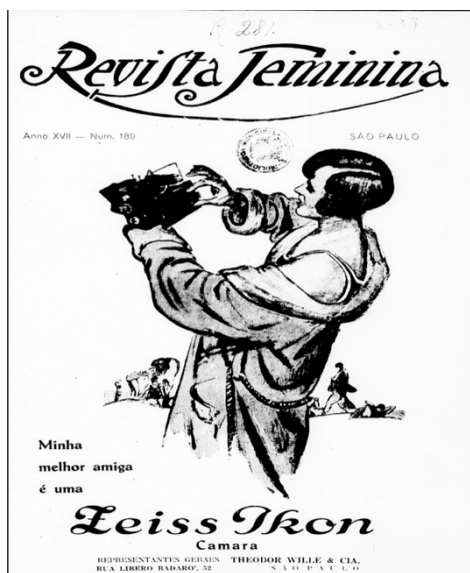
[...] aborda temas do cotidiano que abrangem as relações de poder entre homens e mulheres, tanto na esfera privada quanto na pública, em temas como trabalho, filhos, sex appeal, a imagem do outro, orientações de como proceder na educação de filhos, da ordem da casa, na relação conjugal, ou seja, representações coletivas de aconselhamentos a um público específico (SANTOS e SOPELSA, 2018, p. 81).

O objetivo da *Revista Feminina* era a colaboração direta e eficaz na educação doméstica na orientação feminina, principalmente no intuito não de reformar os papéis femininos, mas apenas de colaborar na manutenção dos velhos comportamentos, além, é claro, da recreação literária.

Muitos destes textos assemelharam-se aos códigos de conduta ou manuais de etiquetas tão em voga na Europa e Estados Unidos e aqui utilizados para sistematizar o comportamento da sociedade, com mediações sociais entre os papéis de mulher, esposa, mãe e trabalhadora por exemplo, ou seja, expectativas sociais em torno do comportamento feminino e masculino (SANTOS e SOPELSA, 2018, p. 81).

A circulação permanente do periódico se deu em meio a dificuldades, sobretudo financeiras. A revista teve tiragens distribuídas gratuitamente até o número 7, buscando arranjar assinaturas que fossem mantenedoras. A tentativa foi fracassada pois não alcançou número hábil de assinaturas para manter a impressão e distribuição. Foi então que sua fundadora saiu em busca de angariar anúncios com o desejo, segundo Lima (2007), da implantação definitiva da imprensa feminina no Brasil. Convém destacar que a posição social de Virgilina facilitou a introdução da revista na elite paulistana.

Figura 8: Capa da *Revista Feminina*.³⁶



Fonte: Biblioteca digital da Unesp

Na figura 8 é possível observar que a *Revista Feminina* também dispôs de ilustrações na composição do periódico. Na capa em questão há uma mulher segurando uma câmera *Leiss Ikon* e afirmando ser o objeto o seu melhor amigo. A imagem reafirma a necessidade de sobrevivência da revista, pois a torna para além de difusora de ideias, palco para a publicidade patrocinada. Uma mulher segurando uma câmera mostra também os avanços da modernidade, sobretudo pós revolução industrial, e a constante ascensão do capitalismo. Tal imagem, ainda que de maneira simples, não deixa de representar o sentimento de liberdade ansiado pela mulher moderna.

O periódico contou com a colaboração de diversos intelectuais, a saber, Menotti del Picchia, Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Dra. Alzira Reis, Priscila Duarte de Almeida e vários outros. A *Revista Feminina* teve sua mudança para o Rio de Janeiro no ano de 1924, a qual prosseguiu com o trabalho de propagar uma influência moralizante, mantendo a linha de publicação pautada nos alicerces conservadores do patriotismo e progresso.

Importa destacar que no Brasil, da década de 1920, a exemplo dos movimentos femininos que surgiram na Europa, foram organizados os primeiros movimentos no país cujo principal objetivo era a melhoria das condições de vida feminina, indo inclusive na contramão dos ideais da *Revista Feminina* que ainda impunham uma orientação da mulher sob a ótica masculina. No entanto, é fundamental constatar que coube a imprensa feminina, sobretudo a partir do surgimento de inúmeros outros periódicos, o papel de publicizar a intimidade

³⁶ *Revista Feminina*, 1930, ano XVII, n. 189.

feminina. Pois ao aconselhar sobre os cuidados com o lar, os filhos e a casa, as colunas tornavam público o encarceramento da mulher ao ambiente privado. A intimidade feminina era, portanto, a vida privada do lar, a do homem, por sua vez, era a esfera pública.

Como já mencionado, mesmo se tratando de uma publicação destinada ao gênero feminino, que deveria dar voz às mulheres, a *Revista Feminina* ainda reforçava ideais que limitavam o âmbito da leitura feminina. Isso se dava pela constante reafirmação e publicação de textos reservados ao dito universo feminino e à chamada leitura moral. Além do que, o periódico não visava lucros, sob a justificativa de que não ficava bem às mulheres da elite burguesa ganharem dinheiro com atividades que eram reservadas ao homem.

Conhecer e resgatar a imprensa periódica da década de 1920 nos leva a um olhar múltiplo sobre o papel da imprensa feminina para o cotidiano brasileiro. Importa salientar que, embora algumas revistas e jornais ainda transmitissem estereótipos da mulher e restringissem seu universo ao lar, marido e filhos, é possível perceber muitos aspectos nas entrelinhas que incentivava a luta pela emancipação feminina. À vista disso, projeta a figura feminina e a reconhece como sendo um agente transformador na esfera social, sobretudo a partir do papel exercido no seio familiar. Ao que segundo Carvalho (1995) nos conduz ao não negligenciamento do papel feminino de transmissão ideológica às gerações futuras, e a enxergar a mulher não mais como complemento ou subsidiária, mas como alicerce da estrutura familiar.

Mesmo com os já explicitados senões, reconhece-se que a imprensa periódica, de modo geral, serviu de veículo para o ideário moderno, à medida que, na década de 1920, os artistas brasileiros propunham inovações no fazer artístico/literário. A imprensa feminina além de veicular anseios femininos, também refletiu, de certa maneira, o ideário moderno que, por sua vez, conduziu a inúmeras renovações. Dentre as quais destacamos a renovação gráfica quanto ao uso frequente de imagens, vinhetas e ilustrações, sobretudo nas seções de moda e beleza. Sendo inclusive um recurso frequentemente utilizado por Clarice Lispector, quando da publicação das colunas de Helen Palmer, conforme veremos em outra seção mais à frente.

Esse período foi para o Brasil de grande criatividade, em que artistas, intelectuais e jornalistas foram impactados pelas propostas insurgentes que eclodiram em São Paulo durante e no pós-Semana de Arte Moderna. Seus reflexos, de certa maneira, despontaram em diversas partes do país.

O Brasil assistia, para além do crescimento da imprensa, um crescimento educacional e a ampliação dos espaços de leitura, bem como o seu incentivo. Era comum, também, a utilização do espaço privado do lar para a realização de saraus literários e também a

utilização de outros espaços intermediários entre a casa e a rua. O antropólogo Roberto da Matta (1987) cita, como exemplo, os salões.

Os salões eram espaços privados que serviam de complemento para a esfera pública, nos quais se concretizavam grandes transações econômicas. Neles também eram realizados eventos artísticos, culturais e literários. Convém destacar que eram lugares típicos e frequentados por famílias influentes, e era comum as relações de parentesco e compadrio entre estas. Raros eram os casos de mulheres donas de salões dessa natureza, porém, embora fossem espaços para negociações e transações comandadas por homens, a organização e planejamento desses espaços, comumente, eram feitos por mulheres.

A mediação entre a esfera pública e a privada pelos salões era especialmente administrada pela mulher, na tarefa difícil de estabelecer a relação entre o público gerador e consumidor de cultura. Em quaisquer desses espaços, as mãos femininas teciam a malha em que se articulavam os valores inerentes à formação de novos padrões culturais. (CARVALHO, 1995, n.p.)

O que se observa é que embora as mulheres tecessem as malhas de valores inerentes, tais valores ainda não as favoreciam, ainda assim a mulher foi cumprindo seu papel social, capaz de introduzir/organizar exercícios, eventos culturais. Nessa perspectiva coube ao sujeito feminino introduzir diversas práticas, saraus literários, discussões acerca de música e arte, práticas que influenciavam diretamente no espaço intelectual e na formação das futuras gerações.

Em *O Bello Sexo* (1988), Bicalho discorre sobre a função dos salões, dentre o que ela destaca o constante estímulo, nesses espaços, às práticas de leitura, que por sua vez eram complementos das atividades intelectuais. Nos aspectos que constituem a vida ocidental a leitura se destaca como presença importante em todos eles, em que tal prática a presença feminina se faz constante.

Quando do surgimento das práticas de leitura no Brasil e no Rio de Janeiro em específico, as condições eram desfavoráveis, sendo a principal delas o analfabetismo. O que fizeram dessas práticas um privilégio de grupos restritos. Mesmo com os avanços e incentivos à educação, na década de 1920, constata-se que o acesso era para poucos. Tanto é que a precariedade quanto à leitura ainda persistia, mesmo que nos salões cariocas houvesse o constante consumo de prosa e poesia. Porém, vale ressaltar que a importância do ato de ler nos salões está, principalmente, na sua função multiplicadora e difusora de informações e conhecimento. Além do mais, os salões eram mediadores entre a esfera pública e privada, locais de publicização da subjetividade das produções artísticas. Esses espaços eram propícios para a exposição dos valores, em especial, os românticos herdados da Europa.

O destaque feminino nesse cenário se deu sobretudo no papel da mulher como consumidora, de modo que mais e mais seções eram dedicadas ao público feminino nos periódicos. Convém destacar que o crescimento da mulher era, sobretudo, intelectual, pois a leitura silenciosa e individual gerava encontros de socialização do livro enquanto objeto cultural, como se há muito, de alguma forma, ecoasse os conselhos de Helen Palmer, anunciados, mesmo ainda com parcimônia, décadas depois:

Nós, mulheres, principalmente, que sabemos encontrar tempo para tantas coisas, devemos arranjar uns minutinhos diários para a leitura. Não é necessário a leitura prolongada, nem são precisos os livros complicados. Coisa leve, variada, que nos dê uma visão rápida do mundo em que estamos e do que acontece nele, no campo das ciências, das artes, da política e... dos “disse-me-disse”³⁷ (LISPECTOR, 2006, p. 44).

De certo, era exatamente esse movimento que as mulheres faziam. Começaram a instruir-se em meio às correrias cotidianas e a publicizar seus espaços. Mas, “embora a mulher começasse a participar, cada vez mais e com mais frequência, de reuniões sociais, a sua função, era de coadjuvante, e o espaço por ela ocupado era o definido pelo elemento masculino” (CARVALHO, 1995, n.p.). No entanto, mesmo coadjuvantes, as mulheres começaram a operar mudanças na década de 1920, e foi nos salões, nos quais imperava a presença feminina, o início das transformações da década. Os padrões culturais que atingiam o Rio de Janeiro, enquanto centro cultural do Brasil, fez da cidade o espaço ideal para as atividades intelectuais, embora a própria cidade e o restante do país ainda fossem assolados pelo analfabetismo. Problema que, infelizmente, persiste até nos dias atuais³⁸.

Muitos fatores contribuíram para o aumento da produção de livros, revistas e periódicos, dentre os quais tem-se o aumento da concentração da população no espaço urbano, a produção cinematográfica, a indústria fonográfica e a próspera atividade editorial. A imprensa por sua vez ganhava formas outras para que pudesse competir com as novas formas de comunicação. Isso gerou um aumento pelo gosto literário e a valorização dos papéis dos jornalistas na formação de seus leitores e até mesmo do país.

Os jornalistas ditavam a nova forma de vida, contrariando a Igreja e até mesmo influenciando a formação de um novo padrão de linguagem e de uma nova consciência. Entretanto, a guerra traz as primeiras dificuldades motivadas pelos problemas relativos à importação de papel, enquanto os jornalistas assalariados se ressentiam da situação. Os intelectuais, em geral, dirigiam-se para o jornalismo, mas também para o funcionalismo público e para a política. (CARVALHO, 1995, n.p.)

³⁷ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 28 de outubro de 1959.

³⁸ Segundo dados divulgados no módulo Educação da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE em 2019, 6,6% dos brasileiros de 15 anos ou mais são analfabetos e incapazes de ler um bilhete simples, isso corresponde a mais de 11 milhões de analfabetos, destes, 5 milhões são indivíduos do gênero feminino.

O envolvimento dos intelectuais em atividades como o jornalismo e a política reforça a importância da atividade intelectual para o desenvolvimento da época. O avanço dessas atividades junto a publicação e circulação dos periódicos possibilita aos intelectuais ampliar suas funções como formadores de opinião. Marcada, sobretudo, pelas participações em jornais de maior circulação exercendo atividade literária, a saber, com a escrita de crônicas, poesias, novelas e editoriais.

É nesse cenário que surgem as revistas femininas para atender finalidades específicas: informar a mulher sobre assuntos ditos femininos, para veicular e enfatizar as notícias sobre moda, beleza e uma literatura específica direcionada a esse público, no caso, as leitoras. As revistas femininas também atendiam ao interesse intelectual que buscava cada vez mais novos espaços de expressão.

Os propósitos almejados pelas publicações femininas consistiam em textos que permitissem acesso à informação, além é claro de representar o grupo social a que pertenciam. Carvalho (1995) fala de uma abordagem essencialmente feminina como fator que diferenciava essas publicações das demais. Essa abordagem era ainda, segundo a autora, pouco “politizada”³⁹ e traziam como temática central o espaço privado do lar, entre eles, as preocupações e o cuidado com a família e soluções para os conflitos nesses espaços.

No entanto, nem todas as publicações eram “despolitizadas”, algumas apresentavam timidamente o interesse feminino por questões políticas, mais especificamente ligadas à luta moral. Contudo, traziam sempre uma espécie de consenso à discussão política e, assim, evitavam assuntos conflitantes. O que se observa é que essas publicações, sobretudo em seu caráter literário, serviam de alento para a abstração do espaço privado ao qual a mulher era condicionada.

As colunas femininas eram inovadoras devido ao seu caráter homogêneo de temáticas e publicações. A classe intelectual já havia entendido que essas colunas eram importantes veículos de ideias modernas que, ao passo do amplo progresso do texto jornalístico, destacava-se enquanto espaço de expressão.

A maioria das coisas “impossíveis” são impossíveis apenas porque não foram tentadas. Quanta coisa você não faz apenas por timidez ou medo...
Você já experimentou pintar paredes? Pois, acredite ou não, não é necessário tirar “curso” (só um curso de “confiança-em-si-mesma” ajudaria, pois confiança é o que lhe falta)⁴⁰ (LISPECTOR, 2008, p. 53, grifos da autora).

³⁹ A politização na perspectiva de Carvalho (1995) se refere aos ideais políticos de emancipação da mulher em relação ao homem, bem como a luta pela emancipação do corpo feminino.

⁴⁰ *Diário da Noite* – Ilka Soares – 18 de julho de 1960.

Na leitura da citação é possível notar a diversidade temática comum às colunas femininas. Vejamos que, além das questões relativas ao lar está, por exemplo, o incentivo à autoconfiança e reflexão sobre o quanto falta ousadia na mulher por desacreditar-se. A modernidade dos ideais veiculados pode ser constatada no incentivo a comportamentos inovadores diante do estereótipo de mulher frágil que até então imperava.

Além disso, os donos de jornais perceberam o grande potencial do público consumidor dessas colunas: o público feminino. Ao que se vê em futuras publicações não mais a reprodução de padrões, mas a exposição de novas ideias sobre a percepção do mundo e do papel da mulher. Em que se questiona principalmente o papel principal de procriação atribuído às mulheres e a inquestionável submissão ao sujeito masculino. A sugestão de novos comportamentos era, no entanto, ainda tímida.

As revistas e jornais, à luz do jornalismo em expansão, contavam, cada vez mais, com a participação dos intelectuais. Isso porque era estreita a relação entre jornalismo e literatura, no instante em que os escritores e escritoras contribuem em seções específicas publicando romances folhetinescos, crônicas, contos, poesia e editoriais. Na década de 1920, ainda que as mulheres constituíssem um público um tanto expressivo, atentando-se para as condições da época, ainda eram raras as participações femininas na produção cultural e jornalística do Rio de Janeiro.

A contribuição feminina já ocorria na produção de contos e crônicas, porém a primeira mulher admitida oficialmente como jornalista foi a já citada Eugênia Álvaro Moreyra (Eugênia Brandão), na revista *A Rua* (CARVALHO, 1995). Ela se tornou, portanto, a primeira mulher jornalista da imprensa carioca.

No início do século, as funções de repórter na imprensa eram exclusivas dos homens. Foi, pois, com surpresa que o público viu surgir Eugênia Brandão, a primeira mulher a atuar nessa área (...) Coube a essa *A Rua*, de 1914, a primazia de ostentar em sua página de rosto, e com destaque, a presença da primeira mulher repórter (...) tentou-se até a criação de horrendo neologismo – reportisa, felizmente não adotado pelo latente mau gosto. (COTRIM, 1979, p.17-18).

Convém evidenciar que o crescimento dos periódicos femininos se deu pelo constante aumento da participação da mulher nas atividades sociais, no intuito de suprir o crescimento cultural da mulher de classe média. Assim como outros periódicos e revistas específicos, os que eram voltados ao público feminino eram mantidos para difundirem temas de interesse de seu público. Daí o fato de a grande maioria abordar questões relativas à beleza, ao casamento e ao lar. É o caso das colunas femininas de *Lispector*, conforme veremos mais à frente.

“O sistema de informação cultural compreendido a partir da presença feminina circunscreveu um universo que permitiu à mulher interagir entre a esfera pública e a esfera privada de uma forma peculiar, produzindo informação” (CARVALHO, 1995, n.p.). Ainda segundo a autora, essa produção de informação está intimamente ligada à questão da assimilação dos modos de lidar com o cotidiano e aos papéis femininos. A assimilação de informações dessa natureza resulta em mudanças contextuais e reflete na vivência social. A imprensa feminina como mediadora do espaço público e privado, atua como instrumento de assimilação de conhecimento e mudança comportamental.

É, pois, por intermédio da imprensa que a mulher torna público o seu espaço e ganha um novo espaço de reivindicação e representação. Isso se dá no instante em que através da imprensa é realizada a publicização do espaço privado feminino. “O sistema cultural de informação cultural a partir da figura feminina encontra, na imprensa periódica, o veículo difusor da informação produzida, sob a ótica feminina” (CARVALHO, 1995, n.p.).

Essa ótica, no entanto, era pautada, em sua maioria, no trato da casa e dos filhos. Eram seções dedicadas aos conselhos ditos úteis, segundo padrões e valores da época. Inclusive conforme os avanços da década, a medicina e as pesquisas na área sanitária também avançavam e eram conteúdos frequentes nas colunas e revistas femininas. Nas quais o discurso sanitário buscava, na mulher, um aliado para a disseminação das medidas devidas no seio familiar.

Estando situados o surgimento da imprensa feminina e o seu desenvolvimento, faz-se necessário situarmos a atuação de Clarice Lispector como jornalista na imprensa carioca. Desse modo serão apresentadas e discutidas colunas produzidas pela escritora, especialmente a coluna *Correio Feminino*, a qual inspirou a microssérie, corpus deste trabalho. Na análise dessas colunas daremos destaque às temáticas dessas publicações.

2.1 “Feira de Utilidades”: Clarice Lispector jornalista feminina

A informação utilitária cresceu e foi estruturada de modo mais adequado a contar da década de 1960. A partir da disseminação dos conselhos úteis nas seções femininas assistimos à estruturação do jornalismo de serviços, cujas informações eram voltadas para tarefas cotidianas. Nesse cenário surge Clarice Lispector, romancista e contista já consagrada, dedicando-se à escrita e publicação de crônicas em periódicos e seções femininas.

Eis algumas sugestões de pratos que podem ser oferecidos às crianças de mais de um ano: bolinho de batata (ao forno), nhoque, suflê de batata, batata-doce tostada, purê de batata-doce, bortalha, cenoura ao molho branco, pudim de cenoura, purê de cenoura

com arroz, purê de ervilhas secas, suflê de espinafre e creme de chuchu⁴¹ (LISPECTOR, 2008, p. 81).

Conforme evidencia-se no texto da coluna de Helen Palmer, Lispector apresenta dicas e conselhos para as mães donas de casa com relação ao cuidado com os filhos pequenos. Isso se dá de modo frequente, em que os conselhos úteis são alternados com outros textos relativos ao universo feminino.

Importa salientar que esse não foi o único trabalho da Lispector jornalista em coluna feminina. A escritora já havia publicado a coluna *Entre Mulheres*, a convite de Rubem Braga, no periódico *Comício* (1952), sob o pseudônimo de Tereza Quadros. Este trabalho permitiu que Clarice adentrasse o universo de escrever, no que se refere a uma espécie de aconselhamento e receituário feminino.

Comício, apesar da curta existência, não chegou a seis meses de circulação, e do propósito de criar oposição ao governo de Getúlio Vargas, eleito pelo voto popular em 1950, permite a Clarice Lispector a oportunidade de praticar um trabalho singular: o de escrever página feminina (NUNES, 2006, p. 7, grifo da autora).

A atuação da colunista foi tão significativa e representou tamanha mudança de percepção, na Lispector jornalista, que a escritora, “como hábil ficcionista, cria inclusive a personalidade de Tereza Quadros, quando comenta em carta a Fernando Sabino: “Ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo as vezes feminista, uma boa jornalista enfim” (NUNES, 2006, p. 8).

A essa altura, Lispector já havia publicado cinco romances, além de dois livros de contos. Porém do instante em que cansada da vida diplomática, encontrou-se separada do marido com dois filhos pequenos e, embora já tivesse colaborado em jornais e colunas femininas, aceitou trabalhar de modo definitivo como cronista para jornais e revistas cariocas.

Uma Clarice surpreende ao tratar com habilidade os assuntos prosaicos do cotidiano da mulher urbana de classe média que começa a se dividir entre trabalhos de natureza diferentes, fora do lar, mas que deve continuar a cuidar de si, mantendo o charme e a elegância (NUNES, 2008, p. 145).

Nas dicas, conselhos e receitas, Lispector como exímia romancista conseguiu conservar traços de sua escrita em textos sobre temas corriqueiros, os do cotidiano da mulher carioca de classe média. Clarice consegue estabelecer um diálogo, de modo íntimo, com a leitora que folheia as páginas do jornal em busca de solucionar seus conflitos e, claro, de ver-se representada na voz de outra mulher. São falas de cuidado, de uma mulher que incentiva a emancipação, mas propõe cautela, temerosa em desafiar todo um sistema em que a mulher deve ser sempre servil. Evidencia-se aí a versatilidade da modernista da geração de 45.

⁴¹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 17 de dezembro de 1960.

A propósito, Clarice sempre recusou o título de escritora, conforme pode-se constatar na sua icônica entrevista para Júlio Lerner, na TV Cultura, pouco antes de morrer em decorrência de um câncer. Ela relata que apenas escreve pela necessidade de sentir-se viva na escrita e, quiçá, pelo prazer. Vê-se a recusa da profissão como uma fuga aos aprisionamentos e exigências trazidos com o rótulo, sempre almejando a liberdade de ser.

O que a levou, portanto, a aceitar o emprego de cronista foi a necessidade de manter a vida no tumultuado centro cultural brasileiro. Tendo como principal objetivo sustentar a ela e aos filhos. Tal feito a levou a escrever mais de quatrocentos textos que foram reunidos em livros, somente após sua morte em 1978. Constituindo um grande conjunto de crônicas jornalísticas escritas por ela.

Em um de seus primeiros trabalhos como cronista, Lispector assinou a coluna *Correio Feminino* em 1959, no jornal *Correio da Manhã*. “Viviam-se no Brasil os famosos tempos eufóricos e polêmicos do governo de Juscelino Kubitschek, com a construção de Brasília” (NUNES, 2006, p. 9). É nesse momento que surge, para ela, o convite de publicar a coluna de Helen Palmer, na coluna *Correio Feminino*, em que imperava temas relativos à sedução e feminilidade.

Figura 9: Recorte da coluna *Correio Feminino*.⁴²



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

A coluna de Helen Palmer sempre apresenta dicas utilitárias, conforme evidenciase na primeira linha do recorte na figura 9, na qual a conselheira sugere uso de limão e sal para a remoção de manchas. Ainda na coluna em questão, Palmer ensina como lidar com os empregados da casa e evitar constrangimentos na frente de visitas. Ao lado, na composição da

⁴² Recorte da coluna *Correio Feminino* publicada no *Correio da Manhã*, ano LIX, n. 20464.

coluna, há uma charge, como recurso visual, relacionada aos temas domésticos, em que a patroa dialoga com a empregada sobre a posição dos tapetes e móveis na casa.

Não entregue a direção das compras e das despesas inteiramente às empregadas, pois essa não é a função delas e quem que zelar pelo dinheiro do seu marido é você. A boa dona de casa é a que sabe dar ordens e acompanha de perto a sua execução. É a que mantém a limpeza, a ordem, o capricho em sua casa [...] ⁴³ (LISPECTOR, 2006, p. 45).

No recorte da coluna de fevereiro de 1960, Helen Palmer conversa com suas leitoras em tom de conversa íntima. No texto ela dá dicas de como a mulher deve gerir a atuação da empregada, e sugere que há limites entre o que pode ser feito pela empregada. Reiterando, de forma enfática, que há tarefas que não podem ser terceirizadas pela boa esposa. Quando desses apontamentos, vê-se que Lispector comunica-se com a mulher de classe média alta, fato que evidencia que mesmo frente aos avanços da década, a leitura é ainda privilégio de poucas mulheres.

Ainda em 1960, Clarice atuou também como *ghostwriter* da atriz e modelo brasileira Ilka Soares, na coluna *Só para mulheres* no *Diário da Noite*.

Nessa página caleidoscópica, Ilka Soares, ou melhor, Clarice Lispector, incorporando o universo das passarelas e o *glamour* das estrelas, conversa diariamente com sua leitora, mediante a seção que não poderia ter outro nome senão “Nossa conversa”. A colunista, em discurso de intimidade, compartilha seus segredos com o público que lê (NUNES, 2006, p. 10, grifos da autora).

Um ano depois, a convite de Alberto Dines, editor-chefe do *Jornal do Brasil*, publica algumas crônicas aos sábados e colabora, também, em colunas diversas com a publicação de contos e crônicas, além de ter dedicado páginas para a publicação de contos infantis. Na mesma época Clarice Lispector dedica-se, pela primeira vez, à literatura infantil, ao lançar seu primeiro livro direcionado às crianças: *O Mistério do Coelho Pensante*, publicado originalmente em 1967.

É possível notar, nessas colunas, um aspecto peculiar de trabalho da jornalista, ela constantemente reaproveitava textos já publicados sob outros pseudônimos, de modo que “é comum se deparar com mensagens transmitidas por Tereza Quadros no espaço de comentário de Ilka Soares, com pequenas alterações de redação. Ou seja, um exercício de escritura: variações sobre um mesmo tema” (NUNES, 2006, p. 8).

As crônicas tornaram-se um gênero amplamente difundido no Brasil graças ao crescimento da imprensa e ao aumento das publicações de jornais, periódicos e revistas. Clarice Lispector que de romancista estreava como cronista, não foi a única escritora a se dedicar a esse gênero. Alguns romancistas e poetas, a saber, Carlos Drummond de Andrade, Caio Fernando

⁴³ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 24 de fevereiro de 1960.

Abreu, Luís Fernando Veríssimo e até mesmo Machado de Assis atuavam ou já haviam atuado na escrita e publicações em periódicos e revistas.

A escritora até então apontada, equivocadamente, por parte dos leitores, como uma leitura complexa, portanto, restritiva, de difícil acesso, conquista espaço outro e um público não mais circunscrito à burguesia do Rio de Janeiro. Sobretudo, no espaço privado do lar, através de suas crônicas breves que circulavam na mídia impressa, por intermédio dos jornais. Nos lares, ambiente alvo das publicações voltadas ao público feminino, imperava dicas de beleza, além de sugestões para o trato da casa, dos filhos, marido e até mesmo a gerência do trabalho externo e os cuidados com a família.

A página de jornal, ao se tornar espaço de diálogo, aproximando a colunista de sua interlocutora, através do fio condutor ‘a mulher e o espaço em que vive’, em alguns momentos poderá se transformar em pretexto para a escritora iniciar a leitora. Ao conquistar seu público pelo tom de confidente e conselheira, Clarice Lispector, valendo-se de pequenos textos inofensivos sobre o comer o vestir o enfeitar-se, instiga sua leitora a refletir sobre as duas realidades em que se estrutura a sociedade: o mundo das simulações e o da verdadeira natureza das coisas. Por isso, é fundamental a atenção dos detalhes quase imperceptíveis [...] para que a leitora possa SER MULHER. [...] E a mulher, além da leitora, é objeto de enunciação em função de sua feminilidade (NUNES, 2006, p. 8).

Nessa esfera, Lispector estabelece uma ligação direta com seu público, vez que a pesquisadora trata o jornal como sendo um espaço de diálogo, regido pela colunista em tom íntimo, ou melhor, enquanto conselheira e confidente de mulheres modernas e atarefadas. A crônica é, portanto, o instrumento direto desse diálogo, aparentemente descartável, mas não desprezioso no instante em que possibilita à mulher que lê reflexões sobre vários temas cotidianos.

Mas quem já correu chão, e ainda, de vez em quando, come poeira por esse sertão bravo do Brasil sabe que existem e sabe que o mascate é também pioneiro, desbravador de mato, que leva, dentro do seu baú, princípios de civilização, rudimentos de higiene a lugares onde dificilmente poderiam chegar por outro meio⁴⁴ (LISPECTOR, 2006, p. 120).

Nesse diálogo, por exemplo, Tereza Quadros reflete junto às suas leitoras acerca de uma nostálgica lembrança de infância, a dos vendedores com o “baú de mascate” que atendiam de porta em porta. No texto o diálogo se faz presente, à medida que a cronista fala e exige resposta de quem lê. As andanças do vendedor são refletidas de modo alegórico, como sendo um movimento peregrino que leva “civilização” ao mais remoto lugar, de modo que uma lembrança é ressignificada em tom intimista.

“Tornam-se, portanto, sintomáticas as falas de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, nomes esses de que se valeu Clarice para escrever conselhos, receitas e segredos às

⁴⁴ *Comício* – Tereza Quadros – 05 de setembro de 1952.

mulheres que desejavam adquirir um rosto, sim, um rosto de mulher” (NUNES, 2008, p. 144). Não só em seus romances, mas agora nas colunas desveladas vemos a Lispector que deu uma voz genuinamente feminina à mulher brasileira, que se encontrava submersa frente às mudanças do século XX. Os muitos afazeres, dentre eles, o cuidado com o lar e o tão almejado trabalho fora, pareciam devorar o sujeito feminino que encontra agora uma espécie de alento nas páginas de amenidades.

Ler as páginas femininas de Clarice Lispector, portanto, nos leva a conhecer outros feitos da profissional de imprensa que foi. Auxilia até mesmo a resgatar a história do jornalismo, fazendo emergir a força das ideias de um Rubem Braga e de um Alberto Dines, que impulsionaram a criação dos periódicos para os quais ela fora convidada a colaborar (NUNES, 2008, p. 149).

São a esses outros “feitos”, a essa outra face, que se atribuiu o título deste trabalho, pois de uma romancista e contista consagrada, desvelamos aqui uma talentosa jornalista, e jornalista feminina, que mesmo mascarada em pseudônimos, alinhada às exigências editoriais, nunca deixou de ser plural e autêntica. Tendo, portanto, se destacado, também, na crônica jornalística.

2.1.1 A Crônica Jornalística: literatura ou informação?

O gênero Crônica, ou melhor, a crônica jornalística geralmente se apresenta como um texto breve, de narrativa curta, que se aproxima de seu público alvo por conter uma linguagem sem desvio e franca. Podendo abranger, em seu corpo, reflexões críticas, filosóficas ou até humorísticas acerca de assuntos costumeiros.

A questão toda está aí: você deve imitar você mesma. O que quer dizer: seu trabalho é o de descobrir no próprio rosto a mulher que você seria se fosse mais atraente, mais pessoal, mais inconfundível. Quando você “cria” seu rosto, tendo como base você mesma, sua alegria é de descoberta, de desabrochamento⁴⁵ (LISPECTOR, 2008, p. 10).

Nessa crônica da coluna de Ilka Soares, podemos notar a objetividade textual da cronista, diferentemente se olhássemos um romance da mesma escritora. Lispector comunica claramente à mulher leitora que a construção de uma identidade deve ter por base a si mesma e nada mais, tudo isso em um texto curto que compreende tão somente dois períodos.

O jornal, além de revistas e até mesmo tabloides, são os principais meios para publicações das crônicas. Diariamente seguem-se atualizações das crônicas baseadas em acontecimentos que naturalmente se desenrolam no dia a dia e, por estarem minuciosamente

⁴⁵ *Diário da Noite* – Ilka Soares – publicação sem data.

conectadas ao contexto em que foram escritas, acabam sendo rotuladas como efêmeras. Ao que se vê:

(...) a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. Isto acontece porque não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha (CANDIDO, 1984, p. 19).

Candido (1984) trata o jornal e seus gêneros afins como sendo um veículo efêmero, de consumo rápido e condicionado a um contexto específico, que rapidamente se transforma. A crônica, ao lado do texto informativo, compõe, segundo o crítico, a efemeridade desses veículos de comunicação. Deste modo, estando a crônica situada entre o jornalismo e a literatura, elas têm suas funções assemelhadas às funções de um texto informativo, pois assim como o noticiarista, a crônica é gerada a partir de fatos, ações humanas do dia a dia. Contrapondo-se, pelo toque do autor, com elementos que fogem da essência meramente informativa. Utilizando-se da imaginação criativa através da ficcionalização, do humor e crítica.

Uma escritora inglesa – Virginia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith. Judith teria o mesmo gênio que seu irmãozinho William, a mesma vocação. Na verdade, seria um outro Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias⁴⁶ (LISPECTOR, 2006, p. 125).

A imaginação criativa que difere a crônica de um mero texto informativo é evidenciada na coluna de Tereza Quadros. Ao publicar em uma coluna de utilidades a cronista adentra o universo ficcional e imaginativo ao inserir o poeta e dramaturgo em sua narrativa. Não só ele, mas sua irmã fictícia criada pela também intimista Virginia Woolf. A propósito, a menção da escritora inglesa também foge, nesse caso, ao padrão informativo. Temos aí uma referência cultural e literária.

Por isso, Candido (1984) não deixa de lembrar que embora se apresente numa estrutura sem os adornos de um livro, a crônica faz-se grandiosa por ser íntima, franca e poética em relação ao leitor e à leitora. Isso ocorreu devido a sua natureza singular, direta, fantástica e bem-humorada. É, pois, a partir da assertiva do crítico que se evidencia o caráter literário da crônica jornalística.

⁴⁶ *Comício* – Tereza Quadros – 22 de maio de 1952.

Conforme já exposto, a crônica tem como característica a brevidade narrativa, devido ao espaço disponível nos jornais, revistas etc., e é narrada em primeira pessoa, o que faz inconscientemente surgir uma ligação com os leitores e leitoras. Essa ligação gera a ideia de um diálogo entre o cronista que expõe sua ideia acerca de assuntos rotineiros e o público a quem é direcionado o texto. Segundo o professor e crítico literário Antonio Candido, em seu artigo *A vida ao rés-do-chão* (1984),

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura (...) (CANDIDO, 1984, p. 69).

O crítico aponta de modo poético a proximidade que a crônica possui não somente de quem escreve, mas também do leitor/leitora que consome essa “literatura do cotidiano”. Ao passo que em termos classificatórios, afirma que a escrita de crônicas não alça grandes voos quando exclusiva, mas complementa a atividade literária. Nessa perspectiva a crônica atua como um outro elo entre quem escreve e quem lê. Comunicando-se além do esperado, de uma leitura que se diz simples. Conquistando um público amplo, caçador de notícias e informações e que se depara com um narrar de viés que possibilita a ele um olhar outro para seu cotidiano. A magia de uma relação na qual o cronista acaba sendo o amigo de quem se ouve os melhores conselhos, o porta-voz de quem lê.

Portanto, amiga leitora, se a sua certidão está lhe mostrando que os seus vinte anos já vão se distanciando, não se atormente, não se preocupe, não lute desesperada e inutilmente para recuperá-los. Seja vocês mesma, sedutora, elegante, bonita, com a idade que possui⁴⁷ (LISPECTOR, 2006, p. 34).

Na *Feira de Utilidades* de Helen Palmer o elo entre escritora e leitora é evidente na linguagem empregada. O diálogo é ainda mais íntimo quando a colunista chama a sua leitora de amiga e se consagra como parte mediadora dos conflitos ou até mesmo como alento de distração e desabafo daquela que permanece condicionada ao espaço privado do lar.

Constata-se, assim, que Clarice Lispector apropria-se desse gênero e desenvolve com maestria colunas diversas, cujos textos superaram a finitude das páginas jornalísticas e inscrevem-se no âmbito literário. Principalmente quando são deslocados do espaço original, o jornal, para ser publicado em livro. O que era fortuito, efêmero é redimensionado, por vezes, classificado como conto.

⁴⁷ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 29 de janeiro de 1960.

Para o seguimento do trabalho e para além das colunas femininas de Clarice Lispector, traremos uma breve teorização sobre o processo de adaptação. E mais adiante, faremos uma breve análise da microssérie que constitui *corpus* dessa pesquisa, à luz da Teoria da Adaptação, com vistas a identificar o processo de transcodificação do texto para a tela.

2.2 “Uma teoria da adaptação”: o texto literário em movimento

Os estudos de adaptação têm ganhado notoriedade na crítica moderna, em especial nos estudos de teoria literária, que se debruçam em analisar tanto o processo de adaptação, como o texto (verbal ou imagético) resultado da adaptação. Importa destacar que grande parte dos estudos, ao que constata Robert Stam (2006), tem-se pautado numa “linguagem convencional da crítica” em que a adaptação, em especial o cinema, é vista como um processo que deforma a literatura que serviu de base para a adaptação. Muitas outras palavras são utilizadas ainda nos discursos “moralistas” sobre adaptação:

““Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstrosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia.” (STAM, 2006, p. 20, grifos do autor).

O discurso é, portanto, elegíaco de perda diante de obras frutos de adaptação literária, sobretudo com destaque aos elementos que se perderam no processo de transcodificação do texto para a tela. Esse é apenas um dos pontos que fazem surgir uma visão negativa desse processo, no entanto, “a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Embora sejam facilmente detectadas inúmeras vantagens nesse processo, alguns autores, insatisfeitos em relação ao resultado da adaptação de obras literárias, apontaram a redução de nuances complexas de uma narrativa em uma determinada cena, ou mesmo o filme na sua totalidade. Como o fez Virginia Woolf ao criticar a representação cinematográfica da morte de forma literal e/ou a redução de sentimento amoroso a um beijo (STAM, 2006). A autora, no entanto, também destacou o potencial do cinema em desenvolver uma linguagem autônoma (HUTCHEON, 2011). Perspectiva assumida por grande parte dos autores que cederam os direitos autorais de suas obras para o cinema. Tanto é que, na sua maioria, eles assumem um papel de distanciamento, declarando, como o faz Ariano Susassuna, a

inevitabilidade de que a adaptação transmuta a obra em outra: “Tem que transformar. É outra arte” (SUASSUNA, 2014, n. p.).

Existem casos em que os próprios autores participam na roteirização de filmes baseados em suas obras, como é o caso de Nelson Rodrigues em *A Dama do Lotação* (1978), de Neville de Almeida em *Bonitinha Mas Ordinária ou Otto Lara Rezende* (1981) e *Álbum de Família* (1981), de Braz Chediak. Como, também, têm autores que até se apresentam em cena, em uma espécie de representação de si mesmo. Cite-se, Jorge Amado na abertura e na cena final do filme *Tieta do Agreste* (1996), de Carlos Diegues, lendo trechos do seu livro. Porém, mesmo assim, ainda persiste, para alguns leitores/espectadores o discurso sobre adaptações que tende a inscrever a literatura como superior às adaptações, sejam elas para o cinema, televisão ou teatro.

Ressalta-se que a análise da microssérie *Correio Feminino*, corpus deste trabalho, se dará para além das questões suscitadas anteriormente, pois não tratará das questões relativas à fidelidade ao produto adaptado. Uma vez que “a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação” (HUTCHEON, 2011, p. 17), logo, não se pode encarar uma adaptação esperando a sua completa e total fidelidade.

Embora não se deva esperar, ou mesmo exigir, uma fidelidade no processo de adaptação, não se pode negar a existência de uma relação intertextual com o texto de origem, pois “tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação” (HUTCHEON, 2011, p. 24, grifo da autora).

Para tanto, pretendemos priorizar o estatuto teórico da adaptação a partir dos estudos de Stam (2006) e Hutcheon (2011), no que concerne exclusivamente ao interesse analítico da adaptação e, na perspectiva de Stam (2006), de “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o *status* subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) *vis-à-vis* os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas alternativas.” (STAM, 2006, p. 20, grifos do autor).

Uma discussão pertinente, quando do trato analítico de uma adaptação, diz respeito às raízes do preconceito acerca desse processo em relação ao texto literário. Que embora esteja profundamente enraizado no que se refere a essas duas artes, não constitui interesse primordial para os nossos estudos. Desse modo, daremos destaque aos estudos que subvertem esses preconceitos. Ademais, os estudos estruturalistas já acenavam para o trato igualitário das

práticas de significação, que eram tidas como sistemas de sinais compartilhados e, portanto, dignos de mesmo tratamento de textos literários.

A intertextualidade de Kristeva, pautada no dialogismo Bakhtiniano, bem como os estudos de Gérard Genette demonstraram, similarmente, as várias possibilidades de mudanças de textualidades. De maneira que essas possibilidades não se resumem a questão da fidelidade de um produto em relação ao modelo anterior. São estudos que impactaram nossa percepção de adaptação, assim também

“A nivelção provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funciona analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte” (STAM, 2006, p. 21-22, grifo do autor).

O que se vê, portanto, é a contribuição desses estudos para reformulação e para o modo como encaramos os estudos de adaptação. Inúmeros outros aspectos dos estudos pós-estruturalistas também contribuíram para a teorização da adaptação. O desconstrutivismo derridiano contribuiu, por exemplo, sobretudo por desfazer a hierarquia entre original e cópia, como afirma Stam: “Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p. 22). Nessa perspectiva, uma peça de teatro, um musical, uma série ou filme que é fruto de uma adaptação, pode se tornar fonte primeira para adaptações posteriores, na qual “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2011, p. 13). Vale citar, como exemplo, o filme *Os Miseráveis* (*Les Misérables*), de Tom Hooper (2012), baseado no musical francês, de 1980, composto por Claude-Michel Schönberg, com libreto de Alain Boublil e letras de Herbert Kretzmer, que, por sua vez, teve como texto fonte o romance homônimo de Victor Hugo (1862). Como o filme opta pelo gênero musical, de certo, sua fonte “primeira” é o musical francês, diferente da versão do cineasta dinamarquês Bille August (1998), que anuncia o romance do escritor francês como fonte.

É possível também pensarmos a adaptação como sendo uma obra antropofágica. Enquanto o movimento propunha “engolir” influências estrangeiras de modo a conceber e dar visibilidade a uma realidade brasileira nas artes, na adaptação há também um processo em que um novo produto “devora” um anterior, de modo a conceber uma obra semelhante, porém autônoma. Nesse caso, é emblemático o exemplo do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, no qual o diretor antropofagicamente se apossa da obra homônima de Mário de Andrade e redimensiona/redireciona as personagens em diálogos/papéis acrescidos de

sentidos múltiplos. Assim, o espectador vê Ci (Dina Sfat), a Mãe do Mato, se transformar em uma guerrilheira, embalada pelo canto robertocarliano de uma danada “garota papo firme”, deslocada para um tempo de ditadura civil-militar que assolava o país. De gênero e cor, Paulo José é a mãe a parir as raízes de um país negro, no grotesco choro/suspiro/lamento do macunaímico Grande Otelo.⁴⁸

Entretanto, engana-se quem acredita que as adaptações se resumem somente a filmes e romances, uma vez que já no realismo inglês, a saber a era vitoriana, quase tudo era adaptado: poemas, romances, pinturas, peças teatrais, música e dança, entre outros. A pós-modernidade segue a mesma tendência e conta com inúmeros outros instrumentos e mídias de adaptação. É o caso do rádio, da televisão, do cinema e até mesmo os parques temáticos. Reduzir a adaptação somente ao romance e ao cinema torna inviável o entendimento acerca da natureza e objetivo analítico da obra adaptada (HUTCHEON, 2011).

Dado o entendimento de que a adaptação está constantemente presente nos pós-modernidade e que os seus estudos não pressupõem, obrigatoriamente, um mero estudo de comparações, podendo a adaptação ser, portanto, analisada em sua autonomia, nos mais diversos apontamentos teóricos para além da fidelidade ao texto fonte, convém apontar o conceito, ainda que generalista, de adaptação.

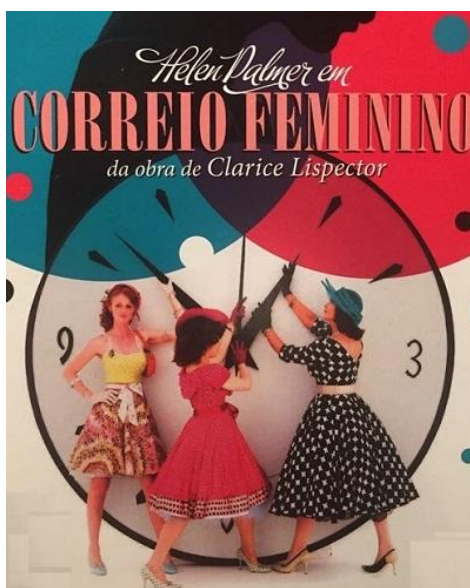
Segundo Hutcheon (2011), esse processo pode ser encarado “como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, bem como; “*um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação como uma (re-)criação” ou ainda; pode ser “vista a partir da perspectiva do *seu processo de recepção*” em que aí é encarada como uma forma de intertextualidade (HUTCHEON, 2011, p. 29-30, grifos da autora). Em razão disso, é correto inferir que a adaptação é um produto fruto de derivação, mas que não é meramente derivativa. Sendo, pois, uma segunda obra, mas que não é secundariamente inferior, não é cópia, é autônoma e palimpséstica. No entanto, não há uma definição para adaptação, para discutir esse fazer, ora como mercadoria de uma indústria cultural e/ou expressão artística, precisamos encará-lo nas suas peculiaridades e riquezas.

2.2.1 “Helen Palmer em Correio Feminino”: uma adaptação

⁴⁸ Vale conferir *Literatura e Cinema: Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo* (1982). Estudo pioneiro sobre adaptação, de Randal Johnson, que disseca, com maestria, o filme de Joaquim Pedro de Andrade em diálogo com o romance de Mário de Andrade.

A microssérie *Correio Feminino*, também chamada de *Helen Palmer em Correio Feminino*⁴⁹, é uma série, de oito episódios de curta duração, exibida em 2013 como um quadro do programa Fantástico, veiculado semanalmente pela Rede Globo de Televisão. A série foi adaptada e escrita por Maria Camargo a partir dos textos da coluna, também intitulada *Correio Feminino*, que circulou periodicamente no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro entre os anos de 1959 e 1961. A direção geral ficou por conta de Luiz Fernando Carvalho.

Figura 10: Pôster promocional da microssérie *Correio Feminino*



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Quando pensamos na adaptação enquanto processo, consideramos que a grande maioria ocorre quando da adaptação de romances para o cinema. O romance, por sua vez, dado sua estrutura, oferece maior material narrativo para o processo de adaptação, de um mesmo modo, por conter muita informação narrativa também é passível, e quase sempre ocorre, de supressão no processo.⁵⁰ No caso das crônicas, presentes nos almanaques que formavam a coluna *Correio Feminino*, há que se inserir uma série de elementos dada a brevidade narrativa do gênero textual.

No que concerne ao *corpus* desta pesquisa, a microssérie *Correio Feminino*, a transcodificação do texto para a tela se dá em um processo de mudança de mídia, em que de um lado temos o texto fonte, sob o suporte dos periódicos impressos, para o texto adaptado

⁴⁹ Importa esclarecer que durante todo o trabalho adotaremos o título: *Correio Feminino (2013)*.

⁵⁰ A questão é que os estudos aprofundados da teoria da adaptação, relacionados à literatura e o cinema, na sua maioria, são direcionados ao universo romanesco, enquanto que outras narrativas, como os contos e as crônicas, são pouco exploradas e mais ainda quando se trata do texto poético.

visualmente para a tela, sob o suporte da televisão. Não só essa, mas inúmeras outras mudanças ocorrem nesse processo, como aponta Hutcheon (2011):

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifo da autora).

No caso da microssérie em questão, ocorre obviamente uma mudança de gênero no processo de adaptação. Enquanto o texto fonte são crônicas jornalísticas, o produto final da adaptação é uma série televisiva. No que se refere ao foco e contexto, na série, observa-se que há um grande enfoque temporal, sobretudo ao estilo da época em que as crônicas foram publicadas.

As crônicas apresentam linguagem própria da década de 1960. Essa linguagem foi mantida na microssérie, o que faz com que a direção de arte se volte temporalmente a essa década. Destacando e enfatizando o estilo “retrô” da ambientação em que as personagens estão inseridas. Desde a encenação, os objetos cênicos, o figurino, maquiagem, penteados etc. Além de enfatizar que tais textos embora fossem direcionados às mulheres do século passado, os conselhos neles presentes podem ser replicados nos tempos atuais. Essa perspectiva é o que Hutcheon (2011) chama de apropriação ou recuperação, e é empregada geralmente na tentativa de preservar preceitos ou relatos que são valiosos em determinadas culturas, que são preservados no modo visual e auditivo.

Os outros elementos que não são representados em sua integridade na adaptação, mas que lembram elementos do texto fonte, ou até mesmo de outras obras podem ser encarados não como apropriação, mas como uma forma de intertextualidade, pois “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30, grifo da autora). Na microssérie isso pode ser verificado no fato de as falas e situações serem inspiradas/retiradas não só na coluna de Helen Palmer, mas também na coluna da Tereza Quadros e no tablóide publicado por Ilka Soares.⁵¹ Um processo intertextual que já ocorria inclusive à época da produção dos periódicos em questão, em que Clarice fazia uso de trechos de crônicas anteriores para escrever “novas” crônicas.

⁵¹ Embora estas informações não sejam fornecidas ao espectador. Na microssérie, opta-se por anunciar (nos letreiros): “da obra de Clarice Lispector”. Enquanto os apresentadores (do programa, Fantástico) e o título fazem referência tão somente a *Helen Palmer em Correio Feminino*.

Convém destacar, mais uma vez, a desobrigação do processo de adaptar em apropriar ou reproduzir fielmente as formas e estruturas, seja de linguagens ou não do texto fonte, pois

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir (HUTCHEON, 2011, p. 32).

Para alguns, portanto, a “essência” da história é que constitui matéria de adaptação, não a forma e/ou estrutura do texto.⁵² Hutcheon (2011) sugere ainda que os temas é que talvez sejam dentre os elementos da história os mais suscetíveis de adaptação.⁵³ Logo, se é possível encarar a história sem considerar necessariamente determinadas formas e elementos de veiculação e expressão, pressupõe-se que ela independe e sobrevive sem tais elementos. Além disso, quando passamos do texto para a tela “passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Tratando da adaptação em análise, Helen Palmer (interpretada, em voz e silhuetas, por Maria Fernanda Cândido) foi inserida como personagem central. Portanto, narradora de situações do universo feminino, fornecendo aí reflexões, conselhos e dicas. Outra importante característica da adaptação que também contribui para uma distinta interpretação do que é comunicado: a inserção de outras personagens. A saber, três mulheres: uma adolescente; uma jovem mulher, um pouco atrapalhada, cômica; e uma mulher madura, que poderia estar em um momento de crise existencial (CARVALHO, 2013)⁵⁴, sendo interpretadas por Cintia Dicker, Alessandra Maestrini e Luiza Brunet, respectivamente. No decorrer da série também são inseridas figuras masculinas que interagem timidamente com as personagens. Todos os personagens são de extrema importância, pois “são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 33).

A presença da narradora e demais personagens, além das mudanças no modo de narrar, fazem com a série, mantendo o estilo de conversa íntima, adquira uma tonalidade narrativa ora irônica, ora cômica. Possibilitando acréscimos outros de leitura para o(a) espectador(a) com relação aos problemas e dificuldades da vida feminina nos mais diversos

⁵² Vale indagar: O que seria a “essência” de uma obra. Ou mais, o que seria a manutenção do “espírito” de determinada obra? O “espírito” machadiano estaria presente no filme de André Klotzel, *Memórias Póstumas* (2001), ou em *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, ou em ambos?

⁵³ Percebe-se, mais uma vez, a partir da sugestão da estudiosa, a predominância da narrativa como quase único foco dos estudos da adaptação cinematográfica. Ficando os outros gêneros/formas literárias um tanto à margem.

⁵⁴ Durante a análise optamos por nos referirmos às personagens como mulher adolescente, mulher jovem e mulher madura.

âmbitos. Desde os problemas com a casa, filhos e marido, até aos desafios da vida moderna, além é claro da vaidade feminina.

É comum em adaptações, do modo contar para o modo mostrar, ocorrer a supressão de elementos da narrativa. Mas, isso não é regra em algumas situações, sugere Hutcheon (2011), a partir dos estudos de Smith, que, por vezes, se fazem necessárias adições na narrativa. Algo que se constata na série em análise, com a inserção de personagens inexistentes no texto fonte. A autora acrescenta ainda:

[...] em termos estruturais, o adaptador pode impor a uma narrativa vagamente episódica ou picaresca um enredo familiarmente padronizado, com momentos de alta e baixa intensidade na ação, um começo claro, um meio e um fim; ou ele pode inclusive substituir deliberadamente um final feliz por um acontecimento trágico ou horroroso [...] (HUTCHEON, 2011, p. 66).

No exercício de adaptação das crônicas de Clarice Lispector/Helen Palmer por Luiz Fernando Carvalho, o que se observa é não só uma mudança de mídia/suporte, mas também, ao que aponta Hutcheon (2011), mudanças/readequações, também, quanto ao texto. Ora fazendo recorte, junções de trechos de uma ou mais coluna, ora não se restringindo tão somente às crônicas de Helen, mas, também, às de Ilka e de Tereza. Bem como, a mostração das crônicas, em narrativas temáticas de curta duração, em pequenos episódios e, às vezes, tom picaresco quanto às temáticas abordadas nos oito episódios da série. Mesmo nesse reconstruir marcado por ironias, percebe-se desfechos que, de certa maneira, reforçam ditames acerca das “futilidades” femininas. Possibilitando assim inúmeras reflexões/leituras, pois, o que de antemão parece paradoxal - um confrontar entre o irônico/picaresco e a manutenção de uma visão conservadora quanto às necessárias futilidades femininas -, a atriz Maria Fernanda Cândido, em depoimento⁵⁵, afirma que há "uma profundidade numa aparente superficialidade".

O tom de conversa íntima, empregado em suas colunas, é fruto da habilidade ficcional da escritora, que sabia ser necessário “manejar uma linguagem mais despojada e adotar um discurso calcado na estética da imprensa feminina, construído no tom de conversa íntima, afetiva e persuasiva” (NUNES, 2006, p. 8). Havia também a imposição de certos propósitos

Como a Helen Palmer da seção “Correio feminino” do jornal Correio da Manhã, Clarice já não tem tanta liberdade para escrever os textos de moda, culinária, beleza, postura e comportamento da mulher, pois assina contrato com o departamento de relações da Pond’s para divulgar os produtos da marca, de forma subliminar, isto é, sem mencionar explicitamente o nome Pond’s, e criar hábitos de consumo nas leitoras desavisadas (NUNES, 2006, p. 9).

⁵⁵ Pode ser verificado na introdução do segundo episódio, *Espelho Mágico*.

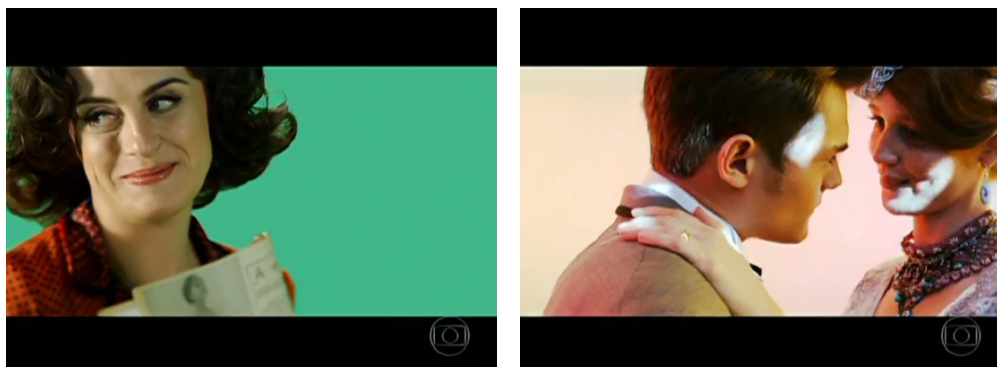
Na adaptação é nítida a mudança de interesses. Enquanto nas colunas temas como beleza e cuidados eram restritos, e só eram inseridos com intuito de promover a venda de cosméticos; na série essas temáticas são abordadas como sendo de fato uma questão pertinente ao universo feminino. Sem nenhuma pretensão de promover a venda de produtos de beleza. Essencial atentar que por mais que não tenha a pretensão de promover a venda de produto de beleza, inevitavelmente, a série, ao fazer a escolha de determinadas roupas/vestidos, sapatos, óculos; na seleção de cores, da maquiagem, das unhas; os trechos musicais etc. cumprem o papel de apontar/mostrar que, por vezes, se tornam produtos, possivelmente, a serem consumidos pelas(os) telespectadoras(es).

A linguagem visual da série, bem como a sua narrativa, é construída baseada na *art pop*, ou arte popular, surgida na década de 1950 na Inglaterra. A *art pop* foi um movimento artístico que surgiu em reação ao expressionismo abstrato modernista, na verdade, essa arte popular surge possivelmente na transição do Modernismo para o Pós-Modernismo (SAUTCHUK et al., 2006). A inserção dessa influência no enredo da adaptação de *Correio Feminino* só foi possível, graças a já mencionada versatilidade do modo performativo quanto às múltiplas linguagens, diferentemente do modo contar. Pois, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 49).

Embora tenha surgido na década de 1950, foi somente na década de 1960 que o movimento ganhou notoriedade nos Estados Unidos e no mundo, refletindo artística e culturalmente nas artes de modo geral, mais especificamente na música e na moda. A escolha da *art pop* como elemento visual na série, de certa forma, está em consonância com o fato de sua difusão coincidir com a publicação da coluna que inspirou a adaptação.

Nesse ponto convém destacar que o modo performativo foi deliberadamente assumido na construção visual da série, pois “a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 48). O que se constata nos recortes a seguir.

Figuras 11 e 12: A mulher jovem sob um fundo verde; a mulher adolescente, acompanhada de seu pretendente, em um tom de rosa.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Note-se que os *frames* mostram a predominância de uma única cor ao fundo, que em sua maioria constituem cores quentes ou vibrantes⁵⁶, como diria o canto de Adriana Calcanhoto, “cores de Almodóvar”⁵⁷, denotando a influência da arte popular de 1960. Essa influência vai desde as cores até o figurino e cenário, os penteados e, também, nos figurinos. A composição do figurino da mulher adolescente, na cena em questão, conta com a forte utilização de acessórios. Desde a cabeça até o pescoço, a tendência de moda fortemente influenciada pelo movimento que paira entre o moderno e o pós-moderno.

O que marca uma moda são sobretudo os acessórios, os detalhes que põem uma “data” num vestido. Observe duas moças vestidas com os mesmos conjuntos, e ambas encantadoras. Uma está na moda, a outra não. Por quê? Porque a primeira soube dar um laço na echarpe, pregar um broche no lugar certo, usar um colar que ano passado não existia⁵⁸ (LISPECTOR, 2008, p. 13).

Logo, a composição do figurino obedece bem ao que era recomendado às leitoras das colunas de Lispector, adaptadas por Luiz Fernando Carvalho. A escritora pontua que a inovação de um figurino e o que insere na moda é a atenção quanto aos detalhes, especialmente no uso dos acessórios de maneira inteligente e sóbria, sem exageros.

A série é toda filmada em uma caixa única de luz, que varia de acordo com o tema abordado no episódio, ou mesmo para permitir a readequação dos cenários. Em ambas as finalidades, há sempre a predominância de uma única cor. Sobre os propósitos da tonalidade

⁵⁶ O verde na figura 11, representa as energias da natureza, a esperança, liberdade, perseverança, segurança e satisfação; fertilidade. O rosa na figura 12, aproximando-se do vermelho, significa paixão, romantismo, ternura, ingenuidade e está culturalmente associada ao universo feminino. Essas significações das cores podem ser verificadas em Freitas (2007), no capítulo que trata das sensações cromáticas. Disponível em: https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf.

⁵⁷ Referência à música *Esquadros*(1992), de Adriana Calcanhoto: “Eu ando pelo mundo prestando atenção / Em cores que eu não sei o nome / Cores de Almodóvar / Cores de Frida Kahlo, / Cores!.

⁵⁸ *Diário da Noite* – Ilka Soares – 22 de dezembro de 1960.

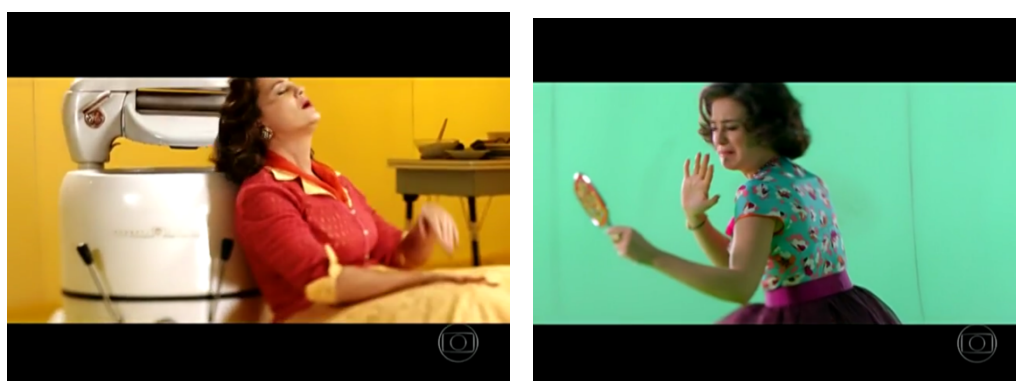
única de luz, vê-se, comumente, na cena da mulher jovem a predominância da luz clara com o fundo esverdeado.

A luz clara marca o ambiente doméstico da mulher jovem, local de descanso, aconchego, em que a personagem devaneia quando do contato com o ambiente. O olhar bobó e desinteressado, por sua vez, é o responsável por introduzir a aura de liberdade sentimental do ambiente doméstico, mas também sinaliza o desejo constante da mulher em ser amada, seja qual for o custo.

“Não façamos esforços inúteis, pois o amor nasce ou não espontaneamente, mas nunca por força de imposição. Às vezes é inútil esforçar-se demais... nada se consegue; outras vezes, nada damos e o amor se rende a nossos pés”⁵⁹ (LISPECTOR, 2006, p. 92). O trecho da crônica, embora não conste no episódio das figuras em análise, dialoga com a narrativa da série ao sugerir que é esse o destino da mulher jovem. No episódio *Aulinha de sedução*, os esforços da mulher jovem para prender a atenção do homem sempre são frustrados por sua tagarelice ou por ser desastrada. Mas quando aceita mostrar quem de fato é, e age como de costume, alcança seu objetivo que é a conquista do homem.

Ainda no episódio *Aulinha de sedução*, na cena em que se apresenta a mulher adolescente dançando com o homem ideal vê-se a redução da luz, que desta vez é lançada sob um tom avermelhado. Essa tonalidade, associada ao forte contraste e o fundo rosado criam o ambiente romântico, além de remeter a uma cena de pulsão, típica de paixonites adolescentes. A inserção da personagem masculina, a troca de olhares e o leve sorriso da personagem feminina sugerem a inocência do amor adolescente, uma ingenuidade que se espalha na perdição de se apaixonar.

Figuras 13 e 14: A mulher madura em cenário retrô e ambiente de trabalho doméstico de fundo amarelo; a mulher jovem e o drama da luta pela beleza ao fundo esverdeado.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

⁵⁹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 12 de outubro de 1960.

Como já mencionado, a adaptação apresenta uma narradora personagem, além de três outras personagens que ilustram situações do universo feminino em idades distintas. No recorte em questão, assistimos ao drama da mulher madura em lidar com a correria da casa e o cuidado com os filhos e marido, a personagem aparece na figura 13, do episódio *Espelho Mágico*, sentada no ambiente doméstico de trabalho, rodeada de objetos ao estilo década de 1960. O fundo amarelo escuro juntamente com o figurino em tons quentes reforça o cansaço do trabalho cotidiano da dona de casa. O vermelho evidencia a ferida do ser aprisionado ao cotidiano que lhe é imposto, o contraste amarelo reforça a melancolia da cena.

“A não ser quando se trata de uma vocação muito forte, que a impele para trabalhar, seja qual for a situação na sua vida, a mulher casada prefere, intimamente, ficar em casa, cuidando do lar e dos seus”⁶⁰ (LISPECTOR, 2008, p. 37). Não é o que parece em *Espelho Mágico*, pois os afazeres domésticos parecem sufocar a mulher madura e ela mostra-se cansada no ambiente doméstico. No texto, a ideia de que a mulher casada prefere o trabalho interno ao externo é veiculado junto a ideia de que optar pelo trabalho fora de casa configura-se uma atitude egoísta da mulher, pois estaria privando o marido e os filhos de sua presença.

Na figura 14 vemos a mulher jovem em seu drama diante do espelho. A cena de *Aulinha de Sedução* é acentuada por um discurso de autocuidado, que instiga o público feminino a adotar uma rotina de cuidados com a beleza, sobretudo para a conquista do homem amado e ideal. A jovem mulher produz uma série de gestos com o rosto ao estilo caras e bocas. Apontando uma certa insatisfação com sua pele e aparência malcuidadas. O verde do cenário evoca a natureza no ambiente doméstico. As flores do vestido também esverdeado contrastam com o roxo, que por sua vez simboliza o luto e o sofrimento dessa busca pela felicidade no padrão de beleza.

O mau humor, o sentimento de frustração, a amargura marcam a fisionomia, apagam o brilho dos olhos, cavam sulcos na face mais jovem, enfeiam qualquer rosto. Essa é a razão por que a mulher, que cultivava a beleza, deve esforçar-se para ser feliz. Felicidade é estado de alma, é atmosfera interior, não depende de fatos ou circunstâncias externas⁶¹ (LISPECTOR, 2006, p. 24).

O cuidado com a aparência e os malefícios do mau humor já eram sinalizados pela colunista Helen Palmer. Ao que consta, cuidar da aparência é também cuidar das amarguras cotidianas que, se não bem geridas, podem incorrer no descuido com a pele e a aparência. E essa má aparência, certamente, será acentuada se “atitudes” felizes e positivas não forem

⁶⁰ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 02 de agosto de 1960.

⁶¹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 26 de fevereiro de 1960.

adotadas frente aos desafios cotidianos. A escritora reforça: a felicidade independe de fatores externos, como se a vida pudesse ser resolvida pelas indicações e contraindicações de uma bula do viver.

O que se vê no encadear da narrativa televisiva é uma espécie de desenvolvimento psicológico das personagens, no instante em que a narradora Helen Palmer expõe as mais diversas e íntimas preocupações de e para cada personagem. Isso ocorre, segundo Hutcheon (2011) quando os personagens são o foco das adaptações, onde “o desenvolvimento psicológico (e, assim, a empatia do receptor) é parte do círculo narrativo e dramático quando os personagens são o foco das adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 33-34).

Tão importante quanto a questão visual, em adaptações de mídias performativas, é a sonora. Em *Correio Feminino* as recorrências musicais compõem a estética *art pop* ao lado do figurino, cores e cenário. A música de abertura da série é um trecho de *Soul da Bossa Nova*, lançada pelo musicista americano Quincy Jones em 1962. A música, que é instrumental, possui elementos sonoros do jazz, samba e bossa nova, muito populares à época em que a série é ambientada.

Figura 15: Helen Palmer adentrando o cenário.



t: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

A introdução da música, associada à forma de entrada imponente da personagem Helen Palmer, interpretada por Maria Fernanda Cândido, conforme figura 15, remete à música tema de 007 e a figura de James Bond. Isso porque as músicas de ambos os seriados possuem elementos semelhantes, a saber, a estética musical dos anos 1950 e 1960, e também pela forma como se apresentam os personagens. No caso de Helen Palmer ela surge como uma figura enigmática, heroica como se fosse salvar o mundo feminino de uma tragédia. O trágico e a força da paixão é estampada no vermelho de sua vestimenta. No branco do fundo um espaço a ser escrito; uma história a ser contada, conquistada. Os óculos e os papéis como representação

simbólica de um empoderamento intelectual, um saber, uma conquista de independência. Há uma sobriedade e uma elegância que encanta, embalada musicalmente, também, pelos cortes, movimentos e ruídos.

Ainda sobre o recurso sonoro Hutcheon (2011) assinala:

As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para a emoção dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (HUTCHEON, 2011, p. 48).

Esses equivalentes sonoros para questões emocionais são perceptíveis na série. “Diz Frank Sinatra que a arte de conquistar uma mulher se resume em compreender o que ela não diz... Terá Sinatra razão?”⁶² (LISPECTOR, 2008, p. 115). É o questionamento da colunista. Quanto a nós, a pergunta: o significado do equivalente sonoro está no que ele não diz? É o que veremos a seguir.

O terceiro episódio, intitulado *Ser mulher, ser moderna*, é embalado por uma música lenta de fundo que, junto as expressões cansadas das personagens, sinalizam a fadiga decorrente da vida moderna. Modernidade que se apresenta na voz que a sonoridade de rádio, em *voice over*⁶³ que narra, que se mostra, nos círculos desenhados, movimentados em ondas, a representar a sonoridade do rádio.

O episódio *Receita de Casamento*, por sua vez, apresenta uma sequência musical para pontuar as sensações/sentimentos relacionados ao desejo, à concretização, aos prazeres e dores do matrimônio. No seu início, apresenta como recurso sonoro uma música agitada/juvenil acentuando a caça, como diz Helen Palmer/Maria Fernanda, “não do marido, mas da felicidade”. Clima rompido com o som de mosquitos, estilizados em pontos negros, a atanzar a personagem em seu idílico desejo de casamento. Em seguida, as oscilações de luz, em tons monocromáticos escuros, redirecionam o sentimento para os sofrimentos decorrentes da escolha do homem errado, pontuados por um trágico canto operístico. Na sequência narrativa a realidade da mulher infeliz é introduzida em cenário chuvoso, no qual, ao fundo, pode-se ouvir a melodia melancólica. Da tragédia da chuva/temporal da mulher jovem, ao canto de uma

⁶² *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 26 de outubro de 1960.

⁶³ *Voice-over* é uma técnica de tradução audiovisual na qual, ao contrário da dublagem, as vozes dos atores são gravadas sobre a faixa de áudio original que pode ser ouvida em segundo plano.

"gatinha manhosa"⁶⁴. Para um bolerístico pulsar do viver a um embriagante *Ne me quitte pas*⁶⁵, até um romântico cantar de Elvis Presley.

Esse é um recurso importante e muito utilizado na adaptação performativa, pois as trilhas sonoras “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos *videogames*, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais” (HUTCHEON, 2011, p. 70-71, grifo da autora).

Outro aspecto importante a ser observado é o contexto de criação e recepção da série quando da sua veiculação, a saber, no ano de 2013. Importa salientar que a circulação dos periódicos na década de 1960, e, por conseguinte, da coluna de Helen Palmer, os almanaques eclodem num cenário em que a leitura passa a ser fomentada como passatempo nos lares brasileiros, bem como, num cenário de aumento da leitura utilitária. Sobre os contextos, vejamos:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Como reagimos hoje, por exemplo, quando um diretor masculino adapta o romance de uma mulher... (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Isso justifica o porquê de as crônicas veiculadas no *Correio da Manhã* serem encaradas de maneira distinta pelo público leitor/espectador atualmente. A disseminação e o crescimento do movimento feminista contribuíram para a baixa aceitação dos conselhos e temas abordados relativos ao universo feminino nesses textos. Visando a boa aceitação da série, fruto da adaptação das crônicas clariceanas, observa-se, por parte do diretor Luiz Fernando Carvalho e da roteirista Maria Camargo, a adoção de uma linguagem leve e de discursos encorajadores à autonomia feminina.

O tom cômico, irônico e, por vezes, jocoso é ainda outro importante recurso que está presente no processo criativo e com relação à recepção do público. “Este espelho é como o mundo, que você tanto acusa: ele reflete a imagem que lhe é apresentada. Olhe-se! Sorria! E veja se o espelho não lhe dá também um sorriso!”⁶⁶ (LISPECTOR, 2006, p. 139). E é nessa

⁶⁴ Referência à música *Gatinha manhosa*, de Erasmo Carlos: Meu bem / Já não precisa / Falar comigo / Dengosa assim... / Briga, só para depois / Ganhar mil carinhos de mim / Se eu aumento a voz / Você faz beicinho / E chora baixinho / E diz que a emoção / Dói seu coração... / Já, não acredito / Se você chora / Dizendo me amar / Eu sei que na verdade / Carinhos você quer ganhar... / Um dia gatinha manhosa / Eu prendo você / No meu coração / Quero ver você / Fazer manha então / Presa no meu coração / Quero ver você...).

⁶⁵ Música de Edith Piaf.

⁶⁶ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 11 de dezembro de 1959.

perspectiva, de ressignificar e tecer um novo olhar que as colunas são adaptadas para o programa televisivo em análise.

Junto com o lançamento microssérie *Correio Feminino* também foi disponibilizada uma página na *web*⁶⁷ que, além de hospedar os episódios e disponibilizá-los de maneira gratuita, agrega também uma rádio com a trilha sonora da série, bate-papo e comentários das atrizes sobre os episódios, e uma caixa de conselhos com atualizações semanais. Agora que tecemos um olhar sobre o processo de adaptação, vamos analisar questões relativas à subjetividade feminina no *Correio Feminino* de Helen Palmer.

⁶⁷ <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>.

3. “ENTRE MULHERES”: delineando o papel e o universo femininos

Delinear o papel e universo femininos não parece ser uma tarefa simples, uma vez que a relação entre gênero e escrita abre uma infinidade de possibilidades de abordagens e não há entre os teóricos um consenso sobre os métodos. Sobre esses estudos, Felski (2003) afirma

Feminist criticism, in other words, is a very broad church, espousing a wide range of theories, approaches, and methods and including all kinds of dissenters and arguers. In fact, there is not much agreement about the best way to explain the links between gender and writing⁶⁸ (FELSKI, 2003, p. 2).

A crítica feminista (crítica de gênero) é, portanto, uma corrente ampla que oferece uma gama de possibilidades analíticas, tendo inclusive discussões controversas e posicionamentos conflitantes entre os teóricos. Por sua vez, acreditamos que uma análise pautada na subjetividade textual se aplica melhor em um produto literário, em especial, cuja voz parte do sujeito feminino e comunica a outros sujeitos também femininos, num processo analítico que resgata as contribuições do feminismo e estudos de gênero à literatura.

Sobre as críticas feministas: “they believe that the aesthetic dimension includes themes as well as forms, social meanings as well as psychic yearning. [...] We can enjoy much in literature that we would not enjoy in life; art is not a simple mirror or document of the social world⁶⁹” (FELSKI, 2003, p. 142). É por isso que a análise da microssérie será pautada a partir de temas relativos ao universo feminino, evidenciados na encenação proposta por Luiz Fernando Carvalho ou servindo de contraponto, de modo que a subjetividade feminina não se restrinja somente às questões psicológicas das personagens, mas que reflita aspectos sociais.

Os questionamentos acerca dos papéis definidos às mulheres ganharam notoriedade a partir dos postulados de Simone de Beauvoir (1970), e, embora a filósofa não tenha apresentado uma distinção satisfatória entre sexo e gênero, seus estudos já sinalizavam que os papéis relativos ao homem e à mulher se tratava de construtos sociais. Parte das lacunas de seus estudos vieram a ser preenchidas por Judith Butler (2003) que, na esteira das novas feministas e seus estudos, afirma:

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo apareça como intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado casual do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (BUTLER, 2003, p. 24).

⁶⁸ A crítica feminista, em outras palavras, é uma igreja muito ampla, defendendo uma ampla gama de teorias, abordagens e métodos e incluindo todos os tipos de dissidentes e argumentadores. Na verdade, não há muito acordo sobre a melhor maneira de explicar as ligações entre gênero e escrita (FELSKI, 2003, p. 2, tradução nossa).

⁶⁹ ... elas acreditam que a dimensão estética inclui tanto os temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. [...] Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social (FELSKI, 2003, p. 142, tradução nossa).

Ao assegurar que o gênero é, portanto, resultado de uma construção social, a filósofa estadunidense não só nega o caráter binário do gênero, como questiona a validade dos papéis instituídos ao homem e à mulher no processo de construção das relações de gênero, majoritariamente binárias. Essas relações determinam um padrão de comportamentos, de modo que aos envolvidos são apresentados perfis/padrões de comportamentos masculinos e femininos.

Na microssérie *Correio Feminino, corpus* do nosso trabalho, observaremos o perfil feminino que é delineado. Pois, a atribuição de um perfil se justifica pelo fato de “como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29). E nesse caso, os pontos relativos ao ser feminino, suas atribuições e funções construídas e atribuídas no ambiente público e privado.

Quando em 1952, Clarice Lispector, ou melhor, Tereza Quadros, publicou a coluna *entre mulheres* no semanário *Comício*, o objetivo da colunista era uma conversa íntima de mulher para mulher, com dicas, conselhos e assuntos que tratavam do universo feminino. O mesmo tom de conversa íntima foi levado para a tela em *Correio Feminino* (2013), que, embora figure como personagem a Helen Palmer, também teve inspiração e apresenta recortes de trechos de crônicas das colunas de Tereza Quadros e Ilka Soares. É exatamente esse universo feminino, que é representado a partir da transcodificação para a tela, que buscaremos desvelar nesta e nas seções seguintes.

Para tanto, faz-se necessário entender para que serve uma representação para a crítica de gênero. Butler (2003, p.18) pontua que “a representação é a função normativa da linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres”. Nessa perspectiva, analisaremos até que ponto os papéis e universo femininos delineados na microssérie são representações de uma realidade ou distorções de mulheres, até então, estampadas no texto literário de Helen/Tereza/Ilka/Clarice. Tudo isso em um processo que, do ponto de vista dos estudos de gênero, atuam na construção de um gênero que, no caso específico, “tornam” mulheres os sujeitos envolvidos.

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações (BUTLER, 2003, p. 58-59, grifos da autora).

É nessa perspectiva que o termo mulher, e suas atribuições, têm sofrido alterações no decurso da história, como foi possível constatar no início desse trabalho. Não só pelas

reivindicações de agrupamentos de mulheres como atividade política, mas, também, pelas mudanças histórico/culturais, pois mesmo em épocas iguais, os papéis femininos podem variar de acordo com os costumes. Daí inferir que é um termo em processo. Logo, como prática discursiva contínua e passível de ressignificação, não queremos neste trabalho esgotar as possibilidades interpretativas do ser mulher na perspectiva dos estudos de gênero.

Os temas relativos ao universo da mulher, que apontaremos a seguir, são questões a que as mulheres estão “predestinadas”, segundo os moldes educacionais das sociedades ocidentais, onde

Se, bem antes da puberdade e, às vezes, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

Logo, a passividade, a faceirice, a maternidade e o lar como ambiente da mulher não são imposições que se fazem por questões místicas ou mesmo biológicas, mas sim pela intervenção de indivíduos, a saber, a família e a sociedade, que impõem determinadas características como sendo parte inerente da mulher, ou mesmo como sendo seu papel e, portanto, sua obrigação.

É, pois, a partir dessa constatação, que no seguimento deste trabalho, vamos analisar em *Correio Feminino* (2013) às questões relativas à beleza, cuidados e sedução como “armas” ditas femininas; a imposição do casamento como destino único de jovens mulheres; e a redução da atuação feminina no ambiente privado do lar. A escolha desses aspectos se deu pelo fato de estas serem as características principais que integram o universo feminino narrado por Helen Palmer. Sempre que necessário recorreremos aos textos das colunas que serviram de inspiração à microssérie, estabelecendo diálogos e ampliando as reflexões e leituras do universo feminino que são acrescidas, além do exercício discursivo da fala da narradora (Maria Fernanda), nos elementos cênicos, na encenação das personagens, na seleção sonora (música, ruídos), nas cores, enquadramentos, entre outros.

3.1 “Espelho Mágico”: cuidados, beleza e sedução

Dentre os papéis atribuídos socialmente à mulher, estão a obrigação dos cuidados com a beleza e o papel de seduzir o homem, afinal, é para ele que ela é educada e destinada. É como se para que a mulher pudesse apropriar-se de si, precisasse, necessariamente, de uma rotina de cuidados com a beleza. O que se constata na assertiva de Beauvoir:

Cuidar de sua beleza, arranjar-se é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe,

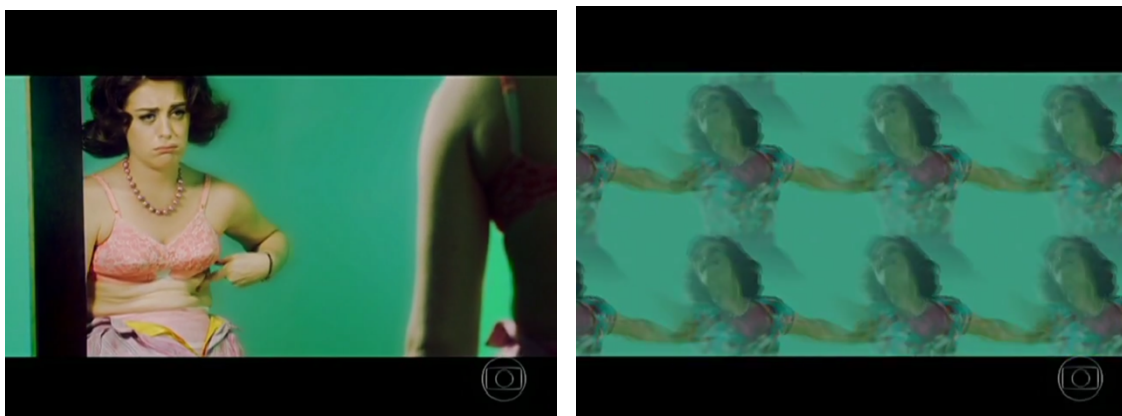
então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem (BEAUVOIR, 1970, p. 296).

No episódio *Aulinha de Sedução*, Helen Palmer, ao tratar “das armas da sedução”, narra que uma mulher não precisa ser bela para ser irresistível, basta que a mulher seja ela mesma, só que de forma irresistível”. De início, antes da apresentação/abertura do episódio, vê-se uma série de pequenos depoimentos de mulheres a respeito de “O que você sabe sobre a sedução?”. São mulheres representantes de parcela da sociedade brasileira. Ao invés de um poder econômico de classe média, de um orquestrado *glamour*, sentenciado pelas mulheres da série, elas se apresentam no trajar do dia-a-dia, de igual modo com relação à maquiagem, os cabelos etc. Cria-se, inevitavelmente, um contraponto entre o que é mostrado antes (“mulheres do povo”) e o que é mostrado depois (as estilosas personagens). Mesmo quando o que está em jogo é a mesma temática: a sedução. Neste caso, os dizeres das personagens ficcionalizadas, de certa maneira, se fazem presentes nos depoimentos das mulheres, como sinal de convergência. É como se na representação, as mulheres do dia-a-dia fossem contempladas no que aparentemente, na ficcionalização, é “teatralizado”. Porém, essa “aproximação”, ao mesmo tempo é, visualmente, quebrada, tensionada. Como se, de alguma forma, anunciasse o que foi dito pelo diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho: “Minha paixão é antiga pela obra da Clarice, mas eu realmente não conhecia essa fase jornalística dela. Ora ela se esconde através da máscara da Helen Palmer, ora essa máscara abre algumas frestas e deixa transparecer algumas entrelinhas da Clarice e eu fiquei encantado por esse jogo”⁷⁰.

Jogo esse que está presente em toda a microssérie, ancorado, também, nas crônicas da Clarice. Se por um lado, a mulher irresistível, segundo Helen, é aquela que cuida do cabelo, do rosto desanimado e do corpo é, também, aquela que a narradora (Maria Fernanda) aconselha: “seja você mesma”.

⁷⁰Fonte: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/10/tres-geracoes-ouvem-conselhos-de-helen-palmer-em-nova-serie.html>>

Figuras 16 e 17: a mulher jovem insatisfeita com o corpo; imagem em série da mulher jovem feliz e delirante.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Na figura 16 a personagem da mulher jovem demonstra insatisfação com o corpo quando, ao arrumar-se, percebe que a saia já não serve mais na cintura. Helen Palmer, na sequência, afirma que conformar-se com essa situação, no caso, conformar-se com o corpo e com os não cuidados com a beleza é desistir de sua própria capacidade de ser atraente, logo, é desistir de si. Desistência/resgate que está num ansioso mundo cor de rosa (do sutiã), como mostra de um tempo ido, de uma adolescência de não mais possível retorno.

Dialogando com a assertiva, citada anteriormente, de Beauvoir (1970), a afirmação de Helen Palmer, de certo tom de objetificação do ser feminino, está presente, também, no comportamento da personagem da mulher jovem, denotando a alienação de uma mulher aprisionada à imagem física. Em que ela recria a imagem de si mesma só que de maneira atraente. Os cuidados e a beleza são, segundo Helen, armas de sedução, e o corpo o instrumento.

“Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (BUTLER, 2003, p. 27, grifo da autora). Na perspectiva da microssérie e das crônicas claricianas, por vez, é através do corpo que se inscreve na mulher todo um conjunto de significados culturais, pautados nos ideais do patriarcado e perpetuados, mesmo frente aos avanços, nas sociedades ocidentais.

A sedução, por sua vez, é “um dever primordial para a conquista do homem”, e Helen Palmer frisa: seja estudante, cientista, mulher de negócios, nenhuma delas pode esquecer esse dever primordial. A afirmação de Helen Palmer, da sedução como dever da mulher, dialoga com a afirmação da colunista de que a faceirice é também uma obrigação da mulher.

A faceirice é, portanto, obrigação para a mulher. Nem a mulher de negócios, nem a cientista, nem a mulher de letras, nem a esportista dispensam esse dever primordial

para a conquista do homem. Afinal, pensar deles o que quisermos, mas precisamos deles para completar a nossa felicidade, não é mesmo?⁷¹ (LISPECTOR, 2006, p. 15)

A mulher que seduz sente-se desejada e amada, e Helen Palmer sugere que é isso que as mulheres em geral (inclusive as interlocutoras) têm buscado. Esse é um ideal que foi preservado da colunista e foi preservado na transposição do texto para a tela: o homem como necessário para tornar a felicidade completa da mulher, e a faceirice é a arma para prendê-lo.

Na cena/figura 17, a mulher jovem é apresentada em rodopios. A imagem construída no repartir da tela, uma imagem em série, intensifica a ideia de a personagem estar mergulhada nas tonterias de um delírio. Uma espécie de bailarina/bibelô de uma caixinha de música a rodopiar, rodopiar. A sedução, nessa perspectiva, se apresenta como o êxtase delirante da mulher que conquista o homem. Na sequência seguinte, Helen Palmer relata os efeitos da falta de cuidados e sedução na vida da mulher casada. Esta aparece deitada para dormir sozinha, enquanto a narradora afirma que desobrigar-se de seduzir o homem pelo fato de já estar casada “é um erro grave” que resulta na perda do marido. Logo, a sedução serve à manutenção do casamento, e a felicidade da mulher só é completa com a presença do homem. Neste caso, Helen, como colunista, pelo que parece, busca atender as expectativas de parte do público que a lê, mulheres da classe média, reafirmando valores sociais impostos de uma espécie de servilismo da mulher para com o homem:

Uma coisa é certa: nós mulheres, desejamos e temos o dever de agradar aos homens. Ou, pelo menos, ao homem que amamos, não é verdade? [...] assim sendo, a preferência masculina deve ser levada em consideração sempre que nos vestirmos e enfeitarmos⁷² (LISPECTOR, 2006, p. 17).

A proposta que tanto a colunista, como, também, de certa maneira, as personagens do episódio *Aulinha de sedução*, demonstram na narrativa é a de que as mulheres, por obrigação, devem conduzir suas atitudes para agradar aos homens. Nesta perspectiva, trata-se de uma atitude que perpetua os ideais de subserviência e submissão feminina, que há tanto são combatidos pelos postulados feministas, mas que acabam sendo replicados, de alguma forma, na ação das personagens.

“Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais” (BEAUVOIR, 1970, p. 7). Essas bases sólidas são que atuam na manutenção da ideia de que a felicidade da mulher depende do homem, pois a educação da mulher foi operada por um sujeito assim destinado, ao homem e ao

⁷¹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 23 de dezembro de 1959.

⁷² *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 07 de outubro de 1959.

casamento. Logo, “de uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 1970, p. 66).

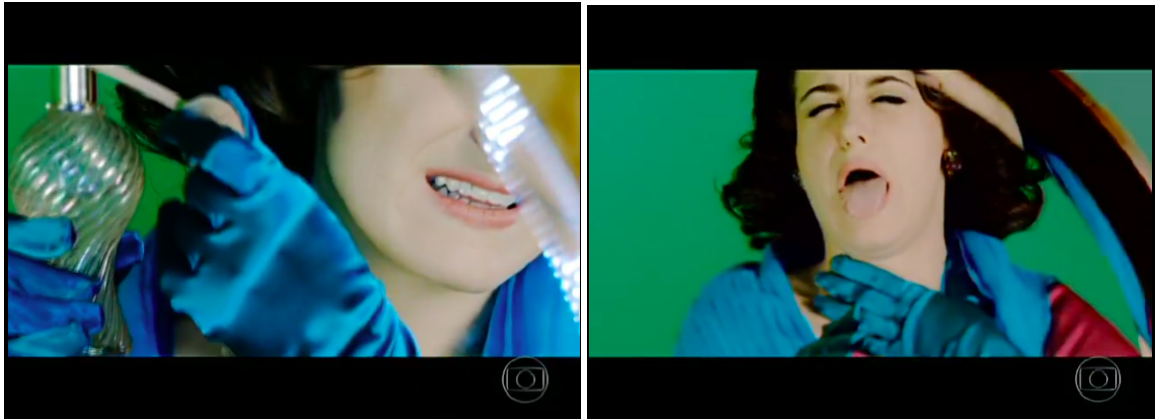
Os efeitos da mulher bem cuidada e sedutora vão se acentuando no decorrer da narrativa. O embalar sensual sonoro de uma música orquestrada e a postura e olhares femininos se mostram impetuosos. E uma nova arma se apresenta: o perfume. Segundo a narradora é uma arma que deve ser usada “traíçoeiramente”, só que de maneira sutil. O que observamos é que aí começa-se a delinear um perfil de comportamento feminino, pois constantemente atitudes são sugeridas e, na sequência, ponderadas. O que implica que há um modo de se comportar e, portanto, não há liberdade de ser ou fazer o que “der na telha”, mas constrói uma imagem erótica da mulher em virtude dos deveres de sedução.

[...] a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos; não se procura servir seus projetos mas, ao contrário, entravá-los (BEAUVOIR, 1970, p. 296).

E é a esses propósitos que, de certa maneira, também, como antítese de pistas libertárias, a narrativa de *Aulinha de sedução* encaminha as personagens. De forma que, quando afirma que a sedução é dever para a conquista do homem, na verdade o que sugere é que a mulher cuide de sua beleza e sirva aos desejos do homem. Um cuidado que inviabiliza a sua transcendência, a sua essência humana. Nessa perspectiva a rotina de cuidados e os sacrifícios de beleza, assim como as modas, escravizam a mulher. Mas mesmo atendendo aos propósitos da erotização, o comportamento da mulher, nesse caso, é ponderado pois “suas virtudes eróticas acham-se integradas na vida social e não devem apresentar-se senão sob esse aspecto bem-comportado” (BEAUVOIR, 1970 p. 298).

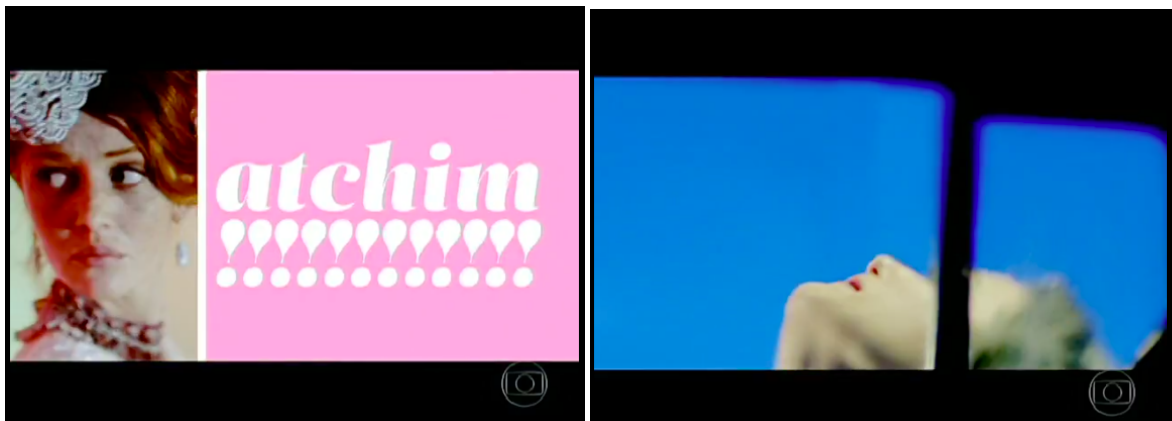
Porém, no jogo de desdizer o que se diz, o desmonte, desse aspecto, se faz na mostra da mulher jovem que ao ser alertada que “não é um anúncio de perfume” (figura 18), para o desregrar completo de sua insatisfação de ser “apenas perfumada” (figura 19). Assim, de certa maneira, a imagem/mostração vai estabelecer uma relação entre a aparência e a essência. Um dismantelar em um “atchim” estampado (figura 20) a um sonoro grito, resultado de um desastrado tropeço (figura 21).

Figuras 18 e 19: a mulher jovem em pose perfumosa; mulher jovem em desmonte.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Figuras 20 e 21: um possível “atchim” perseguindo a menina adolescente; mulher jovem tropeçando.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Ao final do episódio, as três personagens (mulher madura, mulher jovem e mulher adolescente) alcançam seus objetivos de conquistar os homens. No caso da mulher casada, o confessado “desejo da mulher de vestir-se”, é, de veras, ser despida pelo marido, ao som de um *Love me Tender*, de Elvis Presley. No idílico quadro romantizado a fissura se mostra quando o espectador, à *la* um olho *bigbrotheriano*, flagra as desnudadas tatuagens de cada um. Há um desconcerto de tempo. A idade do casal, a época em que estão inseridos, para com marcas/tatuagens a estabelecer, de certa maneira, tempos outros. Há um desconcerto de identidades. De um lado o requinte impecável do casal, em contraponto, às aventuras de cravar nos corpos sinais de rebeldia. Nas cartas jogadas, a ambiência é de um naipe e o rei/valete e a

dama se mostram de outro. Mais um jogo é jogado, pois, o que necessariamente é, na verdade, parece não ser. Clarice e Luiz Fernando de Carvalho. Luiz Fernando Carvalho e Clarice.

No segundo episódio, *Espelho Mágico*, o tema da vaidade feminina é novamente posto em cena. No anúncio Helen diz que a mulher se enfeita para sentir-se amada e que isso não pode ser considerado uma frivolidade. O que, de certa forma, dialoga com a assertiva da Maria Fernanda Cândido, no prólogo/apresentação da microssérie, “tem uma profundidade em uma aparente frivolidade”. A sequência inicial desenvolve-se com as três personagens diante de espelhos admirando e por vezes rejeitando a sua imagem. A narrativa televisiva faz referência aos contos de fadas, comumente usados na educação da criança, cuja temática difunde um padrão de beleza único. Um padrão que antes já fora adotado pelas mães e agora são cuidadosamente repassados às filhas, pois “as mulheres, quando se lhes confia uma menina, buscam, com um zelo em que a arrogância se mistura ao rancor, transformá-la em mulher semelhante a si próprias” (BEAUVOIR, 1970, p. 23).

Helen Palmer faz uma crítica às belezas em série, ou melhor, belezas de catálogo e estimula a autonomia feminina na construção de uma beleza individual e sua fala assemelha-se à crítica de Beauvoir (1970) às modas que escravizam. Essa autonomia, incentivada por Palmer, parece ser um reflexo das conquistas femininas, essa é, pois, uma fissura narrativa que vai de encontro ao conservadorismo que impõe às mulheres um padrão de beleza. Esse desmonte de imposições é explorado por Luiz Fernando Carvalho no exercício da adaptação, em que à mulher é conferida a liberdade de construir sua própria e única beleza.

Alcançar, pois, a liberdade de ser mulher é negar a superioridade masculina imposta ao longo dos anos. Imposição que segundo Woolf (1990) serviu tão somente para reafirmar uma superioridade masculina inexistente. Pois,

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. [...] Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se (WOOLF, 1990, p. 45).

Nesse sentido, difundir padrões, a serem imitados, enfraquece a sua imagem da mulher no instante em que, não sendo acessível a todas o padrão imposto, sua existência torna-se frágil na medida em que fracassa no alcance do “ideal”. Em *Aulinha de sedução* há, de certo modo, uma ruptura com esse padrão de beleza, sobretudo quando a prática de certas “vaidades femininas” é mostrada de forma irônica, tal qual vemos a mulher jovem (figura 22), em desmedida, a levantar halteres como se livrasse do peso do seu peso não padrão.

Figuras 22 e 23: a mulher jovem sacrificando-se pela beleza; a mulher praticando skincare.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Porém, como azougue de um desdizer, Helen diz que beleza requer sacrifício, pois “o preço da beleza é a vigilância eterna”. A “dica” é de que as mulheres adotem certas rotinas mesmo que sejam desconfortáveis. Como se indevidamente estivesse a sentenciar, antes sofrer que ser uma feia e malcuidada. Assim imposto, na figura 23, a mulher jovem aparece praticando a sua *skincare* tranquila e despreocupada, em um movimento de desmanche das rotinas exaustivas de beleza em busca do corpo perfeito, ironizadas na figura 22. O que à primeira vista parece uma reafirmação da imposição sobre o corpo feminino, apresenta-se, posteriormente, quase como um protesto à busca desenfreada pelo ideal de beleza.

Helen Palmer/Maria Fernanda Cândido reitera que as mulheres maduras não só devem aceitar o passar do tempo, como devem orgulhar-se dele, e encontrar a beleza própria da idade. “A fronteira entre o imaginário e o real é ainda mais indecisa nesse período turvo do que na puberdade. Um dos traços mais marcados na mulher que envelhece é o sentimento de despersonalização que a faz perder todos os pontos de referência objetivos” (BEAUVOIR, 1970, p. 347).

Ao envelhecer a mulher vê o desgaste do gosto e de todos os atributos de feminilidade que a ela foram ensinados, por isso a perda dos pontos de referência que a fazem mulher. A esse propósito, a narrativa de Helen Palmer se recusa servir, ao afirmar que a beleza pode ser encontrada em qualquer idade. Ela desfaz a errônea atribuição da beleza somente às questões físicas, e suscita a busca da beleza interior, do ser humano, que transcende a construção social que é o “tornar-se mulher”.

Ainda no que tange à figura 23, observamos a rotina de cuidados com a pele que se insere como sendo um elemento que compõe o universo feminino de Helen Palmer. Nela a mulher deleita-se no uso de cremes e pepinos, em meio a correria e tarefas cotidianas do lar. Essa rotina é apresentada, de certo modo, como uma fuga às obrigações diárias que à mulher são atribuídas. Atribuições que, inclusive, são tidas como inerentes ao sujeito feminino historicamente falando.

Depois de um dia exaustivo, para você recuperar o aspecto descansado, misture 1 gema e uma colher (de café) de óleo canforado. Passe sobre o rosto, delicadamente, e deixe secar. Lave, então, o rosto com água morna e, em seguida, água fria. Enxugue bem. Pode fazer agora a sua maquiagem. Seu rosto terá aparência aveludada⁷³ (LISPECTOR, 2008, p. 93).

Embora a finalidade das “dicas” na microssérie não seja o consumo de cosméticos, ainda assim sua narrativa se constrói nos moldes das dicas que eram veiculadas nos almanaques femininos, a exemplo do exposto acima. Sob esse prisma, percebe-se que o cenário “não realista” da microssérie, projetado pelo artista plástico Raimundo Rodriguez, traz como referências a publicidade realizada outrora pela colunista, como assegura o próprio artista: “O Luiz Fernando falou: vamos fazer uma cápsula? [...] Eu acho que tem a ver com esse momento da década de 60, o homem à lua. É uma cápsula acústica e por fora ela leva todas as referências da publicidade daquela época de 50 e de 60”⁷⁴.

Chegando ao fim da primeira etapa de nossa análise, é possível inferir, a partir das análises de *Aulinha de sedução e Espelho Mágico*, que em se tratando do homem como destino da mulher, de alguma forma, mesmo em obras provocativas a atizar senões, instigar reflexões, parece ainda perdurar, como um resíduo entranhado na sociedade, a tacanha ideia de que o universo feminino gira em torno da rotina de beleza, para que seja viável o alcance de seu destino: o seu homem. Nessa perspectiva, surge um outro elemento do universo feminino, o qual as mulheres são destinadas: o casamento. No entanto, a sequência narrativa dos episódios, à luz das ironias e jogos de cores e luzes, exercidos com maestria por Luiz Fernando Carvalho, evidencia-se, sobretudo, um voltar-se para questões relacionadas à liberdade de ser mulher. A beleza é, pois, sentir-se bela, e não atender às exigências de catálogo. Como dito pela própria personagem Helen Palmer “sentir-se bonita é um dos meios mais eficazes de ser bonita”. Ela sugere que mais importante que os inúmeros tubos de creme é a felicidade, logo, “bonita é a

⁷³ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 11 de setembro de 1959.

⁷⁴ Fonte: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/10/tres-geracoes-ouvem-conselhos-de-helen-palmer-em-nova-serie.html>>

mulher feliz”. Expressão verbalizada, também, pela atriz que interpreta a mulher jovem, Alessandra Maestrini, no prólogo/apresentação do segundo episódio.

3.2 “Receita de Casamento”: o casamento como destino e os cuidados com o marido

Tratando ainda do episódio *Aulinha de Sedução*, de imediato nos deparamos com as questões relativas ao casamento, especialmente nas cenas com a mulher casada. Logo no início, em se tratando da sedução, ela aparece deitada sozinha na cama, enquanto a narradora e personagem Helen Palmer afirma que não seduzir o marido e deixar o casamento cair na rotina ocasiona a ser ela preterida. Em uma insone busca, ela se veste no vermelho da pulsação do querer e na mão que busca, no travesseiro azul, a presença do ausente esposo, uma paz tão ansiada. O que temos de imediato é a ideia de que além de sonhar e, buscar um casamento, é também obrigação da mulher o manter.

No final do episódio, toda a luta pela beleza, por impressionar o ser amado, tudo é recompensado quando os olhares masculinos se voltam para as personagens femininas. A mulher casada aparece deitada e, desta vez, junto com o marido. O que antes era um vestir vermelho, agora se transforma no branco brinde espumante da conquista e, por sua vez, a paixão reacendida está no vermelho trajar e nas carícias do esposo. A mulher jovem, mesmo mergulhada em perguntas “artificiais” (“Que livro você está lendo ultimamente?”), em um desastrado leite derramado, se diverte e seduz o namorado. A adolescente, em saracoteios de um rock dançante, conquista o homem/jovem ideal, o homem/rapaz dos sonhos. Em *Espelho Mágico*, mais uma vez, em apontamento conservador, o casamento é indicado por Helen como destino último da mulher, visto que, seu universo é triplamente delineado: o casamento, marido e filhos.

A transformação causada pelos tempos, pela instrução, pela vida moderna, está mais na mentalidade, na cultura, nas ideias, em si, que nas exteriorizações de um feminismo caolho. A mulher continua mulher, motivo de encantamento e inspiração para o homem, ideal de pureza e doçura para o filho, e deve proceder sempre como tal. Os homens adoram a mulher bem feminina⁷⁵ (LISPECTOR, 2006, p. 30).

Ainda que os tempos tenham mudado, e que a luta feminista tenha alçado a mulher a lugares que até então não as pertenciam, é preciso fugir aos exageros e radicalismos do feminismo, esse é o pensamento da colunista. Para ela, passe o tempo que passar a mulher é passiva, que conserva o que ela chama de “feminilidade”, é a esse tipo que os homens se voltam para fazê-las cumprir o seu destino que é o casamento. A microssérie, por vezes, parece ilustrar

⁷⁵ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 19 de fevereiro de 1960.

os dizeres de Helen e por vezes, comumente, pela construção imagética, desmonta o ideário da colonista. Assim, em mais um jogo sendo jogado, o espectador é levado a pensar sobre o que está sendo dito/mostrado e que é, de certa maneira, desmontado no que é mostrado/dito em seguida. O diretor da microssérie, ao fazer esse jogo, parece estar, de certa forma, a colocar em cheque o quão esses valores conservadores, referentes ao ser feminino, ainda permanecem nos dias atuais. Assim, o tradicionalismo dito da colonista é contestado, às vezes, pela forma como é mostrado.

Receita de Casamento, o quarto episódio, apresenta os ingredientes que, para a colonista, não podem faltar para a felicidade no casamento. A felicidade para a mulher, mais uma vez, segundo Helen Palmer, é encontrar o homem ideal. No entanto, essa felicidade não vem por acaso, é preciso que ela seja constantemente perseguida, o que requer sacrifício e otimismo.

A felicidade, para ser conseguida, precisa ser duramente perseguida, atraída por dezenas de meios e modos. Nada de sentar-se à espera que ela nos chame. Nós é que devemos acenar-lhe com uma vida ordeira, de objetivo equilibrado e razoável, com uma dose de sacrifício, e o coração cheio de otimismo!⁷⁶ (LISPECTOR, 2006, p. 81).

Portanto, sendo o casamento um destino para a mulher, sem o qual sua felicidade não seria alcançada, faz-se necessário buscar um bom marido. Para alcançar tal intento, ela deve ser bem-educada. Seguindo o retrógrado receituário de Helen, a primeira parte dessa educação específica da mulher é sobre os modos de comportamento, e sobre os papéis que a ela competem, seja na casa dos pais, na vivência social, ou em seu próprio lar quando de seu casamento.

Desde a infância a educação da menina é pautada na construção de sua feminilidade e dos papéis que competem a ela como mulher. Tudo é didático e a conduz para o modo como deve agir, a relação com os pais, os estudos, os amigos, as brincadeiras. Tudo conduz ao casamento e induz à passividade. Estando já “moçoila”, ou como diria Oswald de Andrade, “bem moças e bem gentis”⁷⁷ tudo o que resta é sonhar e buscar o prêmio que é o casamento.

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara (BEAUVOIR, 1970, p. 67).

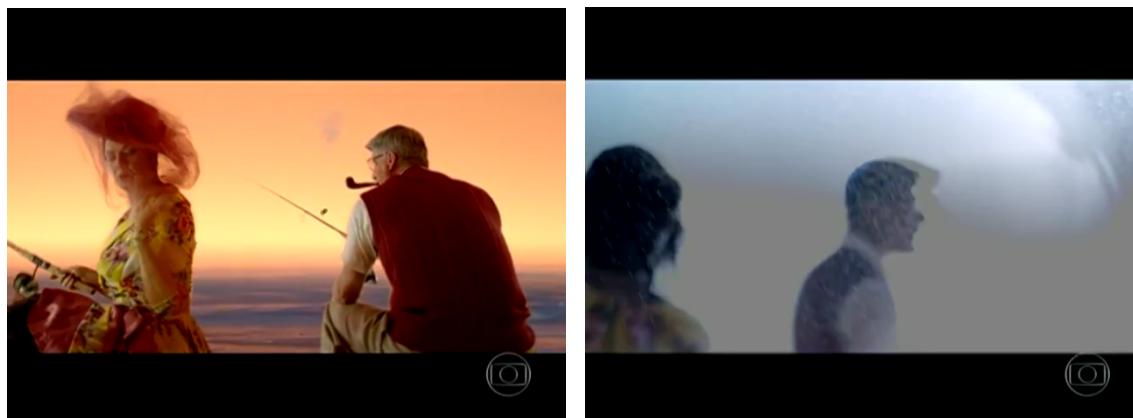
O casamento é, pois, a validação dos valores da jovem mulher, que só obtém prestígio quando de um homem recebe um “nome”. O preceito social que rege essa ideia anula a mulher como sujeito autônomo, e reafirma a passividade e a dependência da mulher em

⁷⁶ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 09 de março de 1960.

⁷⁷ Verso do poema *Meninas da Gare*, de Oswald de Andrade.

relação ao homem. “Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele, fica sendo sua "metade"” (BEAUVOIR, 1970, p. 169, grifo da autora).

Figuras 24 e 25: a mulher casada tranquila ao pôr do sol junto do marido; a mulher em crise com o marido em cenário turbulento.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Na cena, figura 24, a mulher casada aparece ao lado do marido numa pescaria, até então tranquila. O tom alaranjado, quase somente presente nas cenas da menina adolescente, como símbolo de alegria, imprime uma ambiência idílica, harmônica, com uma certa dose de jovialidade, como se resgatasse um tempo outrora. Nesse instante, a narradora da microssérie fala sobre a tranquilidade que é ter um marido, a importância de se fazer uma boa escolha. Afirmações que servem, e muito, para referendar a insurgência do que é dito por Beauvoir (1970) de que a tranquilidade é apresentada como sendo algo próprio da presença do marido, que é o protetor e a razão da felicidade.

Na cena seguinte (figura 25) a mulher casada aparece na chuva e encharcada. Isso ocorre no instante em que a narradora alerta suas interlocutoras de que um erro na escolha do marido pode ser desastroso para a felicidade da mulher. Os elementos da cena, a saber, a chuva, os trovões, os ruídos e a música dramática, são representativos do estado de infelicidade a que estão submetidas as mulheres “mal casadas”, aquelas que não foram presenteadas com um bom marido.

A cena dramática na chuva se converte rapidamente em uma cena romântica, onde a mulher adolescente aparece rodopiando embalada por uma música romântica de fundo, enquanto Helen Palmer anuncia que “boa parte das mulheres sonha com o homem ideal”. No episódio, os condicionamentos ao casamento aparecem um tanto suavizados. A narradora

inclusive afirma que o casamento já não é uma obrigação e que esse tema deve ser tratado com mais leveza entre as mulheres. Ainda assim, o casamento se apresenta, nas entrelinhas, como sendo um destino natural à mulher, em que seu futuro, sua segurança e sua felicidade dependem dele.

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sintase ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição. (BEAUVOIR, 1970, p. 165).

A conquista de um marido, nessa perspectiva, se apresenta como uma espécie de negócio, sem o qual não é possível à mulher garantir um futuro e, diante da necessidade de um provedor e protetor. O casamento é, pois, o empreendimento mais vantajoso. Assim, à mulher não há a possibilidade de trabalhar e sustentar a si mesma, o contrário, há a naturalização de uma dependência econômica sendo o trabalho obrigação do homem. A obrigação da mulher, por sua vez, é cuidar do lar e servir ao marido dando-lhe comida e prazer. Aconselha a reacionária⁷⁸ Helen:

Vejamos, minhas amigas leitoras, isso não é justo! Se um homem existe que merece de nós toda a simpatia, o carinho e todo o calor do nosso encanto, esse homem é o nosso marido que nos proporciona um lar, nos dá apoio nas horas de depressão, nos ajuda nas doenças, nos protege com seu nome e a sua pessoa⁷⁹ (LISPECTOR, 2006, p. 80).

Negar ao homem a simpatia, graciosidade e atenção é, para a mulher, segundo Helen Palmer, uma atitude de ingratidão frente aos benefícios de tê-lo a seu lado. É ele quem sustenta a casa com o seu trabalho fora do ambiente privado do lar, e é ele quem lhe dá um nome e garante que ela tenha nome e prestígio perante a sociedade. Nessa perspectiva, para a colunista, ambos se beneficiam, pois em troca de tudo o homem tem a quem lhe sirva quando chega cansado do trabalho.

Segundo Beauvoir (1970, p. 167), “para ambos os cônjuges, o casamento é a um tempo um encargo e um benefício, mas não há simetria nas situações; para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos”. Embora para os homens o casamento também tenha um valor social, para as mulheres ele se apresenta como salvífico em relação a seu nome e futuro, de modo que as mulheres que alcançam a velhice sem um casamento, são tidas como rejeitadas e assim constituem também um rejeito social.

⁷⁸ Adjetivo - que se refere ou pertence ao que é favorável à reação. Fonte: <<https://www.dicio.com.br/reacionario/>>.

⁷⁹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 06 de fevereiro de 1960.

Frederici (2017) discorre sobre o papel do homem como o provedor da casa. Segundo ela, essa divisão de papéis, a qual ela chama de divisão sexual, constitui uma relação de poder. As relações de poder surgem em que algo ou alguém depende da vontade de um outro. Logo, “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto. (BEAUVOIR, 1970, p. 12). Assim, essas relações elegem as mulheres como não essenciais e dependentes do sujeito que se opôs, o masculino.

Essa oposição estabelece uma relação de dependência de determinados indivíduos em relação a outros. No caso das mulheres, quanto maior a dependência delas em relação aos homens, maior o poder dos homens sobre elas. “Somente a mediação de outrem pode constituir o indivíduo como um *Outro*” (BEAUVOIR, 1970, p. 9, grifo da autora). A mediação masculina conduz essa relação de poder sobre a mulher, o outro. Visto que,

...a diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar intensamente “a parte não remunerada do dia de trabalho” e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino (FREDERICI, 2017, p. 232).

Logo, é uma distinção de poder que reflete não só a questão da subordinação feminina, mas uma situação política, na qual também o capitalismo opera e acentua a situação das mulheres que, nessa instância, já se encontra condicionada ao espaço privado como lugar de vivência e de trabalho. O resultado disso é a supervalorização do trabalho masculino em desfavor daquele exercido por mulheres. Em razão de

...o poder que os homens impuseram sobre as mulheres, em virtude de seu acesso ao trabalho assalariado e de sua contribuição reconhecida na acumulação capitalista, foi pago pelo preço da auto alienação e da “desacumulação primitiva” de seus poderes individuais e coletivos (FREDERICI, 2017, p. 234, grifo da autora).

A própria alienação da mulher sobre si, já pontuada por Beauvoir (1970) como influência de sua educação, é também reflexo do poder investido ao homem através de sua função como provedor. Em contraponto a essa contribuição do trabalho masculino à acumulação primitiva⁸⁰, há a supressão de direitos daquelas que nada contribuem no engrandecimento do capital. Logo, além da retirada de direitos individuais e coletivos, há a negação do valor do trabalho de mulheres no espaço privado do lar.

A futura dona de casa deve procurar, dentro do tempo que possui durante a semana, exercitar-se no trabalho de casa e de cozinha, principalmente. Muito útil será um curso de arte culinária, inteligentemente organizado, para que as jovens apreciem e tomem parte, ao vivo, na confecção dos pratos deliciosos que farão a alegria do marido, ao chegar em casa, cansado do trabalho e desejoso de saborear boas iguarias (BEAUVOIR, 2008, p. 98).

⁸⁰ A acumulação primitiva é o termo usado por Marx no tomo I de *O capital* com a finalidade de caracterizar o processo político no qual se sustenta o desenvolvimento das relações capitalistas (FREDERICI, 2017, p. 25, grifo da autora).

A comunicação mediada pelas colunas femininas direcionava esse destino restrito ao espaço privado, na mesma medida em que posicionava o sujeito feminino sob as vontades do sujeito masculino. Toda a conduta em preparação ao espaço privado visava a boa subserviência da mulher em relação ao futuro marido.

Quanto à sujeição feminina ao trabalho no espaço privado, Beauvoir (1970, p. 170) afirma que “é natural que seja tentada por essa facilidade tanto mais quanto os ofícios femininos são muitas vezes ingratos e mal remunerados; o casamento é uma carreira mais vantajosa do que muitas outras”. Daí o porquê de aceitarem passivamente esses condicionamentos, pois ainda que muitos direitos tenham sido conquistados, a mão de obra feminina na esfera pública continua desvalorizada, sobretudo sob alegações de incapacidade física.

Essa impotência física traduz-se por uma timidez mais geral: ela não acredita numa força que não experimentou em seu corpo; não ousa empreender, revoltar-se, inventar: votada à docilidade, à resignação, não pode senão aceitar, na sociedade, um lugar já preparado. Ela encara a ordem das coisas como dada. (BEAUVOIR, 1970, p. 69).

A ideia da passividade feminina é imposta desde a infância, nem sempre de forma direta, mas na imposição de padrões e comportamento, bem como nos jogos e atividades desenvolvidos com a menina. Logo, reivindicar uma força física que nunca foi experimentada parece inviável, o que resta então é aceitar a incapacidade e render-se àquele que é fisicamente mais forte: o homem. É uma ordem natural que, por sua vez, é naturalmente aceita pela mulher.

Nada de estranhar, portanto, que ainda sejamos vítimas de alguns preconceitos. De um modo geral encontram grande dificuldade em se dedicar a certas profissões masculinas. Mas seja como for, fisicamente são completamente diferentes dos homens e isto é uma coisa que jamais mudará. Portanto, de certa forma, a mulher não foi aprisionada pelo homem, mas pela sua própria natureza fisiológica⁸¹ (LISPECTOR, 2008, p. 99).

Para Helen, as profissões também são divididas a partir dos gêneros, sendo algumas exclusividades dos homens. E a justificativa para essa definição coaduna com o ideal patriarcal de que ao homem compete a força física e a função do sustento da família, sendo esta uma questão fisiológica, logo, justificada pela própria biologia. Uma ideia que Beauvoir (1970) já sinalizava como equivocada:

Esses devaneios abandonados desde a época da alquimia estabelecem um estranho contraste com a precisão científica das descrições sobre as quais nos alicerçamos no mesmo momento: a biologia moderna acomoda-se mal ao simbolismo medieval; mas nossos sonhadores não olham de tão perto (BEAUVOIR, 1970, p. 35).

Embora por muito tempo a inferioridade da mulher tenha sido reafirmada do ponto de vista da biologia, houve uma mudança e, segundo a autora, essa percepção por si foi superada

⁸¹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 16 de março de 1960.

e abandonada aos tempos de alquimia. O que ocorre, portanto, é que os estudiosos da área não têm dado muita importância, uma vez que esse olhar desconstrói o mito da passividade biológica feminina. Dessa maneira o casamento deixaria de ser um negócio vantajoso, e as mulheres não mais teriam que se submeterem para o único propósito de serem aceitas socialmente.

No decorrer do episódio representado na figura 25, especificamente após a chuva, as três protagonistas aparecem, cada uma em seu espaço, refletindo sobre a dura realidade que é a busca pelo marido ideal e o casamento. A chuva nesse sentido, representa um lavar de realidade que as tira dos contos de fadas. A adolescente sonhadora, *bem gatinha*, embalada pelo canto de Erasmo Carlos, aparece, em suspiros românticos, deitada sob fotos, tipo atriz de cinema *hollywoodiano*. O sonho/desejo enevoando a realidade. A mulher jovem, em desconjuntado suplício, com uma bolsa de água na cabeça, é tragada por uma enxaqueca de tanto almejar um casamento feliz. Coberta pelo desânimo, em uma passividade carimbada pelo bege do tecido que cobre suas pernas, persiste a tentativa de resgatar a alegria, que se faz em um laranja da bolsa de água e da blusa. Deslocada da ambiência verde que poderia significar fagulhas de uma esperança pretendida. Enquanto a casada em azul a se desbotar em lágrimas espreita o esposo, embaçado num vermelhar de uma paixão que parece se findar, ela está a suplicar por uma lacrimosa receita que a salve do casamento infeliz.

Para as mulheres solteiras, ou seja, a mulher jovem e a adolescente, o casamento se apresenta como uma libertação, um ato de entrega e, segundo Helen Palmer, “é uma doçura ter e dar companhia”. E questiona se elas estão prontas para se casarem e viverem sem as decisões dos pais. Nesse sentido, Beauvoir despeja um ácido olhar para essa mulher que “se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor” (BEAUVOIR, 1970, p. 67).

Logo, se trata de uma falsa libertação, pois, na verdade, o que ocorre é a transferência de domínios. “A estrutura do casamento como também a existência das prostitutas são provas disso: a mulher dá-se, o homem a remunera e a possui” (BEAUVOIR, 1970, p. 112). A própria narradora alerta que é preciso estar preparada para os dias em que terá que abrir mão de uma saída, para estar em casa cuidando do marido e das tarefas domésticas, e que o vestido novo que ganharia de presente do namorado, será substituído por um eletrodoméstico no casamento, ou seja, um presente útil para o lar.

Figuras 26 e 27: o casamento da mulher jovem; o aborrecimento na vida real.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

O casamento surge, conforme a figura 26, como um renascimento na vida da mulher, um mundo tingido em um aparente mundo cor-de-rosa. Assim, ela se entrega passivamente a um outro e concorda em servi-lo e com ele tudo divide. A cena do casamento se desenvolve no rosa e na trilha sonora romântica de *Ne Me Quitte Pas* (não me esqueça), em que as mulheres atingem o seu tão sonhado objetivo de se casarem. Não só a mulher jovem da cena em questão, mas a adolescente, também surge casando e a mulher madura, já casada, aparece renovando os seus votos de casamento. Vale atentar para o fato que o diretor faz uso do mesmo espaço/cenário para colocar as três protagonistas. Nessa unidade vem o reforço de se romper a temporalidade, os territórios, para fazê-las habitar um mesmo desejo, uma possível realização.

Ao sugerir que tudo no casamento deve ser partilhado, fomentando inclusive uma igualdade nos papéis entre homem e mulher, Helen Palmer, em dose de misoginia, afirma que as mulheres comprovadamente se aborrecem mais. E alerta para que a convivência não seja sacrificada em razão de pensamentos bobos ocasionados pelo tédio. Ou seja, sugere que a vida da mulher casada, dependente do marido que trabalha fora, é tediosa e solitária. Assim, a narradora pede a suas ouvintes que tomem o cuidado para que os seus aborrecimentos não chateiem o marido, além do que, tais comportamentos comprometem suas feminilidades.

Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução. (BEAUVOIR, 1970, p. 73).

A repressão, na cena em questão, é em relação às suas insatisfações. Para a narradora, é primordial controlar a raiva para que o marido não perca o encanto e o casamento

não esteja fadado à ruína. A mulher deve, portanto, preservar a sua impotência, e toda e qualquer forma de dominação feminina só deve ocorrer de forma velada, ou seja, o homem sempre deve ter a sensação de que está no comando. É essa a receita de casamento de Helen Palmer, que se não cumprida faz parecer uma rejeição ao marido.

Se observarem a si próprias nos seus gestos, no seu tom de voz, se ouvirem suas próprias palavras, ficarão espantadas. Onde terão ficado a antiga coqueteria, a graciosidade que dantes as tornavam centro das atenções masculinas? Quando conversam, já não sorriem, as frases são objetivas, geladas, e nenhuma acolhida cordial aproxima-a de seu interlocutor⁸² (LISPECTOR, 2006, p. 19).

Como contraponto a esse dizer de Helen, Luiz Fernando Carvalho, por vezes, em construção imagética, aponta em outra direção. Se as afirmações da colunista são calcadas em uma atitude de subserviência feminina. Uma espécie de estar de quatro à mercê do esposo, vale citar a cena de abertura, quando ironicamente, ao invés da mulher, é o homem que está de quatro, a entregar para a mulher - a narradora/Maria Fernanda/Helen - alguns papéis, enquanto ela afirma acerca de “certas ideias equivocadas que continuam a ser repetidas”.

No avesso do jogo jogado, a colunista, por sua vez, clama pela volta do coquetismo, da faceirice e de tanto outros atributos da “feminilidade” dita natural da mulher. A acolhida na perspectiva que é apresentada, atua como instrumento de aceitação social da mulher, que precisa de aproximação com o homem e até mesmo outras mulheres, os quais são chamados interlocutores. Assim também, não exercer a feminilidade é recusar os outros que compõem as relações sociais da mulher.

Em ostensiva crítica, Beauvoir reitera que “recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes” (BEAUVOIR, 1970, p. 15). Isto é, não só a cumplicidade, mas recusar a autoridade daqueles que socialmente são apresentados como superiores, é recusar toda a proteção e benefícios de um negócio que há anos tem sido a melhor opção para àquelas que, não sem dificuldades, almejam uma independência econômica. Além do que, todas as outras relações, de negócios ou amizades, dependem da cumplicidade do homem.

Nesse sentido, além de reforçar um estereótipo de mulher passiva e histérica, a narradora aconselha que o casamento deve ser mantido mesmo parecendo não mais amar o marido, pois há outras questões que sustentam um casamento, não só amor. O que vemos, na figura 27, é a mulher jovem esbravejando e impondo sua vontade, enquanto o marido a ignora e segue, sem grandes preocupações, lendo seu jornal. A essa altura a narradora pede calma e sugere que a mulher não deve impor a sua vontade.

⁸² *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 25 de março de 1960.

A cena encerra-se com a música *Can't Help Fall In Love* de Elvis Presley, enquanto romanticamente Helen Palmer pede às moças casadas que cuidem de seus amores, pois se de forma simples nasce um sentimento, com o pequeno gesto ele, também, pode esvair-se. E a mulher deve cuidar para não “matar” o amor. Diz ainda que o casamento é feito de ternura, e que uma mulher inteligente ama e aceita o marido com os seus defeitos, que só assim é possível ser verdadeiramente uma dona de casa e boa mãe.

Boa esposa é aquela que torna a vida do lar agradável para o marido, fazendo de sua companhia um refúgio para sua vida de luta. Se ele chega exausto do trabalho, a boa esposa não lhe azucrinas os ouvidos com queixas, fuxicos, ou insistentes convites para cinema, festas ou reuniões de que ele não gosta⁸³ (LISPECTOR, 2008, p. 44).

Cuidar e garantir para que o lar seja sempre local de aconchego e descanso para o marido, as vontades da mulher podem esperar, uma vez que estas podem ser cansativas e desgastantes para o homem. O casamento e o cuidado com o marido, ora também mostrado na microssérie, reforçam o estereótipo de submissão feminina? Será que as vontades e desejos da mulher sempre aparentam irrelevância, de modo que o homem é quem de fato aprecia somente o que importa na vida a dois? Indagações que a todo momento o leitor de Clarice ao ler as crônicas e o espectador da microssérie se fazem. Em que lugar deveras habita um pensamento conservador clariciano travestido em Helen Palmer? Até que ponto os “conselhos” de Helen Palmer são uma requintada ironia da escritora? A Clarice cede às exigências das “leitoras” para quem as crônicas são feitas? Talvez, a riqueza não esteja nas respostas, mas sim, nas perguntas. O certo é, inevitável não perceber, que a ironia se faz presente em ambas as obras: as crônicas e a microssérie.

Seguindo o percurso, um tanto antiquado, sobre o universo feminino, delineado na tela a partir das colunas de Clarice Lispector, o que se evidencia é que nessa bula, de uma espécie de Biotônico Fontoura ou, conforme a necessidade, um intragável Emulsão Scott⁸⁴, além dos atributos da feminilidade, a saber, a beleza, a sedução, também o tão sonhado marido integra esse universo. E sendo um sujeito essencial para a felicidade da mulher, este deve ser cuidado e zelado para se manter na vida da esposa.

O cuidado com o corpo, a saber, as questões relativas à beleza e feminilidade, despontam como cuidados necessários à manutenção do casamento. Uma vez que o casamento implica também a geração da prole e a construção de um lar, esses são outros componentes desse universo, ao que veremos a seguir.

⁸³ *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 11 de setembro de 1959.

⁸⁴ Referência a remédios da época, que no senso comum servia para curar tudo.

3.3 A “fada do lar”: o ambiente privado e a vocação à maternidade

A divisão de papéis, relativos às questões de gênero, tem sua gênese no surgimento da propriedade privada que, por sua vez, emergiu quando do fortalecimento do capitalismo e sua estruturação. Nesse instante

A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino". Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos. "A mesma causa que assegurara à mulher sua autoridade anterior dentro da casa, seu confinamento nos trabalhos domésticos, essa mesma causa assegurava agora a preponderância do homem. O trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro um anexo insignificante" (BEAUVOIR, 1970, p. 74-75).

O homem tendo em sua posse terras e escravos, e sendo a mulher a companheira do homem, esta constitui também sua propriedade. Isso está ligado à divisão do trabalho dos gêneros, e a isso se atribui o derrotismo histórico das mulheres, o que acarretou as suas atribuições inferiores e em seu encerramento no ambiente privado. O trabalho doméstico é, nesse sentido, apenas um complemento do grande trabalho que é exercido pelo homem na administração da propriedade privada e seus encargos. A constatação inicial é que junto do cerceamento da mulher ao ambiente doméstico, o trabalho por ela exercido nesse ambiente é subjugado.

Durante toda a *microsérie*, o lar e a maternidade são reafirmados como partes do universo da mulher, e antes de analisarmos os episódios específicos que tratam desses assuntos, veremos que desde o início estes estão presentes. Em *Espelho Mágico*, por exemplo, quando Helen Palmer conversa sobre beleza, sedução e cuidados, o ambiente privado está em evidência pois é aí que as personagens refletem sobre esses temas. A mulher jovem aparece comendo chocolates de forma desmedida na sala de estar, a mulher casada reflete sobre os cuidados com a beleza enquanto manuseia uma máquina de lavar dos anos 1960, etc.

Assim, é demarcado o espaço em que a mulher é condicionada e, portanto, restrita, além de ser também o espaço de vivências dos conflitos, que nesse caso, são os conflitos com o corpo e a conquista do homem. Não só o espaço privado se apresenta como o único possível à atuação feminina, como a conquista do homem constituiu a primeira e a maior preocupação das mulheres. Importa notar que Beauvoir (1970) afirma que a restrição da mulher ao lar ocorreu quando do fortalecimento do capitalismo. Esse cerceamento se mantém na década de 1960, anos nos quais foram produzidas as colunas que inspiraram a série e, também, na década de 2010, que é o contexto de criação e circulação da *microsérie* em análise. Mesmo diante dos

avanços políticos relativos à condição da mulher, grande parte dos antigos estereótipos ainda imperam nos dias atuais.

O universo inteiro da mulher parece delinear-se nas cenas finais do episódio, quando a mulher casada junto do marido e filhos estão ao ar livre em um piquenique. Porém, ela ainda está cumprindo a sua função doméstica, mesmo quando em saltitantes volteios de um bailar de liberdade, ou num canto de uma banda buarqueana a passar, traz consigo a cesta de alimentos que qualifica, antes de tudo, qual papel está a desempenhar. O marido, os filhos e a esposa cuidando da casa constituem um universo completo e perfeito. Tanto é que, no avançar da cena, manifesta-se a solidão da mulher encerrada no espaço privado. Segundo a narradora, mais uma vez, rendida a um receituário androcêntrico, uma boa dose de entusiasmo e alegria seriam suficientes para superar a tristeza e o mau-humor, sendo assim, com certa tarefa da mulher garantir bons sorrisos quando do cuidado do lar e dos filhos.

“É fácil compreender por que é rotineira; o tempo não tem para ela uma dimensão de novidade, não é um jorro criador; como é destinada à repetição só vê no futuro uma duplicata do passado” [...] (BEAUVOIR, 1970, p. 365). A filósofa alerta para o destino solitário da mulher em casa, e isso, segundo ela, se deve ao fato de as atividades exercidas serem repetitivas e não passíveis de renovações ou novidades. Logo, o único caminho aponta para a solidão e a melancolia da mulher no lar, pois o contato com a coletividade e as novidades do mundo exterior só é possível por intermédio do marido.

Mas esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no universo; ela só ultrapassa para a coletividade por intermédio do esposo (BEAUVOIR, 1970, p. 169-170).

Mesmo quando emergem na coletividade, as esposas são conservadas à sombra de seus maridos. Suas funções consistem em assegurar o ritmo igual dos dias em casa, fazendo desse ambiente monótono local de repouso imutável para o homem. O mais importante, segundo esses preceitos, é manter as portas do lar fechadas, o que não lhe dizem no casamento é que junto a essa obrigação, está o fardo de ficarem também trancadas do lado de dentro. E não há nenhuma possibilidade de ultrapassar o que se lhes é imposto.

Em *Ser Mulher, Ser Moderna* Helen Palmer aconselha as mulheres que estão exaustas de tantas tarefas, em especial, àquelas que se dividem entre as tarefas do lar e o trabalho fora. É importante salientar que nesse episódio há um diferencial: o trabalho feminino não é abordado como restrito ao ambiente doméstico. Mas, para não se perder na dosagem, mesmo aquelas que trabalham fora, não devem desobrigar-se das tarefas domésticas, logo, o

ambiente privado continua aprisionando-as e o trabalho fora ao invés de libertador, colabora na sobrecarga de cobranças às mulheres trabalhadoras e donas de casa. Além do mais, é preciso cuidar para que o trabalho fora não tire a “feminilidade”.

O grande perigo que a ameaça é a masculinização de seus gestos, de sua palestra, de seus pensamentos. É muito frequente ocorrer isso. Mulheres que, em essência e nas formas, são bastante femininas, e, no entanto, deixam-se influenciar pela linguagem e pelos assuntos áridos do mundo dos negócios⁸⁵ (LISPECTOR, 2006, p. 19).

E essa preocupação com a “masculinização” apontada pela colunista, além de esdrúxula na acepção, seguindo os preceitos, para não variar, é para não desagradar o homem. Este, não gosta de mulheres que assumem comportamentos ditos masculinos. No universo machista ainda perdura a ideia que a atuação das mulheres, nesse sentido, é tida como algo perigoso. Uma ameaça aos padrões de feminilidade e, obviamente, constituem um desserviço para a luta de mulheres que buscam inscrever-se no mundo dos negócios.

A narradora começa explicando sobre a vida da mulher esclarecida, que segundo ela, é a mulher que acompanha o ritmo da vida atual, ou seja, trabalha, estuda, lê, mas que não abre mãos dos atributos de mulher: ser boa esposa e mãe. Em cena as três protagonistas aparecem exercendo várias funções fora do lar, tais como, dirigir, datilografar, estudar, e Helen Palmer lembra que a vida moderna trouxe a emancipação feminina, mas alerta: “há muita confusão em torno disso”.

Essa confusão é exatamente a sobrecarga de trabalho, uma vez que exercendo tudo isso, terão ainda as mulheres que cuidar dos afazeres domésticos. O cansaço nessa perspectiva se apresenta como um elemento natural na vida da mulher moderna. Inclusive mais uma vez a beleza entra em cena, pois para Helen Palmer o cuidado com a beleza deve ser redobrado para uma funcionária zelosa. Assim, a cronista cumpre o seu papel de publicitária de artigos de beleza. Além da beleza, há a necessidade de ensinar comportamentos, dentre os quais estão comportar-se reservadamente, não se exhibir demasiadamente e evitar a tagarelice. Assim é criado um comportamento específico para a mulher.

Os tempos modernos trouxeram a emancipação da mulher em quase todos os campos. No entanto, muita confusão se faz em torno disto e o que se vê é que muitas representantes do sexo feminino entendem que ser emancipada e ter personalidade marcante é imitar os homens em todas as suas qualidades e defeitos⁸⁶ (LISPECTOR, 2006, p. 100).

O comportamento elaborado diz respeito a um padrão para homens e mulheres, e não respeitar o padrão definido para mulheres é, segundo a colunista, querer imitar o homem,

⁸⁵ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 25 de março de 1960.

⁸⁶ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 22 de janeiro de 1960.

e isso constitui um erro. Aí temos mais uma vez a imposição de estereótipos de gêneros, que atentam contra a emancipação conquistada ao longo dos anos e que garante às mulheres, por exemplo, o direito ao trabalho e a autonomia em suas relações.

No episódio intitulado *Caprichos de Mulher* o tema gira em torno da moda, e embora à primeira vista não pareça vinculado ao lar, estes se entrecruzam quando no ambiente doméstico, a solidão e o tédio, fazem com que as prioridades e preocupações femininas estejam relacionadas principalmente ao que vestir. As protagonistas aparecem em seus quartos provando inúmeras roupas, como se, pelo tédio, essa fosse uma distração, enquanto os homens e seus trabalhos muito bem alinhados mal escolhem o que vestir.

Em *Fada do Lar*, o espaço privado é tema principal do *Correio Feminino*. Nele, Helen Palmer explica que casa todos podem possuir, mas um lar, constituir um verdadeiro lar é tarefa árdua, que só é possível pelas mãos de uma mulher. A frase inicial não só reafirma o lar como integrante do universo feminino, como afirma ainda que é tarefa da mulher construí-lo e mantê-lo. Inclusive a afirmação da narradora se pauta em preceitos religiosos, onde ao homem cabe construir a casa e dar à mulher, e a mulher deve construir o lar e dar ao homem.

E Sto. Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem incompleto, um ser "ocasional". É o que simboliza a história do Gênesis em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um "osso supranumerário" de Adão. A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

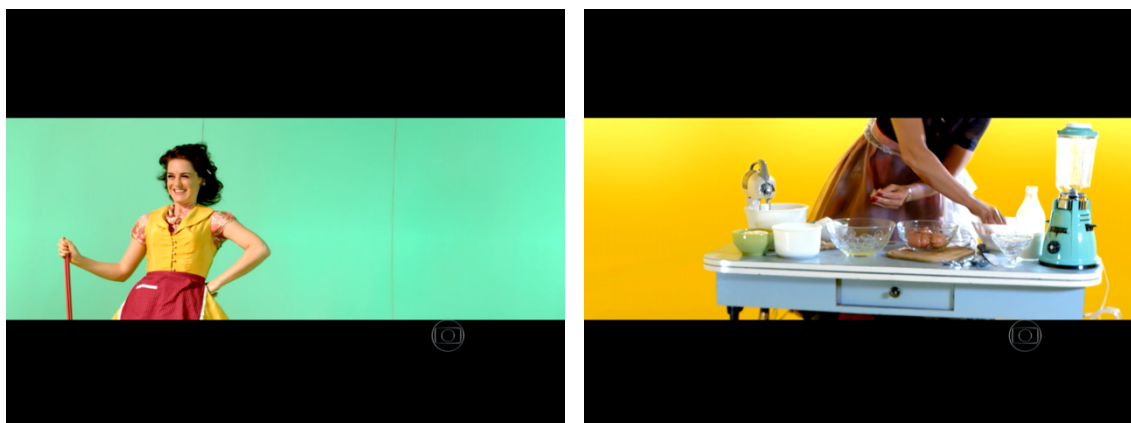
Os homens da religião, e em específico Santo Tomás de Aquino, exerceram papel decisivo na subjugação feminina. Na perspectiva apresentada, a mulher sendo incompleta tem no homem o complemento que necessita, além de ser incapaz de conduzir sozinha sua vida. O próprio mito do Gênesis, fortemente difundido na cultura cristã, reafirma essa dependência ao sugerir que a mulher constitui um corpo incompleto, ou ainda, que constitui uma pequena parte do homem, que por sua vez, conserva sua integridade.

Tanto na perspectiva social, quanto religiosa, há a predominância de um estereótipo de mulher, a qual cabe exclusivamente a tarefa de manter um lar. Toda a conquista emancipatória da modernidade parece ignorada e os princípios de equidade e igualdade dos gêneros são ignorados. De um lado, vemos na fala de Helen Palmer, a engenharia do concreto como papel de homem, e a construção simples, complexa e delicada dos atributos de um lar como "engenharia" da mulher.

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era religiosa, desejada no céu e proveitosa à terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios, como vimos pelas frases citadas de Aristóteles e Sto. Tomás (BEAUVOIR, 1970, p. 16).

O que vemos, portanto, é que toda uma gama de religiosos e estudiosos trabalharam na difusão dos ideais de subordinação da mulher como algo divino e agradável aos olhos de Deus. A filosofia, por sua vez, embora sendo continuamente criticada, foi influenciada pela teologia cristã e em alusão a outros mitos não religiosos, também serviu aos projetos de dominação da mulher.

Figuras 28 e 29: a mulher jovem segurando uma vassoura; a mulher casada preparando o café da tarde.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Na figura 28, a mulher jovem aparece como “engenheira” de seu lar. A vassoura, por sua vez, é o seu instrumento de engenharia, num movimento que, segundo a narradora, faz e refaz o seu lar todos os dias. A personagem que aparece na imagem sorridente, logo muda seu semblante e demonstra tédio e cansaço dessas atividades diárias.

A família não é uma comunidade fechada em si mesma: para além de sua separação ela estabelece comunicações com outras células sociais; o lar não é apenas "um interior" em que se confina o casal; é também a expressão de seu padrão de vida, de sua fortuna, de seu gosto: deve ser exibido aos olhos de outrem. É essencialmente a mulher que ordena essa vida mundana (BEAUVOIR, 1970, p. 295, grifo da autora).

Assim sendo, a construção de um lar serve, pois, como instrumento de comunicação entre a esfera privada e pública. Logo, embora esteja a mulher restrita a esse ambiente, o lar não está restrito a si próprio. Ele comunica à esfera pública suas posições sociais e permite interações, tendo à frente, obviamente, o sujeito masculino, e à sua sombra, a mulher. A mulher, segundo esses ditames, exerce importante papel no ordenamento do lar, para que o marido possa enfim conduzi-lo às comunicações externas.

A limpeza, na cena em questão, é, pois, a única maneira da mulher garantir que o lar seja um lugar saudável e agradável para o seu convívio com marido e filhos, bem como para comunicar a situação social da família. Importante notar que mais uma vez a questão da beleza vem à tona. A narradora sugere que durante as obrigações de mulher, estas devem aproveitar

para untar-se com cremes e cuidarem da beleza enquanto limpam a casa, já que fugir dessas atividades não é uma opção. De fato, assim a mulher será não só dona do lar, mas a fada do lar. O creme trabalha pela beleza da mulher, enquanto ela trabalha pela beleza da casa.

De forma correlata, é inevitável, não estabelecer uma relação com as inúmeras “dicas” veiculadas, atualmente, quase diariamente, em jornais, programas de TV, vídeos no *youtube*, em que é recorrente o “aconselhamento” de que como cabe à mulher a “arrumação” da casa, ela não pode perder a oportunidade de, também, aproveitar e “arrumar” o seu corpo. Para isso, o macete é fazer exercícios físicos, é claro, com equipamentos do seu ofício: vassoura, rodo, panelas e assim por diante.

Como exemplo, de tal “orientação”, entre milhares que poderiam ser pinçadas, vale citar o quadro do *Globo Comunidade*, da TV Globo, exibido em 2017, disponível no *youtube*⁸⁷ em que a apresentadora, em uma espécie de *déjà vu*, à la Helen Palmer, dá “dicas de exercícios físicos para a dona de casa”. Para tanto, ela convoca a participação de um professor de educação física e treinador funcional. Eis que, ele entra em cena com duas valorosas vassouras em mãos (figura 30). Indagado, pela apresentadora, se “vai fazer faxina do estúdio”, de pronto entrega para ela uma vassoura e, ela, em magistral sabedoria e em alegria exuberante, afirma: “a gente varrendo, a gente tá queimando caloria”. Deveras, para completar a cena, só faltou colocar como fundo musical “vou varrendo, vou varrendo”, do Grupo Molejo⁸⁸.

Figura 30: aulas de exercícios usando a vassoura.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=oon3gLaRIM4&ab_channel=F1%C3%A1vioLeal

Além de apetrechos domésticos, para a colunista, é preciso atentar que enquanto na esfera pública a mulher deve se cuidar para não se “masculinizar”, no ambiente privado a

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=oon3gLaRIM4&ab_channel=F1%C3%A1vioLeal>

⁸⁸ Referência à música *Dança da Vassoura*.

ousadia deve fazer parte do cotidiano, desde que garanta, também, a beleza do lugar que mais tarde acolherá o marido. Porém, no decorrer do episódio as intrépidas personagens aparecem fazendo coisas inusitadas. A mulher jovem surge pintando paredes e a adolescente trocando lâmpadas. Nesse ponto, e de modo controverso, o discurso de ousadia de Helen Palmer estimula a autonomia feminina, mesmo quando se percebe que, ainda assim, se trata de uma ousadia reservada ao ambiente doméstico.

Logo adiante, no episódio (figura 29), a mulher casada surge preparando um bolo para o café da tarde. Isso ocorre no instante em que a narradora lembra que no lar também se come, em alusão ao fato de que dentre as múltiplas tarefas domésticas, está a de cozinhar para o marido e filhos. É uma atividade que não pode ser exercida de qualquer jeito e por isso mesmo deve ser praticada muito antes do casamento. Uma boa dona de casa é aquela que mantém a ordem, a limpeza e o capricho.

Quotidianamente, a cozinha ensina-lhe paciência e passividade; é uma alquimia; cabe-lhe obedecer ao fogo, à água; "esperar que o açúcar derreta", que a pasta fermente e também que a roupa seque, que as frutas amadureçam. Os trabalhos caseiros aparentam-se a uma atividade técnica; mas são por demais rudimentares, por demais monótonos para convencer a mulher das leis da causalidade mecânica (BEAUVOIR, 1970, p. 364-365, grifo da autora).

Importa salientar que a cozinha, nessa permissiva perspectiva, atende aos propósitos de também ensinar passividade e subserviência à mulher. Sendo em grande maioria trabalhos manuais, ensina às mulheres a primitividade de suas condições e a conformidade com a impossível novidade que é atuar no ambiente doméstico. Daí, também, o ensino da paciência, tão necessária para suportar o tédio das atividades rotineiras, que a propósito, não se restringem aos cuidados com a casa. Também lhe compete a função de procriar, pois a vocação à maternidade é tida como natural, e não só trazer ao mundo, mas também educar os filhos é sua função.

Com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para engendrar e cantam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição — regras, doenças etc. — o tédio das tarefas caseiras, tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo (BEAUVOIR, 1970, p. 256).

Ao cantar à mulher os privilégios da maternidade, ignoram tudo o que possa haver de dificultoso, ou seja, os riscos, o próprio parto, além da quase eterna ligação e a responsabilidade em relação aos filhos. Repetindo que essa é uma função inata à mulher, não lhes são dadas outras opções, logo, isto é uma imposição, uma exigência da sociedade e do homem enquanto marido que deseja sua posteridade.⁸⁹

⁸⁹ Vale citar o filme *O Estranho em Mim (Das Fremde in mir)*, 2008, da diretora alemã Emily Atef, que com esmero aborda a questão da depressão pós-parto, tão importante e que acontece muitas mulheres.

Viola-se mais profundamente a vida de uma mulher, dela exigindo-se filhos, do que regulamentando as ocupações dos cidadãos: nenhum Estado ousa jamais instituir o coito obrigatório. No ato sexual, na maternidade, a mulher não empenha somente tempo e forças mas ainda valores essenciais (BEAUVOIR, 1970, p. 78-79).

Se até aqui percebemos que a restrição da atuação feminina ao espaço privado do lar constitui uma violação de sua liberdade individual e é, também, um modo de subserviência em relação ao homem, a exigência da maternidade às mulheres constitui violação ainda maior. Embora não seja possível estabelecer a obrigatoriedade da relação sexual, conceber a maternidade como um valor essencial para a realização efetiva da mulher é, por outro lado, um modo de obrigá-la a cumprir seu “destino”. Pois “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação "natural", porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVOIR, 1970, p. 248). A autora afirma ainda que

Nisso tampouco existe algum "instinto materno" inato e misterioso. A menina constata que o cuidado das crianças cabe à mãe, é o que lhe ensinam; relatos ouvidos, livros lidos, toda a sua pequena experiência o conforma; encorajam-na a encantar-se com essas riquezas futuras, dão-lhe bonecas para que tais riquezas assumam desde logo um aspecto tangível. Sua "vocação" é-lhe imperiosamente ditada (BEAUVOIR, 1970, p. 24).

A vocação natural à maternidade atribuída às mulheres é, pois, um mito. Não há nada de instinto e sim todo uma educação engendrada (por vezes, não intencional) que aponta para esse destino. As primeiras percepções são relativas aos cuidados da mãe. A menina constata que a ela que cabe os cuidados com os filhos e a casa, enquanto o pai dedica quase nenhum tempo junto aos filhos. À jovem menina resta cumprir o papel de ser mãe e cuidar de seus filhos e marido. E tudo o que envolve a experiência da criança e da adolescente concorre para esse destino, ou seja, as bonecas, as panelinhas e outros “brinquedos” desenharam a sua vocação materna.

“Tornando-se mãe por sua vez, a mulher toma, de certo modo, o lugar daquela que a engendrou; isso representa para ela uma emancipação total” (BEAUVOIR, 1970, p. 260). Ledo engano, como afirma a teórica social, pois, tendo idealizado a imagem de sua mãe, para tornar-se igual a ela, ao invés de ser um ápice em seu destino de mulher. É como se se sentenciasse a trilhar exatamente o mesmo caminho daquela que a formou.

Segundo Helen Palmer, corroborando com esses valores impostos, antes de ser profissional ou mesmo dona de casa, a mulher é mãe, e mesmo aquelas que não o são, serão um dia. A vocação à maternidade se apresenta nesse sentido como destino, mas também como

função da mulher. E é por isso que todas devem estar preparadas para o cumprimento de seu destino, do contrário, não fracassaram somente como esposa, mas como mulher.

Figuras 31 e 32: a mulher jovem tricotando durante a gravidez; a mulher casada à espera do filho na mesa de refeição.



Fonte: <http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>

Na primeira imagem (figura 31) a mulher jovem aparece tricotando⁹⁰ à espera de seu filho. Uma cena em que transparece sua ansiedade e felicidade pelo cumprimento de mais uma obrigação de seu destino no casamento: a geração da prole. A imagem sugere, portanto, que boa mãe é aquela que para além das atividades cotidianas, sabe também tricotar e produz ela mesma o enxoval da criança que está por vir. Essa função se lhe apresenta como obrigação, ainda que não haja lei específica que obrigue a gravidez e o parto. Tanto é, que Beauvoir afirma

Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio (BEAUVOIR, 1970, p. 79).

Ainda que o uso de contracepcionais tenha sido popularizado na modernidade, a proibição do aborto em muitas nações também reforça o condicionamento da mulher à maternidade. Não ser mãe não pode ser uma opção, especialmente para as mulheres casadas.

Ser mãe não é apenas dar à luz uma criança. Sofrer as dores do parto e esquecer o fruto de suas entranhas, deixando-a entregue a si mesma. [...] Minha amiga, a primeira qualidade para uma mulher ser Mulher é saber ser mãe. Não se descuide desse dever. Não seja o monstro responsável pelas futuras falhas de seu filho, deixando-o levemente crescer longe de seus olhos e seus carinhos⁹¹ (LISPECTOR, 2006, p. 33).

⁹⁰ Como certa “desconstrução” dessa imagem secular, da mulher tricotando, vale citar o nadador inglês, Tom Daley, campeão olímpico em 2020/2021, aparece tricotando, algo que, ainda, é considerado um fazer feminino.

⁹¹ *Correio da Manhã* – Helen Palmer - 09 de setembro de 1959.

Mais uma vez, evidencia-se o engessado destino de mulher, o ser mãe. Segundo a colunista, em arroubos que tendem ao tradicionalismo, a primeira qualidade que faz da mulher uma verdadeira mulher é o fato de saber e estar preparada para a maternidade. Esta, por sua vez, consiste em dedicar-se com amor, zelo e carinho. Do contrário, a mãe torna-se responsável pelo fracasso dos filhos, que a seu abandono não logram grandes êxitos.

Na sequência, conforme figura 32, surge a mulher casada pondo a mesa e convidando o filho para a refeição. Ela se apresenta como o exemplo a ser seguido pelas menos experientes. Nesse instante, Helen Palmer anuncia que é, portanto, tarefa da mulher civilizar os filhos. O ato de permitir que os filhos cresçam longe de seus cuidados e carinhos, faz com que sejam as mães as responsáveis por suas futuras falhas.

Seguindo esse diagnóstico, de depositar nas mulheres as faltas e culpas, a colunista afirma, em despudor, sobre a maternidade, que essa “vocaçãõ” da mulher exige que ela seja não só mãe, mas também educadora, além de exigir uma atenção de modo que a mãe conheça e compreenda bem o seu filho. Isso, segundo a narradora, são armas que as mães utilizam para garantir o sucesso dos filhos. Uma mulher confiante, é uma mulher que sente símbolo de conforto e confiança para o filho. A criança é um ser em formação e é tarefa da mãe garantir boas mudanças nela. Preceitos que a Beauvoir aponta que

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador (BEAUVOIR, 1970, p. 29).

Assim sendo, ainda que haja muitas atribuições ao papel de mãe da mulher, e mesmo que lhe sejam reconhecidas a importância de suas atuações na educação dos filhos, o homem é socialmente o único criador dos filhos, sendo eles, inclusive, os responsáveis por transmitir a propriedade privada de uma geração à outra. Todo o papel exercido pela mulher é na verdade um serviço ao homem, o único criador.

No decorrer da cena, estando a mulher casada, exercendo os papéis que lhe são atribuídos, ela aparece estressada enquanto lida com o filho adolescente. Nesse instante, a narradora, mais uma vez, naturaliza essa correria e cansaço em nome de um bem maior, o bom futuro dos filhos, que conseqüentemente, darão orgulho ao pai. Em vista disso, nenhum papel relevante é atribuído ao pai nesse processo de educação, o cuidado e educação dos filhos são apresentados como uma tarefa exclusiva e única da mulher. A melhor maneira de ser mãe e mulher é fazendo tudo com amor, isso recompensa todo o trabalho e cansaço, e é nada mais que uma tarefa concernente ao universo de mulher.

É verdade que o apronto dos alimentos, a lavagem da roupa e limpeza da casa e o cuidado com as crianças não são das coisas mais agradáveis, são um trabalho penoso, mas nele a mulher põe amor e interesse, pois são coisas suas e ela é diretamente interessada, ao contrário do que ocorre no trabalho fora do lar⁹² (LISPECTOR, 2008, p. 21).

Nesse sentido, segundo Helen Palmer, embora todas essas atividades sejam muito cansativas, a mulher deve dedicar-se em fazê-las, pois são de seu interesse. Uma vez restrita ao lar, e tendo como obrigação a maternidade, também esses afazeres integram o seu universo e são, portanto, suas obrigações. A propósito, a colunista sugere, em desatino desmedido, que um trabalho no ambiente privado é feito com mais zelo que um fora, logo, sugere também que a mulher não serve para o trabalho fora do lar.

Importa notar que a maternidade na microssérie só é apresentada na perspectiva da mulher casada, a qual constitui uma família com o homem. A esse respeito Beauvoir (1970) pontua que a maternidade “só é respeitada na mulher casada; a mãe solteira permanece um objeto de escândalo e o filho é para ela um pesado *handicap* (BEAUVOIR, 1970, p. 171, grifo da autora). Logo, como exemplo de pensamento tacanho, a maternidade para as mulheres solteiras seria como um peso, o qual impede o sucesso da mulher em constituir família e cumprir suas obrigações no universo que socialmente a ela é delimitado.

Isto posto, evidencia-se que do mesmo modo que a maternidade não deve ser uma imposição, também a maternidade não deve ser restrita ao casamento. A prioridade deve ser a liberdade do ser mulher, e ser a mulher que quiserem. E sobre a mulher, “tal é a conclusão mais notável desse exame: é ela, entre todas as fêmeas de mamíferos, a que se acha mais profundamente alienada e a que recusa mais violentamente esta alienação [...]” (BEAUVOIR, 1970, p. 52). Logo, ser mulher é uma constante luta contra a alienação social e a alienação de si mesma.

⁹² *Correio da Manhã* – Helen Palmer – 14 de outubro de 1960.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta dessa dissertação foi analisar o exercício da adaptação e a representação da mulher e o universo feminino na microssérie *Correio Feminino* (2013), de Luiz Fernando Carvalho, veiculada em televisão aberta. Para tanto, fez-se necessário definirmos um percurso histórico/teórico, capaz de situar a mulher brasileira na literatura e nas artes, além de compreendermos o processo de adaptação da literatura para a televisão.

Conforme se pretendeu evidenciar, desde a era clássica a mulher tem-se inscrito como artista e escritora, no entanto, tem sido vítima de uma supressão histórica frente a um cânone artístico/literário essencialmente masculino. No Brasil, os registros dessas mulheres atuando nas artes, na literatura, no jornalismo, entre outros, datam de muito antes do século XVIII, no qual, a partir deste, elas emergiram, sorrateiramente, sobretudo graças ao surgimento e crescimento do movimento feminista nos séculos seguintes.

No século XX assistimos ao advento dos ideais modernistas no Brasil, ao passo que, de modo mais efetivo, nos deparamos com inúmeras colaboradoras na turbulência do movimento artístico que se instalava no Brasil. Não só produzindo arte, mas também financiando-as. É assim que se evidencia a atuação da mulher brasileira nos antecedentes e no pós semana de 1922. E foi diante desse cenário que quando da eclosão da segunda e terceira ondas do feminismo, estruturou-se também, a crítica de gênero na arte e literatura, com objetivos de revisitar o cânone e reivindicar a inscrição e o reconhecimento das mulheres na história.

Tão importante quanto, a crítica de gênero pautou-se ainda na análise das representações femininas na arte e literatura, sobretudo a partir da subjetividade artístico/literária. Estudos dessa natureza são de extrema importância, pois permitem analisar a imagem feminina no texto, tanto escrito quanto visual. Não só numa abordagem subjetiva, mas também enquanto reflexo social.

Considerando a que a microssérie *Correio Feminino*, corpus deste estudo, foi inspirada em colunas femininas de jornais da imprensa carioca, produzidas por Clarice Lispector, revisitamos a história da imprensa do Rio de Janeiro, de modo que evidenciamos a importância histórica e social dos jornais e periódicos na formação cultural de seus leitores, sobretudo no século XX, em que a imprensa passava por uma modernização. As colunas e revistas femininas, especificamente, exerceram importante papel, no instante em que a educação feminina deixava de ser um tabu social.

Os textos que serviram de base para a adaptação da microssérie analisada,

constituem crônicas que foram escritas por Clarice Lispector e publicados em colunas diversas sob os pseudônimos de Tereza Quadros e Helen Palmer, além da coluna *ghostwriter* de Ilka Soares. Para o seguimento do trabalho, fez-se necessário notar as características próprias desses textos: a brevidade e a ausência de grandes conflitos. Além de refletirmos sobre suas funções informativas e os situarmos enquanto gênero literário.

Uma vez que nosso *corpus* consiste em uma adaptação televisiva, apresentamos um breve estudo sobre o processo de adaptação, que nos permitiu compreender os processos da microssérie em questão. Foi possível constatar, por exemplo, que além das mudanças de mídia no processo de transcodificação do texto literário para a tela, houve ainda a inserção de elementos inexistentes no texto fonte, a saber, as personagens da série, além da mudança no contexto de circulação e recepção da série, uma vez que esta foi veiculada em 2013, cinquenta anos depois da publicação das colunas.

Acerca do universo feminino delineado por Helen Palmer em *Correio Feminino*, constatou-se que esse universo é composto essencialmente por questões relativas aos cuidados e à beleza, sedução do homem, conquista do marido, vivência no casamento, cuidados com o lar e cuidados com os filhos. As reflexões desse universo, à luz dos postulados da crítica de gênero, demonstram que, embora haja incentivos à emancipação feminina, a representação dos desejos e vivências da mulher na série, bem como de seu universo, por vezes concorrem para a manutenção dos velhos estereótipos do ser feminino na literatura.

A voz feminina que emerge desses textos, e que é veiculada na tela é, em grande parte, uma voz submissa, que tem como único desejo a conquista do ser amado. Aquele de cuja proteção necessita, e do qual depende a sua manutenção e felicidade: o homem. Os anseios femininos, comumente, convergem ao destino que lhe é imposto: o casamento e a maternidade. E o seu local de atuação sempre o ambiente privado do lar.

Desse modo, ainda que se tenha proposto uma leitura imagética e subjetiva, logo, interpretativa do texto literário, os estudos de gênero permitem uma leitura crítica sobre os próprios postulados básicos que compõem a crítica literária. Além do que, estudos dessa natureza pressupõem relações entre a literatura e o contexto sociocultural de produção e circulação dos textos e imagens em análise. Mesmo as análises imanentes e formais favorecem uma reflexão particular sobre determinadas concepções da literatura, nesse caso, sobre as representações de mulher no texto e na tela. Não se buscou, no entanto, nenhuma interpretação que seja conclusiva ou definitiva, do contrário, nosso objetivo foi evidenciar as potências de subjetividade do texto adaptado.

De certo, determinadas afirmações da colunista e que estão presentes na microssérie, de alguma forma, possibilitam a indagar se parte delas, que trazem à baila valores tão entranhados, a provocarem necessárias repulsa, na verdade, também, precisam cada vez mais que sejam escancaradas convicções tão torpes, pois, parte delas, alicerçam e contaminam a sociedade brasileira. Visto nessa perspectiva, as crônicas de Clarice/Helen servem para anunciar o quão estruturas retrógradas são arraigadas e que, infelizmente, uma parcela dessa sociedade, inclusive de mulheres dos anos 50/60 e, também, dos dias atuais, ainda são porta-vozes de valores que a desmerecem, massacram a sua própria condição de ser.

Por sua vez, a microssérie, ao criar uma aparente ambiência, uma espécie de felicidade, da família brasileira, que só resiste na propaganda de margarina, em rigor estético revela, também, o quão o mundo real é muito mais cruel do que uma imagem idealizada imagina. Assim, o espectador é levado a se defrontar com “doces” mulheres, a quem a voz é negada. Consta-se que seus direitos se resumem a meras cartelas, a ilustrar falas, suspiros, indagações. A denunciar inúmeros silenciamentos impostos. O diretor e Clarice, nesse cenário, estão a tecer um desdizer constante, em que se espera que cada leitor/espectador se lance na grande aventura de tentar desvendar o que é impossível e que não há a necessidade de ser decifrado.

Essa pesquisa permitiu uma análise feminina no texto/imagem que, por sua vez, aponta para possibilidades outras de abordagem, considerando que não se objetivou conclusão definitiva e sim um olhar ampliado sobre as questões de gênero na adaptação televisa. Logo, tais estudos podem ser ampliados, de modo a agregar para além da subjetividade e questões sociais, aspectos relativos à memória, espaço, filosofia, psicanálise, dentre outras inúmeras leituras à luz das várias correntes críticas literárias

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008. 4 vols.
- ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais**. São Paulo: Edita UNESP, 2010.
- BATISTA, Eliane Ribeiro. **Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da Donzela Guerreira**. Brasília: 2006.
- BICALHO, Maria Fernanda Baptista. **O BELLO SEXO: a imprensa, identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1988. 268p. Diss.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – Livro 1: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – Livro 2: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERTEVELLI, Isabel. **Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da “genuína voz brasileira”**. Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação Em Música – Escola De Música Da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, p. 365-397. Jul./Dez. 2016.
- BINDER, Fernando Pereira. **Uma artista completa, a imprensa e a reputação de Guiomar Novaes**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, Brasil, n. 71, p. 158-180, dez. 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antônio. **A vida ao rés-do-chão**. In: ANDRADE, Carlos Drummond et al. *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1984. v. 5, p.5 Prefácio.
- CARDOSO, Renata Gomes. **Modernismo e Tradição: a produção de Anita Malfatti nos de 1920**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Visão do diretor**. Correio Feminino. Site Luiz Fernando Carvalho. [Rio de Janeiro], outubro de 2013. Disponível em: <http://luizfernandocarvalho.com/projeto/correio-feminino/>. Acesso em: 07 de ago. de 2021.
- CARVALHO, Kátia de. **A imprensa feminina no Rio de Janeiro, anos 20: um sistema de informação cultural**. Ciência da Informação, v. 24, n. 1, 1995.

CASTELLO, José. **Organização, introdução e apresentações**. In: LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira: romances**. Rocco: Rio de Janeiro, 2011.

CORREIO Feminino [Microsérie]. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Maristela Velloso, Marco Cortez, Márcia Andrade. Programa Fantástico. [Rio de Janeiro]: TV Globo. Disponível em: [<http://especial.g1.globo.com/fantastico/correio-feminino/>]. Acesso em: 01 de mar. De 2019.

COTRIM, Álvaro. **A primeira repórter brasileira**. Revista Cultura, Brasília, n. 33, ano 9, p.17-27, out./dez. 1979.

COUTO, José Geraldo. **EU VI UM BRASIL NO CINEMA**. BlogIMS (Instituto Moreira Sales), [São Paulo], 06 set. de 2018. Disponível em: [<https://blogdoims.com.br/eu-vi-um-brasil-no-cinema/>]. Acesso em: 10 março de 2021.

DOIN, José Evaldo de Mello. **As Mulheres Do Modernismo: Daisy, Zina, Anita, Regina, Tarsila, Olívia e Pagu**. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177543_64869db097cda148b6f6be0f8b94c521.pdf]. Acesso em: 06 de Maio de 2021.

FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FREDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HOLANDA, Sarah Pinto de. **Um caminho à liberdade: O legado de Pagu**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. **IMPrensa FEMININA, REVISTA FEMININA. A IMPrensa FEMININA NO BRASIL**. Projeto História, São Paulo, n. 35, p. 221-240, dez. 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos**. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. **Investigando a história das mulheres**. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). **Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.

MENDES, Algemira de Macêdo. **A imagem da mulher na obra de Amélia Beviláquia**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MATTA, Roberto da. **A FAMÍLIA COMO VALOR: considerações não-familiares sobre a família brasileira**. In: ALMEIDA et al. **Pensando a família no Brasil: da colônia à maternidade**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Espaço e Tempo; Editora da UFRJ, 1987.

NUNES, Maria Aparecida. **SEMPRE MULHER ATRAVÉS DOS TEMPOS**. IN: LISPECTOR, Clarice. **Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos**. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NUNES, Maria Aparecida. **CLARICE LISPECTOR JONALISTA FEMININA**. IN: LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006

PINHEIRO, Maria do Socorro. **O Erotismo Metafísico na Poesia de Gilka Machado**. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Centro de educação, 2015.

POPPE, Isabella. **Eugenia Álvaro Moreyra: uma pioneira no jornalismo**. Blog As Mina na História: Resgatando a memória e o protagonismo de mulheres que transformaram o mundo, [Foz do Iguaçu – PR], 03 dez. de 2017. Disponível em: [<https://asminanahistoria.wordpress.com/2017/12/03/eugenia-alvaro-moreyra-uma-pioneira-no-jornalismo/>]. Acesso em: 06 de maio de 2021.

QUEIROZ, Rachel. **Rachel de Queiroz (4 de novembro de 1977)**. In: ACADÊMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **DISCURSOS ACADÊMICOS: Tomo V 1966-1980**. Publicações da ABL. Rio de Janeiro, 2009.

RAMOS, Adriana Levino da Silva. **A poética de Henriqueta Lisboa: abordagem sob uma perspectiva transcendente**. Tese (Programa de Pós-graduação em Literatura), Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2012.

SANTOS, Mirta Fernández dos. **La lectura feminista en la literatura. El caso de Delmira Agustini**. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lectura-feminista-en-la-literatura-el-caso-de-delmira-agustini/html/8e1250ec-130d-4944-87af-325f62c8fb31_2.html#I_0_]. Acesso em: 06 de Maio de 2021.

SAUTCHUCK, Camila; SANTOS, Euclides; GIAZZI, Flávia; AMORIM, Renata; BELTRAMIM, Vanessa. **As influências da arte no design e na moda, na década de 1960**. Universidade Anhembi Morumbi. Especialização em Design, Produção e Tecnologia Gráfica. São Paulo, 2006.

SILVA, Larissa Rachel Gomes. **MULHERES/ARTISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE: a busca pelo reconhecimento e visibilidade**. Cadernos de Cultura e Ciência, URCA, v. 17, n. 1, p. 52-63, jun. 2018.

SOCIEDADE Pró-Arte Moderna (São Paulo, SP). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo435876/sociedade-pro-arte-moderna-sao-paulo-sp>]. Acesso em: 04 de Mai. de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna comenta as adaptações de suas obras na TV**. [Entrevista concedida ao] Diário de Pernambuco. Recife - PE. Jan, 2014. Disponível em: [<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/07/23/noticia-e-mais,157585/ariano-suassuna-comenta-as-adaptacoes-de-suas-obras-na-tv-relembre.shtml>]. Acesso em: 28 de Jul. 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro S. A., 1990.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. 2 ed. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.



ITALO RAMON MELO LIMA

A OUTRA FACE DE LISPECTOR: a representação do universo feminino sob as máscaras de Helen Palmer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Aprovado em 16/09/2021