

## DA DIFICULDADE DA AUTOREPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA LEITURA DE *A OUTRA*, DE WOODY ALLEN E DE *AMOR*, DE CLARICE LISPECTOR

Adriana Carina Camacho Alvarez  
Departamento de Letras  
UFRGS, Porto Alegre - RS

**Resumo:** A partir dos anos 60, os estudos feministas têm se dedicado, principalmente, a desmascarar os mecanismos sociais que estabelecem e atribuem essências aos sujeitos em função de seu sexo biológico. Essas essências implicam naturalizações (relativas à condição de homens ou mulheres) que dificultam o encontro dos indivíduos com seu ser autêntico e individual, ao demarcar rigidamente, para eles, uma série de papéis e funções sociais a serem desempenhadas para o perfeito funcionamento da máquina social, constituindo-se, assim, em mais uma contribuição para a reificação dos mesmos. Ora, o presente ensaio, partindo de um ensaio fundamental de Teresa de Lauretis na matéria e utilizando também outras contribuições críticas, pretende realizar uma leitura atenta de duas obras primas de nossa cultura que, embora muito diferentes (ora por sua origem, ora pelo meio artístico de que se servem), procuram colocar um questionamento e sensibilizar o leitor/espectador quanto à difícil tarefa da autorepresentação para o sujeito feminino, especificamente. Trata-se do conto *Amor*, de Clarice Lispector (1960) e do filme *A outra*, de Woody Allen (1988). De fato, após uma cuidadosa leitura, descobrimos – sem espanto – que ambas as obras, embora extremamente perspicazes e complementares – pois apontam em sentidos opostos –, não conduzem a uma solução do dilema, porém deixam em aberto a possibilidade de uma mudança embora a mesma possa ocorrer apenas lenta e gradualmente.

**Palavras chave:** autorepresentação; feminino; mãe; filha; mulher.

**Abstract:** From the years 1960 on, feminine studies have focused mainly on the unveiling of the social mechanisms which establish and attribute essences to the subjects regarding their biological sex. Such essences imply

naturalizations (concerning the men or women condition) which make difficulties for the individuals to search for their own authentic and individual being, by strictly delimiting for them, a series of roles and social functions to be performed to the perfect functioning of the social machine, constituting, therefore, in another contribution to their own reification. In this way, this study, having as starting point a fundamental essay by Teresa de Lauretis on the issue and also resorting to other critical contributions, intends to develop a close reading of two masterpieces of our culture which, however distinct (at times due to their origin, at times due to the artistic environment to which they turn to), try to question and to sensitize the reader/spectator in relation to the hard task of self-representing the feminine subject, specifically. It is about the short story “Amor”, by Clarice Lispector (1960) and the movie “A outra”, by Woody Allen (1988). In fact, after a careful reading, we have found out – with no astonishment – that both works, although extremely sagacious and complementary – as they point out to opposite directions – do not leave open to a solution for the dilemma. Nevertheless, they open up a possibility for change, even though it can only occur slowly and gradually.

**Key words:** self-representation; feminine; mother; daughter; woman

## **Apresentação**

Com este ensaio nos propomos realizar uma reflexão em torno da complexa problemática da (auto)representação de gênero, partindo, para isso, da leitura de duas obras, que, embora constituindo sistemas de significação diferentes (cinema e literatura), encontram-se na delicadeza e sutileza com que abordam o assunto que nos ocupa, ilustrando-o, além disso, de forma exemplar em função da complementaridade que oferecem uma em relação à outra. Dada a limitação de espaço própria de um ensaio e também o objeto específico de nosso trabalho, não nos deteremos em considerações atinentes às possíveis implicações de expressão derivadas dos diversos meios artísticos empregados nas duas obras.

Duas mulheres constituem os eixos destas narrativas. A primeira, Marion Post, protagonista de *A Outra* (1988) é uma mulher de cinquenta anos, professora de Filosofia e bem-sucedida em sua carreira, à qual devotou toda sua vida. Guarda poucas lembranças de sua mãe, falecida quando ela era ainda criança e tem uma relação conflituosa com seu único irmão. O pai é a figura central de sua família de origem. Também acadêmico de sucesso, dedicou a vida aos estudos e à família. Marion casou por primeira vez com um professor seu da faculdade e sentiu, mais tarde, uma forte paixão por Larry, optando, entretanto, por casar em segundas núpcias com Ken (também divorciado de um casamento anterior com Kathy), um homem culto que lhe oferece uma certa estabilidade emocional

tranquilizadora. Por ocasião do aluguel de um apartamento destinado ao estudo, Marion descobre que consegue escutar as consultas de um psicanalista que atende no apartamento contíguo e passa a interessar-se pelas confissões de uma paciente em especial, Hope, uma mulher grávida que está passando por uma profunda crise. A crise de Marion, já em andamento, vê-se aguçada pelo espelhamento que as reflexões da outra produzem nela. Procura, então, a forma de estabelecer contato com Hope e elas iniciam, assim, uma relação de amizade.

Ana é a protagonista do conto *Amor* (incluído em *Laços de Família*, 1960), de Clarice Lispector. Ela também é uma mulher de meia idade (em torno dos quarenta anos), mas que fez a escolha oposta à de Marion: casou, teve filhos e dedicou-se exclusivamente ao cuidado do lar. Numa tarde qualquer, ela sai para fazer compras. Para isso, pega um bonde. Num momento do percurso, ela vê um cego e sente um grande transtorno. Ignorando a causa de seu mal-estar, desce do bonde e, após caminhar à esmo durante algum tempo, chega ao Jardim Botânico. Ali, ela entra também numa profunda crise ao ter uma revelação súbita da realidade de sua vida. Volta, por fim, a sua casa, onde a espera a família, retomando os afazeres domésticos. No entanto, o que se passou com ela naquela tarde mudará para sempre sua percepção das coisas e de si mesma.

“Todos pensamos no que poderíamos ter sido”, diz Hope ao seu psicanalista. De outro lado, Benedito Nunes aponta nas obras de Clarice Lispector (incluído o conto *Amor*) uma preocupação constante de abordar uma certa temática da existência, que, certamente, repercute na elaboração das personagens clariceanas no sentido de conferir-lhes a mesma tendência manifestada por Hope em relação a uma (auto) reflexão profunda. Assim:

[...] a acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’. Espectadoras de seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. (NUNES, 1989, p. 105).

Estas palavras do autor parecem se ajustar perfeitamente não só ao processo de crise pelo qual passa a personagem Ana, do conto supracitado, mas também ao correspondente a Marion.

Ora, ambas as obras consideradas apresentam, não apenas personagens em crise, mas personagens femininos em crise, pelo que se torna impossível a não-consideração de uma determinada proposta intencional por parte dos autores em termos de gênero. Quer dizer, se bem que a temática da existência assinalada acima possa atingir esse todos universal a que Hope se refere, essa não parece ter sido a escolha de Woody Allen e Clarice Lispector ao conceberem seus trabalhos. Isso nos leva a redimensionar nossa leitura mais geral e inicial das obras de acordo com certos parâmetros que nos dizem

respeito à representação social, não apenas de sujeitos sociais, mas de homens e mulheres, passando a representação destas últimas a constituir o centro da nossa análise.

Todos nós nos encontramos inseridos dentro de um sistema social de gênero que atribui a cada sujeito em particular (masculino/feminino) certo número de significações que abrangem todos os aspectos de sua subjetividade. E essas significações decorrem de certas normas inerentes a esse sistema. Por exemplo, o feminino tem sido historicamente definido a partir do masculino, estabelecendo-se dessa forma um binarismo excludente cujas bases se pretendem biológicas ou naturais (assentadas no sexo), mas que, facilmente, após qualquer análise mais acurada, revelam-se culturais. Alguns desses pares binários de significações seriam ativo/passivo, produção/reprodução, positivo/negativo, força/fragilidade, público/privado, etc., correspondendo sempre o segundo termo ao pólo feminino. Por isso, o que eles revelam não são essências imanentes a cada sexo que dariam lugar a um gênero específico, mas produtos de relações sociais determinadas. Como afirma Teresa de Lauretis,

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994, p. 211).

Ora, quando o indivíduo toma consciência desse mecanismo social dentro do qual age, começa a se questionar quanto à espontaneidade de suas ações e atitudes perante a vida e a revelar a ânsia de uma existência autêntica que o livraria desse binarismo rígido que estabelece para cada sexo determinados papéis e comportamentos que devem ser seguidos à risca, dando lugar a uma representação específica do gênero masculino e do feminino. No caso do sujeito feminino, essa ânsia é acentuada pela constatação de que, como já foi dito, sua definição vem dada de fora, do pólo masculino, não sendo produto de um consenso, mas de uma imposição.

E isso é o que acontece, em nosso entender, com as protagonistas das duas obras alvo de nossa análise: Ana e Marion. Elas vão passando por diferentes instâncias que vão prenunciando um esclarecimento que se dará num determinado momento em forma de epifania, outorgando a nós, leitores e espectadores, durante seu percurso, dados que vão desvendando de forma clara as causas do conflito que as atravessa. E não por acaso, a epifania referida (que Hope descreve em determinado momento como sendo “uma cortina se levantando”) se dá, no caso de Ana, no Jardim Botânico, e no caso de Marion, através de um sonho. De fato, ambas experiências acontecem em espaços não dominados, ou ao menos em parte preservados do regulamento social: a natureza e o inconsciente. Como diz acertadamente Maria José Somerlate Barbosa “as personagens femininas das histórias de Lispector passam por um processo de iniciação situado fora da

esfera doméstica. Com frequência, é nas ruas que elas definem o que significa ser mulher, questionando as forças repressivas que lhes têm direcionado as vidas” (BARBOSA, 2001, p. 125). Essa escolha da autora de *Amor* não faria mais do que confirmar nossa hipótese colocada acima. Sobre se essas personagens, inclusive Ana, chegam ou não a definir o que significa ser mulher, é ao menos discutível, constituindo uma parte importante de nosso trabalho a interrogação quanto à possibilidade de uma resposta unívoca a essa questão.

Resulta interessante observar como, em decorrência do referido acima, tanto no conto quanto no filme, observa-se o emprego de uma técnica recorrente em Clarice Lispector e que consiste fundamentalmente em:

[...] manipular, pela perspectiva de focalização, a ordem cronológica dos elementos da fábula. Isso traz à superfície, através das técnicas do fluxo da consciência, o material reprimido que regula a economia psíquica da personagem principal e a do próprio contexto que a envolve. [...] Assim como o tempo cronológico parece escoar-se na passagem do dia e na enumeração das tarefas das personagens, há um tempo psicológico que se repete lento como se fosse o leite em que se deposita o passado reprimido, agora também aprisionado pelo presente, embora de certo modo determinando-o. Cria-se assim um conflito entre estas duas durações, do que resulta tornar-se cada vez mais clara a presença ainda atuante de um evento do passado que, na verdade, não passou. (HELENA, 1997, p. 46).

Isso é facilmente constatável nas duas obras, ricas em exemplos deste fenômeno de bifurcação temporal. Assim, quando Marion escuta Hope falar em outro homem de seu passado, em seguida vem à sua memória o episódio vivido por ela com Larry por ocasião de sua festa de noivado. Esse tipo de associação é constante durante todo o filme. No caso de Marion, o acesso que temos à sua mente dá-se através de lembranças (acionadas pela mesma memória involuntária à qual Proust dedicou sua obra), que dão lugar a diferentes *flash backs* e de sonhos da personagem que são representados no filme e que dão testemunho de uma dimensão inconsciente da mesma.

Tentaremos, no presente trabalho, seguir, principalmente, os passos destas duas personagens (mas sem desconsiderar outras personagens femininas que intervêm no filme e que ilustrarão com maior clareza nossas afirmações) a fim de mostrar como as respectivas crises decorrem, em grande parte, dessa dificuldade em que se encontra todo indivíduo, particularmente o sujeito feminino, quando, perante a necessidade de conhecer-se a si mesmo, descobre estar imerso numa rede social de papéis rígidos, que torna muito difícil a distinção entre o que ele espontânea ou naturalmente seria e o que constitui a sua representação social. Mas será possível fazer essa distinção ou o social será tão poderoso a ponto de intrometer-se na subjetividade última ou primária das pessoas? Afinal, como diz Teresa de Lauretis, “a representação do gênero é sua construção” (LAURETIS, 1994, p. 209), transformando-se, muitas vezes, essa representação social numa autorepresentação, sendo impossível ao indivíduo colocar-se num lugar neutro de

enunciação, se bem que, paradoxalmente, as mudanças do paradigma só possam vir a acontecer a partir das subjetividades. As duas obras parecem propor respostas diferentes a esta pergunta, mas colocando as mesmas questões.

## **A tríade da representação social feminina**

As normas que regem o sistema de sexo-gênero são reproduzidas no âmbito das relações reais que governam a existência dos indivíduos e, de forma marcada, dentro da família nuclear ou do casamento (união heterossexual). E dentro desse quadro familiar correspondem ao sujeito feminino três representações fundamentais: as de filha, mulher e mãe. Analisaremos, a seguir, qual a posição e o comportamento de nossas personagens em relação a essas categorias, o que determinará, em grande parte, suas crises.

### **Filha**

Nada sabemos de Ana enquanto filha. O conto, devido às dimensões e qualidade sintéticas, oferece-nos menos informações que o filme no que respeita à protagonista. Em contrapartida, o filme deixa à mostra pormenorizadamente todas as relações de Marion, notadamente a relação com sua família de origem.

Essa família é notadamente dominada pela figura do pai que, como um hábil titereiro, parece controlar todos os fios da rede familiar. No sonho epifânico de Marion, o pai aparece se confessando. Ele diz só ter arrependimentos no fim da vida: lamenta que a mulher com quem vivera não fora a que amou mais profundamente. Arrepende-se de não haver amor entre o filho e ele, acrescenta que isso é culpa dele próprio. E, por último, arrepende-se de talvez ter sido severo demais com a filha. Exigente demais. De não ter-lhe dado sentimentos suficientes. E se justifica: “Mas eu mesmo era tão infeliz! Tão obcecado com meus estudos[...]”

Pois essa confissão parece dizer tudo a respeito da família de Marion e dela mesma. Primeiro, a imagem da mãe ficou totalmente relegada com respeito à forte presença do pai. Ela só aparece como uma imagem difusa no jardim na lembrança de Marion. Num certo momento, Marion afirma que seus pais nunca tinham gostado muito de objetos sentimentais, mas depois acaba descobrindo possíveis manchas de lágrimas num livro da mãe, fato que contradiria essa impressão.

Depois, resulta evidente durante todo o filme a desilusão do pai com respeito ao filho. Na visita que realiza Marion ao pai, ele diz, referindo-se a esse filho: “Ele teve exatamente as mesmas oportunidades que você. Não tem força de vontade para vencer na vida”. Não tendo se mostrado à altura de suas expectativas, despreza-o por toda a vida. E não só. Para compensar essa desilusão, resolve investir em Marion, tornando-a sua herdeira natural, seguindo ela, à perfeição, a lição desse pai. Isso fica manifesto na última linha da confissão transcrita acima. Com efeito, Marion tinha renunciado a muitas coisas em favor de uma carreira bem-sucedida. Não apenas tornou-se uma professora

reconhecida, como o pai, como adotou sua forma particular de sentir, ou melhor, de não sentir, racionalizando tudo. De fato, os únicos sentimentos que claramente se permite são abstratos, pela humanidade em geral: “Basta haver um desastre e me mobilizo. Ken é assim também”, conta à amiga Claire a protagonista de *A outra*.

O pai tem uma vida totalmente regrada e ao falar sobre o amor, diz: “Alguém na minha idade espera ter certa imunidade a isso”. Marion, por sua vez, depois de beijar Larry na festa de seu noivado, exclama: “Isso é loucura!”, e acrescenta “Vou casar com Ken, e acabou”. Também o egoísmo que o primeiro marido lhe cobra quando ela resolve fazer o aborto pensando em sua carreira parece ser o mesmo que manifesta o pai quando, querendo terminar um trabalho seu e pensando nos estudos de Marion, quer obrigar o filho a trabalhar numa fábrica de papel. Só que ela tinha feito uma escolha muito mais pessoal e com maiores implicações que a do pai, mas isso será analisado em outra parte do presente trabalho.

A qualidade de filha é de tamanha importância para Marion que até as relações com os maridos parecem ter decorrido da mesma. O primeiro casamento foi produto de uma atração puramente intelectual (talvez a mesma que sentisse pelo pai) e o segundo acaba assemelhando-se muito com a relação de seus pais, se levarmos em consideração que se tratava de uma relação fria e sem maiores sobressaltos. Resulta emblemática do primeiro casamento a imagem dela beijando o marido oculta atrás de uma máscara que ele lhe tinha oferecido como presente de aniversário. Marion só parece transcender esse papel de filha no final do filme, quando se propõe mudar tudo em sua vida, aproximando-se do irmão e separando-se do marido.

Ora, ao considerarmos esta forte influência do pai na vida e na subjetividade de Marion, resulta lógico que ela apresente uma marcada tendência a transcender a representação social do sujeito feminino. Isso nos diz muito a respeito de suas escolhas, ficando evidenciado sobretudo no privilégio outorgado por ela à esfera pública em detrimento da privada.

## **Mulher**

“Às vezes penso no amor. Ou talvez deva dizer, evito pensar no amor. Não no tipo de amor que eu conheço. Algo muito mais profundo. Muito mais intenso. Daí eu fico apavorada porque sou sensível demais”, diz Hope a seu psicanalista. Na verdade, talvez ela não seja sensível demais, como acredita. É que no sistema de sexo-gênero o papel de mulher parece ficar abafado pelo papel de esposa, ou melhor, parece confundir-se com ele. Nesse último papel, é ostensivamente anulado ou excluído o desejo, através de diferentes mecanismos, o que aparece claramente manifesto em ambas as narrativas. Como aponta Lucy Bland:

[...] as várias concepções de sexualidade na história ocidental, embora diferentes entre si, basearam-se no ‘perene contraste entre a sexualidade ‘masculina’ e a ‘feminina’. Em outras palavras a sexualidade feminina tem sido invariavelmente

definida tanto em oposição quanto em relação à masculina... A polaridade ‘masculino’/ ‘feminino’ tem sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. Dentro do ‘senso comum’, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por ‘objetos’ e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina. (BLAND apud. LAURETIS, 1994, p. 222-223).

Ainda sobre essa questão acrescenta Teresa de Lauretis:

Essa negatividade da mulher, o fato de ela carecer das leis e dos processos de significação ou de transcendê-los, tem a sua contrapartida na teoria psicanalítica pós-estruturalista, no conceito da feminilidade como uma condição privilegiada, uma proximidade à natureza, ao corpo, ao lado maternal, ou ao inconsciente. No entanto, somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação. (LAURETIS, 1994, p. 230).

Obviamente, essa pretensa falta de desejo é a que ocasionará uma das maiores contradições no interior de nossas personagens principais em suas respectivas crises, revelando-se causa também da maior parte de suas renúncias. Suas respectivas vidas estão perfeitamente organizadas e em ordem a fim de evitar de qualquer maneira a irrupção do desejo, que cria instabilidade e insegurança, pois desconhece qualquer lei. Como constata Ana em meio a sua crise: “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse.” (LISPECTOR, 1998, p. 23)

Essas renúncias se manifestam em todos os níveis e não apenas no plano sexual. Por exemplo, tanto Ana quanto Marion e Hope manifestavam certa atração pela arte. Marion, apesar de reconhecer que o tempo voava enquanto ela pintava, abandonara a atividade, sem dúvida também influenciada pelo pai que a considerava uma perda de tempo. Ana, por sua vez, encaminhara seu “desejo vagamente artístico [...] a tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa;” (LISPECTOR, 1998, p. 20) Só que o narrador acrescenta: “a vida podia ser feita pela mão do homem”, sugerindo com perfeição a possibilidade de que essa harmonia não represente uma tendência natural de Ana, mas, antes, uma regra que ela se impõe.

De encontro com o inesperado – um cego mascando chicletes –, Ana se sente de súbito perdida num mundo sem lei, onde todas as coisas são desconhecidas e onde, portanto, tudo pode acontecer. Num estado quase de choque, acaba, sem saber como,



chegando ao Jardim Botânico. O mundo com que lá se depara é um mundo pleno, sensual, excessivo, cambiante (em suma, o mundo da incontingência) e por isso mesmo totalmente contrário ao mundo de seu dia-a-dia. No entanto, ela acaba percebendo, no ápice de seu processo epifânico, que esse mundo natural guarda uma lógica que termina por revelar a doentia artificialidade do mundo em que vive:

De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. [...] As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

E, quando chega em casa, confere: “Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava-que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Esse mundo representado pela natureza é o mundo do desejo, o mundo da vida (lembremos que *libido* se opõe a *tanatos*) e, nele, ela acaba deparando-se com seu próprio desejo, num susto. Em oposição, seu mundo revela-se o mundo da morte, da imobilidade:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. [...] As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A descomposição era profunda, perfumada. [...] Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado. [...] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Resulta evidente, na última linha da citação, a alusão ao Jardim do Éden e ao medo pelo castigo que Deus prepara para quem descobre o desejo. A função de Ana dentro da casa (dentro da vida) não é desejar, é dar, sem pensar nela:

Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das

empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Como a mesma Ana constata, ao se saber sujeito de desejo:

Com horror descobrira que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. [...] Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão. (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Também Marion descobre, em seu sonho, que “vem se matando devagar e metodicamente desde pequena”, através da vida exclusivamente racional que escolhera. Seu desejo se manifesta de uma maneira mais direta do que no caso de Ana, através de seu relacionamento com Larry. Só que ela o oculta de si até que uma revelação de Hope (que, aliás, encontra-se numa situação similar) a seu psicólogo acaba lhe recordando o incidente ocorrido por ocasião de seu noivado com Ken. Mesmo assim, ela só parece descobrir a relevância de sua paixão por Larry quando, ao sonhar com ele, experimenta “estranhos sentimentos de melancolia e saudades”.

Com efeito, ela tinha conseguido abafar essa parte de sua sensibilidade escolhendo casamentos nos quais a segurança estava garantida por meio de relacionamentos frios e monótonos, mas estáveis. Assim, ela descreve o que sente por Ken: “Ele é um homem maravilhoso. Tem boa cultura, é respeitável e (hesita) [...] adoro estar com ele. Adoro ler livros com ele.” E perante uma réplica de Larry, ela responde, evidentemente forçada: “E ele é sexy”. Ora, é o mesmo Ken, não por acaso, quem ridicularizaria mais tarde seu desejo de festejar o aniversário no lugar onde se conheceram ou simplesmente ignora seu possível desejo de fazer amor no chão.

Também, ela chega inclusive a sentir-se profundamente incomodada só de ouvir falar em paixão. Quando ela reprova a atitude da filha de Ken de perguntar a seu pai (isto é, de Marion) se poderia apaixonar-se de novo, ela o faz mais por si própria do que pelo pai, pois ele não parece ter se aborrecido com a pergunta. Só que, contrariando toda essa aparente rejeição, quando, no final do filme, ela resolve ler o que Larry tinha escrito a respeito de sua relação, descobre, ao mesmo tempo que nós, que “ela era capaz de amor intenso se um dia se permitisse senti-lo.”

Da mesma forma, o controle e a repressão excessivos que ela exerce sobre seu próprio desejo, leva-a muitas vezes a ter comportamentos que podem chegar a ferir seus próximos. É o que acontece com sua amiga, que resolve afastar-se de Marion porque aparentemente ela teria seduzido seu namorado. Quando ela fica sabendo disso, preocupada, pergunta para seu marido se ela o tinha roubado de sua mulher e ouve, por

parte dele, a resposta que esperava: ele a tinha roubado, garantindo a tranqüilizadora confirmação de sua sexualidade passiva.

Perante à descoberta do desejo as duas personagens principais das duas obras que abordamos em nosso trabalho sentem a mesma tendência a fugir. Ana sai correndo do Jardim Botânico e Marion afasta-se violentamente de Larry quando ele tenta beijá-la. No entanto, Ana descobrirá que o perigo do desejo está à espreita em qualquer lugar, inclusive dentro de sua fortaleza, em sua casa, na cozinha (leia-se dentro dela mesma). Marion, por sua vez descobre em seu sonho que seu desejo por Larry continua inalterado, sem ter perdido nenhuma força.

## Mãe

Talvez a representação feminina com mais força seja a de mãe. Isso, sem dúvida, está relacionado com o fato de que a função tradicionalmente atribuída às mulheres é a da reprodução, associando-se assim fatalmente a qualidade de mulher à qualidade de mãe. Por isso, quando Kathy irrompe na festa de noivado de seu ex marido, nós ficamos sabendo que a traição dele com Marion, doeu-lhe mais por ter acontecido enquanto estavam sendo retirados seus ovários. Na verdade, os ovários, como parte do aparelho reprodutor, não deveriam ter por que interferir nem agravar seu sentimento de frustração e humilhação.

De outro lado, é interessante ressaltar que a figura paradigmática de mãe por excelência no imaginário ocidental está constituída pela Virgem Maria. Quer dizer, o ideal implícito ali é a Imaculada Conceição. Dessa forma implica que se espera um amor e uma entrega infinitos da mãe para o filho e uma suprema virtude (no sentido de castidade) da mulher. É o ideal da pureza e da perfeição que deverá ser seguido depois pelas filhas, fechando-se assim, de maneira perfeita, a tríade de representação assinalada neste trabalho.

O conto e o filme nos apresentam as três grandes possibilidades de uma mulher com respeito à maternidade: temos uma mulher com filhos (Ana), uma mulher grávida (Hope) e uma mulher sem filhos por ter realizado um aborto (Marion). Evidentemente, Marion não cumpre com o ideal de mãe implícito na representação social, mas as outras duas o realizam verdadeiramente?

O narrador do conto *Amor* começa nos informando que “os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta” (LISPECTOR, 1998, p. 19) Só que na linha seguinte já vai aparecer o verbo exigir, que vai se repetir outras vezes no conto referido a esses mesmos filhos: “exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos” (LISPECTOR, 1998, p. 19) ou “as crianças vindas do colégio exigiam-na.” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Destarte, se a demanda dos filhos é sentida como exigência, caberia questionar a entrega de Ana em termos de absolutamente natural e espontânea ou, ainda com maior razão, de absoluta.

O narrador sabiamente se encarrega de desnaturalizar o vínculo entre mãe e filho quando, ao descrever a visão de Ana perante o filho após ter chegado do Jardim

Botânico (isto é, do mundo sem lei do desejo), utiliza os seguintes termos: “O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava.” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Imediatamente, vem a culpa de Ana e sua vergonha, pela consciência de que esse mundo do desejo é incompatível (ou se espera que assim seja) com a entrega que, supõe-se, deve dedicar a seu filho:

Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. (LISPECTOR, 1998, p. 26-27).

Hope está atravessando um momento de crise. Tem momentos em que pensa em “acabar com tudo”. Isso, evidentemente, não condiz com o sentimento de uma mulher que espera um filho. Além disso, ao ver o retrato de uma mulher grávida, chora muito angustiada e diz ter sentido “tanta tristeza...”. É que ela começou “a se sentir estranha em relação a seu casamento” e “tem momentos em que questiona sua escolha” e sabe que seu estado não lhe permitiria, ou ao menos, dificultaria muito qualquer mudança que se propusesse.

Marion, por sua vez, também em crise, em seus 50 anos, diz a Hope que gostaria de ter um filho. E imediatamente vem a sua mente a discussão com seu marido por ela ter lhe comunicado que tinha realizado um aborto. Ou seja, é a culpa que se faz presente nela, é a mulher de 50 anos que continua se justificando perante o marido já morto. Sente-se responsável não só por seu ato (o aborto), mas também pelo suicídio do marido que se recusa a admitir. Mas, por que ela pensa em ter um filho aos 50 anos, quando isso já não é possível? Ela tinha boas razões para sua escolha, ela preferira privilegiar sua vida profissional. Talvez seja porque sentisse que estava faltando-lhe alguma coisa como mulher. Talvez não estivesse sentindo a falta de um filho em si. Aliás, de alguma maneira, quando jovem, ela tinha intuído que essa representação era tão forte que preferiu não consultar o marido para realmente não ter o filho: “Não queria ser convencida do contrário! Não queria o filho!”.

## **“Assim ela o quisera e escolhera”**

Desta forma, nós encontramos no conto e no filme, mulheres que, em princípio, realizaram diferentes escolhas. Só que, à medida que fomos avançando em nosso trabalho, foi-se tornando cada vez mais patente a relatividade dessas escolhas. Quer dizer, por que todos pensamos, em certo momento de nossas vidas, sobre quem poderíamos ter sido e não fomos? Ou sobre o quê deveríamos ter sido e não fomos? Talvez porque nesse momento começamos a reparar que a fronteira entre nosso desejo ou nossa tendência espontânea a ser e o que os outros, e inclusive nós mesmos, esperam de nós, é muito difusa. Ou seja, surpreendemo-nos diante da pergunta: o que é genuíno ou verdadeiro em nós e o que é representação?

Uma vez que atingimos a consciência desse jogo social no qual estamos imersos e a partir do qual assumimos determinadas atitudes e comportamentos (sejam de adesão <como Ana> ou de oposição <como Marion>), a questão de nossa autorepresentação torna-se um problema bastante complexo e de difícil solução.

Com efeito, as duas narrativas nos propõem respostas diferentes a essa problemática. Ana resolve, após ter “atravessado o amor e seu inferno”, voltar a seu mundo convencional de papéis bem delimitados “soprando a pequena flama do dia.” (LISPECTOR, 1998, p. 29) Marion percorre o caminho inverso; depois de ter se esforçado a vida inteira por ocultar de si tudo o que atrapalhasse seu plano de sucesso profissional, “ela quer começar tudo do zero, quer fazer tudo diferente”. Nós não sabemos se ela conseguirá, o filme termina em aberto. Em seu sonho, vê sua vida sendo encenada enquanto ela própria é espectadora. Quando passa a participar como atriz, consegue dizer para Larry que “pensa nele mais do que vez por outra”. Talvez esse seja um prenúncio do que venha a acontecer com sua vida após esse final. Talvez não. Pelo menos ela já conseguiu chorar e nós sabemos que quando o filme termina ela se sente em paz pela primeira vez em muito tempo. Talvez a personagem Hope (Esperança) represente a figura emblemática deste dilema: se bem que já tenha realizado uma certa escolha primária, ela é ainda jovem e tem uma atitude de contínuo questionamento em relação a sua vida. Além disso, nada sabemos sobre qual foi sua decisão final. Sabemos apenas que ela não quer tornar-se uma nova Marion e que terminou o tratamento.

De qualquer maneira, aconteça ou não uma mudança, o que parece bastante claro é que a situação dessas mulheres nunca será a mesma. A imagem da pantera enjaulada e a lembrança de uma vida anterior (“sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 20) e de um mundo desconhecido mas atraente (que não é mais possível ocultar pois se faz presente inclusive na cozinha) sempre acompanharão Marion e Ana respectivamente, lembrando que não há uma única possibilidade de autorepresentação. Seja como for, o que parece certo é que o fantasma da outra sempre espreitará essas personagens e qualquer mulher que tenha passado por um processo similar aos delas.

## Referências

ALLEN, Woody. **A outra (Another woman)**. 1988

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão**. EDIPUCRS. Porto Alegre: 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Feminina mãe imperfeita. In: **Clarice e o feminino**. Tempo Brasileiro 104. Rio de Janeiro, Janeiro-Março de 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e impasses- O feminismo como crítica da cultura**. Organização de Heloísa Buarque de Hollanda. Rocco. Rio de Janeiro: 1994.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**. Itinerários na escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.