



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

SOBRE A SEXUALIDADE FEMININA EM CHARLOTTE BRONTË E CLARICE LISPECTOR



ON WOMEN'S SEXUALITY IN CHARLOTTE BRONTË AND CLARICE LISPECTOR

AURIELLE GOMES DOS SANTOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE, BRASIL

DANIELLE DAYSE MARQUES DE LIMA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 29/06/2020 • APROVADO EM 24/09/2020

Abstract

This paper aims to establish a comparative dialogue between three characters from works by Charlotte Brontë and Clarice Lispector, so as to analyze how both authors dealt with the question of women's sexuality in relation to madness and religious discourse, as well as the implications involved in the assertion or repression of the feminine sexual desire. In order to establish relations of similarities and/or differences about such phenomenon involving the characters aforementioned, the research was conducted with the aid of studies developed by Showalter (1977); Felman (1975); Beauvoir (1997) and Tanenbaum (1999). Results have pointed to specific devices employed to stigmatize and curb women's sexual autonomy, such as the spectacularization of bodies, which includes the female body as a public property ideology, silencing, and label assignments such as those of madwoman, "slut", and sinner.

Resumo

O presente trabalho objetiva promover um diálogo comparativo entre três personagens de obras de Charlotte Brontë e de Clarice Lispector, de modo a analisar como ambas as autoras trataram a temática da sexualidade feminina associada as questões da loucura e do discurso religioso, além das implicações que a asserção ou a repressão do desejo sexual feminino podem provocar. Para o desenvolvimento da pesquisa, e com o objetivo de estabelecer relações de semelhanças e/ou diferenças acerca do fenômeno analisado através das personagens citadas, o trabalho apoia-se nos estudos de Showalter (1977); Felman (1975); Beauvoir (1997) e Tanenbaum (1999). Os resultados apontam para diferentes instrumentos de estigmatização e de cerceamento da autonomia sexual feminina, entre os quais estão a espetacularização dos corpos, o que inclui a ideologia do corpo feminino como propriedade pública, o silenciamento, e atribuições de rótulos como os de louca, “puta” e pecadora.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Charlotte Brontë. Clarice Lispector. Woman's sexuality.

PALAVRAS-CHAVE: Charlotte Brontë. Clarice Lispector. Sexualidade feminina.

Texto integral

1. EM BUSCA DE UMA TRADIÇÃO

A presença de autoras escrevendo sobre outras mulheres e seus conflitos internos e externos tem sido consolidada nas últimas décadas, de maneira a evidenciar a situação de marginalização que marca a existência feminina. Para tanto, a cada geração, foi necessário que escritoras rompessem com paradigmas relacionados aos supostos limites que deveriam ser observados na escrita feminina.

Ao lançar **Jane Eyre** em 1847, no início do período vitoriano, por exemplo, Charlotte Brontë optou por utilizar, a princípio, o pseudônimo indefinido de gênero Currer Bell. Tal alternativa foi empregada como estratégia para lidar com a tendenciosa crítica literária da época (DAVIES, 2006). Ao comentar sobre essa questão, em prefácio a uma edição de **Wuthering Heights** e **Agnes Grey** (obras de autoria de suas irmãs, as quais também utilizaram pseudônimos), Brontë revela sua impressão de que “a escrita feminina está sujeita a ser encarada a partir de preconceitos” (BRONTË, 2003, p. xliv, tradução nossa)¹. A opção por pseudônimos neutros ou que soassem masculinos também representa uma tentativa de conciliar a vocação de escrever com o status de mulher, que estariam em oposição. Sobre tal conflito, Showalter (1977, p. 22) aponta que as mulheres que começaram a publicar a partir de 1840, precisaram lidar com a preocupação advinda da possibilidade de soarem pouco femininas, uma vez que a carreira de escritora, que requer um desejo

¹ No original: “[...] authoresses are liable to be looked on with prejudice.”

de asserção da individualidade, seria diretamente incompatível com a abnegação e a subordinação inerentes a um ideal feminino. Um dos mecanismos para superar esse impasse foi, portanto, a utilização de nomes masculinos ou ambíguos na assinatura de suas obras.

A crítica literária, baseada em padrões norteados pelas expectativas que discutimos anteriormente, recebeu *Jane Eyre* como uma obra marcada por um tom transgressor e, dessa forma, um tom não feminino: perigoso, ousado e incendiário foram alguns dos termos utilizados, na época de lançamento, para descrever o caráter do livro (DAVIES, 2006). Se pensarmos em como Brontë tratou abertamente de questões relacionadas à autoafirmação do sujeito mulher, questões que iam de encontro aos princípios vitorianos, podemos começar a entender o caráter de subversão do romance.

Quase um século depois do lançamento da obra de Brontë, Clarice Lispector começa a publicar contos no Brasil. Uma natureza de ruptura também marca o aparecimento dos escritos da autora. Ao explorar a digressão interior das suas personagens através da não linearidade, Clarice distancia-se da factual tradição regionalista da época. Dessa forma, Clarice faz “uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados [...]” (CANDIDO, 1970, p. 127).

É significativo pensar no porquê de autoras de gerações, contextos culturais e literários distantes terem sido consideradas ruptoras, seja pelos temas abordados em seus textos, seja pela maneira como lidam com a linguagem. Em **A Literature of Their Own** (1977), Showalter examina o desafio de se traçar uma evolução e o estabelecimento de uma tradição literária feminina, entre outras razões, por não haver um esforço para notabilizar escritoras consideradas “menores”, o que resulta na fragmentação de um possível continuum de características da autoria feminina. A autora destaca que cada geração de escritoras encontra-se, dessa forma, sem uma história consolidada, como que precisando redescobrir novamente o passado para resgatar os atributos de suas precursoras e produzir uma autoconsciência de seu papel no contexto em que escrevem (SHOWALTER, 1977, p. 11). Nesse sentido, a fala de Benjamin Moser, no prefácio da coletânea **Todos os contos**, a respeito do surgimento do fenômeno Clarice é reveladora:

Clarice era fundamentalmente desprovida de uma tradição. E, na literatura da língua em que escreveu, o tema da mulher moderna estava tão ausente como as próprias mulheres escritoras. [...] Clarice provinha de uma tradição de fracasso, de uma tradição de ausência de tradição, como escritora, como escritora brasileira, como mulher (2016, p. 17, 18).

Assim como Charlotte Brontë precisou abrir caminhos para dar passagem a escritoras que ainda viriam, Clarice, quase um século depois, precisou novamente resgatar uma fragmentada tradição para granjear seu espaço no meio literário. De toda forma, foi importante que existisse uma Charlotte Brontë para a consagração de uma Clarice Lispector quase um século depois.

Outo ponto de contato que podemos estabelecer entre as duas escritoras é a abordagem de questões referentes à sexualidade feminina e as relações dessa temática com a loucura e o discurso religioso. Para discutirmos tais relações, selecionamos três personagens – duas de textos de Clarice Lispector, e uma da principal obra de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Assim, tencionamos refletir acerca de como ambas as autoras trataram especialmente da temática do desejo sexual e suas implicações. A figura de Bertha Mason, do romance **Jane Eyre** (BRONTË, 2010), é enclausurada e silenciada como louca. Sua loucura é atribuída, entre outros fatores, à sua suposta autonomia sexual. Isto se torna perceptível a partir das constantes referências de Rochester ao comportamento impuro, lascivo e depravado de Bertha durante o casamento: “Que intelecto anão e que *tendências gigantescas* ela tinha! [...] Bertha Mason [...] arrastou-me a todas as agonias abomináveis e degradantes que deve suportar um homem ligado a uma esposa ao mesmo tempo *descontrolada e impura*” (BRONTË, 2010, p. 272, grifos nossos). No conto *A língua do P* (LISPECTOR, 2016), a personagem Cidinha, após uma tentativa de estupro, reflete sobre as implicações do ocorrido e conclui que é uma vadia por desejar. Já na peça *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (LISPECTOR, 2016), a personagem principal assiste a sua vida privada tornar-se elemento de atenção pública quando é condenada a ser queimada na fogueira por ser acusada de adultério. Aqui pretendemos, portanto, refletir em como as duas autoras trataram a questão da sexualidade feminina através dessas três personagens, e as implicações que a asserção ou a repressão do desejo sexual feminino podem provocar.

2. O DESEJAR PARA A “LOUCA DO SÓTÃO”

Na obra *Jane Eyre*, um romance de formação narrado em primeira pessoa, acompanhamos a protagonista homônima em uma constante busca por sua identidade e autonomia nas mais diversas fases de sua vida – como órfã em Gateshead, aluna em Lowood, preceptora em Thornfield Hall, herdeira em Moor House, esposa em Ferndean Manor. E é em Thornfield Hall que *Jane Eyre* se depara com a misteriosa figura de Bertha Mason – a esposa de Edward Rochester, seu patrão e interesse amoroso. As aparições dessa personagem, que é enclausurada no sótão por Rochester por ser tida como insana, são permeadas por um tom fantasmagórico e suas ações são retratadas como animais: um corpo que grunhe, que morde, que salta, que ataca e, que, assim, tenta resistir à domesticação². Assim como a pecadora da trama clariceana, que destacaremos posteriormente, Bertha Mason não tem voz, de modo que muitas das informações acerca de sua origem e sua natureza podem ser obtidas através da voz de Rochester. O dono de Thornfield Hall relata que seu pai, por não querer dividir seus bens igualmente, providencia seu casamento com a filha de um rico comerciante jamaicano. Depois do casamento, descobre que a mãe e o irmão mais novo de Bertha são dementes e

² Um corpo que também tenta produzir luz, por meio do fogo. Para considerações aprofundadas acerca de como razão e a liberdade podem ser metaforizadas através da alegoria da luz, ver: Martinez e Lopes (2018).

passa a narrar sua versão acerca do desenvolvimento da loucura de sua esposa. A partir do prisma de europeu colonizador, Rochester caracteriza a jamaicana como estando em oposição a si nos mais diversos níveis: “percebi que sua natureza era totalmente estranha para mim; que os seus gostos eram ofensivos; que sua mente era comum, baixa, estreita e singularmente incapaz de alçar-se a algo mais elevado ou expandir-se num âmbito maior;” (BRONTË, 2010, p. 272). Vemos aqui o outreamento do sujeito mulher, que no caso de Bertha Mason, atinge um nível de marginalização violento, por se tratar de uma crioula – a representação, portanto, da posição de subalterna, que não tem direito a voz (SPIVAK, 2010). Ao fornecer sua explicação para a origem da loucura da jamaicana, Rochester relata:

Bertha Mason, a legítima filha de uma mãe infame, arrastou-me a todas as agonias abomináveis e degradantes que deve suportar um homem ligado a uma esposa ao mesmo tempo descontrolada e impura. [...] A natureza mais bruta, impura e depravada que jamais vi estava associada a mim, e aceita pela lei e pela sociedade como parte do meu ser. E eu não podia me libertar desse peso por nenhum meio legal, pois os médicos descobriram então que minha esposa estava louca – seus excessos haviam desenvolvido prematuramente os germes da insanidade (BRONTË, 2010, p. 272, 273).

Percebemos na fala de Rochester como é produzida uma marcada conexão entre a loucura de Bertha e a uma suposta autonomia sexual exercida por esta; autonomia associada por ele a características como impureza, descontrole e depravação. Tal argumento é corroborado pelo discurso médico. Em *Women and Madness: The Critical Phallacy* (1975), ao analisar a crítica sobre o tema loucura, Felman pontua como a insanidade feminina está relacionada à subversão de padrões comportamentais baseados na designação de um papel de subordinação para a mulher em relação ao homem. A loucura seria, dessa maneira, a perda da feminilidade. Ao investigar o texto *Adieu*, de Balzac (1830), Felman (1975) percebe como as dicotomias razão/loucura e fala/silêncio coincidem com a dicotomia homem/mulher. Se por um lado mulheres são associadas à loucura e ao silêncio, homens são relacionados aos pares discurso e razão. Com efeito, o homem é, nessa perspectiva, o detentor e controlador da razão: “De fato, os homens aparecem não apenas como os detentores, mas também como os controladores da razão, que eles podem, segundo sua vontade, compartilhar com os outros ou retirar deles” (FELMAN, 1975, p. 7)³. Na esteira desse raciocínio, o homem lida com a loucura feminina através do mecanismo da apropriação, pois ele alega entender a mulher louca, espetacularizando e reduzindo a mesma a um objeto que pode ser decifrado. Nesse sentido, a metáfora do animal, também empregada no texto de Brontë, valida a noção de objetificação da mulher louca, que pode vir a ser domada.

³ No original: “In fact, men appear not only as the possessors, but also as the dispensers of reason, which they can at will mete out to – or take away from – others.”

Para Rochester, se Bertha Mason age no sentido de tornar-se sujeito, de sair de sua posição de outro por reivindicar seu corpo e seus desejos, ela passa a ser impura, depravada, descontrolada e, eventualmente, louca. Tal loucura é utilizada como justificativa para o ostracismo da personagem, que representa um perigo, tanto físico como moral, para a sociedade. Percebemos na trama, dessa forma, a estigmatização e a repressão da autonomia sexual feminina através da apropriação do discurso, ou seja, do silenciamento da mulher, e da forma como a personagem é representada como louca.

3. O DESEJAR EM A LÍNGUA DO “P”

Na contramão da tendência clariceana de explorar o monólogo interior a partir de acontecimentos ordinários, no conto *A língua do “p”*, o desenrolar dos fatos acontece a partir de um evento com contornos mais dramáticos. A história encontra-se na coletânea **A via crucis do corpo**. O livro foi publicado em 1974 e Clarice o escreveu num fim de semana de maio. Nesta fase dos contos, a autora explora abertamente as questões envolvendo a corporeidade, ao pintar um retrato cru da sexualidade de suas personagens; exterioriza os desejos mais intrínsecos de mulheres no auge da maturidade, de personagens queer (gays, lésbicas, travestis), de freiras, prostitutas, amantes, dançarinas de cabaré... ao mesmo tempo em que trabalha a naturalização das questões discutidas. Sobre as histórias desse livro, ela relata: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 2016, p. 528).

“Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel. O destino é implacável” (LISPECTOR, 2016, p. 581). Assim Clarice finaliza este episódio que envolveu a professora de inglês, Maria Aparecida ou Cidinha. É um conto sobre uma tentativa de estupro e uma reafirmação de como o corpo feminino é submetido a uma ideologia de propriedade pública. A história começa com Cidinha tomando o trem para o Rio de Janeiro, de onde iria para Nova Iorque para aperfeiçoar sua formação. Dois homens entram na estação seguinte e se sentam em frente ao banco dela. A personagem percebe que ambos começam a falar em uma língua estranha, até que, depois de um tempo, percebe que se trata da língua do “p”:

- Vopocêpê repepararoupou napa mopoçapa boptonipitapa?
- Jápá vipi tupudopo. Épé linpindapa. Espestápá nopo papapopo. Queriam dizer: você reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda. Está no papo. [...]
- Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocêpê?
- Tampambémpém. Vaipaipi serper nopo túpúnelpel. Queriam dizer que iam currá-la no túnel... [...]
- Sepe repesispistirpir popodepemospos mapatarpar epelapa. Se resistisse podiam matá-la. (LISPECTOR, 2016, p. 579).

Cidinha se desespera e tenta pensar numa solução. Até que conclui: “se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (LISPECTOR, 2016, p. 580). Ainda um tanto insegura, começa a fazer gestos exagerados ao tentar imitar uma prostituta: levanta a saia, abre os botões do decote, requebra-se, passa batom, começa a cantar. Nesse momento, a conotação de insanidade é novamente relacionada a um comportamento encarado como transgressor quando, espantados, os homens declaram: “-Tápá dopoipidapa. Está doida, queriam dizer. [...] Então os homens começaram a rir dela. Achavam graça na doideira de Cidinha” (LISPECTOR, 2016, p. 580). Sobre a construção dessa relação entre loucura e transgressão, a conclusão de Phyllis Cheller, em seu estudo, *Woman and madness*, é reveladora:

Os homens geralmente têm a permissão de desfrutar de um alcance maior de comportamentos aceitáveis do que as mulheres. Pode-se argumentar que a hospitalização ou rotulação psiquiátrica se relaciona com o que a sociedade considera como comportamento inaceitável. Assim, uma vez que as mulheres não têm permissão para uma extensa variedade total de comportamentos e elas estão mais estritamente confinadas à esfera de seus papéis do que os homens, as mulheres, mais que os homens, terão mais comportamentos encarados como doentios ou inaceitáveis (CHELLER, 2005, p 99, tradução nossa)⁴.

Dessa forma, embora as ações de Cidinha, ao se fingir de prostituta, sejam performáticas, a reação dos homens sinaliza para o restrito leque de comportamentos que uma mulher pode acessar sem ser considerada “doida”. Trata-se de uma dimensão que está ligada não apenas à promiscuidade *per se*, mas também a como uma mulher se veste, como anda, como se comporta. Os homens desistem da ideia por achá-la “desesperada” (LISPECTOR, 2016, p. 580), pois uma vez que Cidinha se desfaz da sua imagem de pura, ela também perde seu valor. Aqui percebemos que a personagem principal entende um dos juízos basilares do patriarcado: de que as mulheres são inerentemente castas e modestas, e a livre expressão da sexualidade é um desvio indesejável. Como coloca Beauvoir em seu célebre trabalho *O segundo sexo* (1997), e como também é pontuado por Felman (1975), o homem é visto como ser humano e a mulher como fêmea, como o “outro”. Quando ela tenta agir como um ser humano, ela é acusada de imitar o homem (BEAUVOIR, 1997, p. 83). Por isso ela não pode expressar-se sexualmente de maneira livre, de maneira autônoma, como o homem – ele é o padrão, e ela exceção. Ela não pode ter desejos e muito menos agir sobre eles, pois isso seria um desvio. Se por um lado, a frigidez é o que se espera dela, o homem seria governado pelo desejo sexual (TANENBAUM, 1999, p. xvi). Nas palavras de Beauvoir:

⁴ No original: “Men are generally allowed a greater range of acceptable behaviors than are women. It can be argued that psychiatric hospitalization or labeling relates to what society considers unacceptable behavior. Thus, since women are allowed fewer total behaviors and are more strictly confined to their role-sphere than men are, women, more than men, will commit more behavior that are seen as ill or unacceptable.”

A civilização patriarcal dedicou a mulher à castidade; reconheceu meio que abertamente o direito do homem à liberdade sexual, enquanto a mulher é reservada ao casamento. O ato sexual, se não santificado pelo código, por um sacramento, é para ela um erro, uma queda, uma derrota, uma fraqueza; ela deve defender sua virtude, sua honra; caso se entregue, caso caia no erro, é desprezada [...] (BEAUVOIR, p. 395, tradução nossa)⁵.

Após perceber a situação envolvendo Cidinha, o maquinista a entrega para a polícia e ela é levada agressivamente para fora do trem para ser presa. Ao sair se depara com uma moça que a olha com desprezo. Depois que deixa a prisão reflete sobre os fatos, e uma preocupação a assombra: “quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada”. A conclusão a que chega – “Epe sopoupu upumapa puputapa” (LISPECTOR, 2016, p. 581) – é um eco de uma narrativa opressora: a de que o reconhecimento do natural desejo sexual equivale a querer ser violada e a ser puta (PEIXOTO, 1994, p. 88). Ao chegar no Rio, anda pelas ruas de Copacabana e se depara com a fatídica manchete: “Moça currada e assassinada no trem” (LISPECTOR, 2016, p. 581). Era a moça que a havia olhado com desprezo.

Clarice finaliza o episódio ao marcar que Cidinha atribuíra o ocorrido ao destino. Peixoto (1994, p. 88,89) ressalta o que uso da língua do “p” por parte de Cidinha, um recurso dos violentadores, é uma evidência da cumplicidade da protagonista com a ideologia de gênero que a oprime. Ao se ver como vadia por desejar e ao não reconhecer as estruturas de poder e opressão por trás do estupro e assassinato da jovem que foi morta no seu lugar, ela contribui com a naturalização da violência do conto. Percebemos na narrativa, assim, o emprego conjunto dos rótulos de vadia e de doida como agentes perpetuadores da estigmatização do desejo feminino. O termo “puta”, nessa perspectiva, é geralmente usado para depreciar uma mulher que é, ou que é vista como sexualmente transgressora, seja pela sua aparência, pela maneira que age ou por aquilo que faz. Ao ser tachada de “doida” por performar uma postura sexual desviante, fica evidente a limitação de comportamentos no espectro da sexualidade das mulheres. É relevante salientar, portanto, como tais rótulos estão intrinsecamente ligados à como se percebe o desejo sexual feminino, historicamente marcado como nocivo.

4. O DESEJAR EM A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS

Clarice escreve a tragédia *A pecadora e os anjos harmoniosos* entre 1946 e 1948 (GOMES, 2007, p. 120). Trata-se da única peça lançada pela autora. Por ficar insatisfeita com o resultado, publica o texto na coletânea **Fundo de gaveta**, a

⁵ Em inglês: “Patriarchal civilization dedicated woman to chastity; it recognized more or less openly the right of the male to sexual freedom, while woman was restricted to marriage. The sexual act, if not sanctified by the code, by a sacrament, is for her a fault, a fall, a defeat, a weakness; she should defend her virtue, her honour; if she ‘yields’, if she ‘falls’, she is scorned;” [...]

segunda parte da coleção de contos e crônicas **A legião estrangeira** (1964). Ao explicar a escolha do nome “Fundo de gaveta” e a inclusão da peça na coletânea, Clarice relata no prefácio dessa segunda parte:

Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão, enquanto eu esperava o nascimento do meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.

A trama desenvolve-se na Idade Média e acompanha uma protagonista que foi condenada a ser queimada na fogueira devido à acusação de adultério. Na leitura de Fitz (2011, p. 132), a peça “revela o crescimento de Clarice Lispector como uma escritora criativa, e uma comentarista sociopolítica, especificamente no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade”. Nessa perspectiva, é significativo refletir acerca do fato de a personagem não ter nome. Ela passa a ser o pecado que cometeu, de modo que e é privada de sua identidade. Ela é “aquela que pecou”, “a que errou”, “a que será queimada”, (LISPECTOR, 2016, p. 367, 368); nas palavras do amante: “Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração” (LISPECTOR, 2016, p. 370). As palavras do amante assinalam o ostracismo resultante de uma conduta desviante: a mulher pecadora não mais faz parte do povo, antes, representa um perigo para a segurança moral da comunidade. A pecadora não tem nome, como também não tem voz; tudo que sabemos a respeito de sua natureza é resgatado através das falas dos personagens que assistem a condenação. Como destaca Gomes,

Tanto o Esposo quanto o Amante e o Sacerdote incluem-se na assertiva que tenta definir a Pecadora. A descrição da Pecadora só se esboça a partir da ação do outro: não é por meio de uma enumeração de qualificativos que temos as características físicas e psicológicas da Pecadora [...] mas tentam defini-la a partir do que elas fizeram, do que elas propuseram à pecadora ou do que sofreram. A construção da personagem se esboça, pois, a partir do outro (GOMES, 2007, p. 142, 143).

E todos presentes naquela espécie espetáculo se pronunciam a respeito da vida privada da pecadora. Quando está prestes a ser queimada, o povo pede que ela se manifeste:

POVO: Que fale a que vai morrer.

SACERDOTE: Deixai-a. Temo dessa mulher que é nossa uma palavra que seja dela.

POVO: Que fale a que vai morrer.

AMANTE: Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha.

POVO: Que fale, que fale e que fale.

ANJOS INVISÍVEIS: Que não fale... Que não fale... Já mal precisamos dela.

POVO: Que fale, que fale e que etc.

SACERDOTE: Tomai-lhe a morte como palavra.

POVO: Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos. (LISPECTOR, 2016, p. 374).

Observamos nas falas acima a existência de uma estrutura sistemática de silenciamento e apropriação do discurso da mulher transgressora. O discurso religioso, aliado ao patriarcal, sobrepõe-se e cala a voz da principal envolvida na situação. Há o reconhecimento de que estão se apoderando da palavra dela, no entanto, a única manifestação aceitável por parte da condenada seria a própria morte. Ao longo do texto, encontramos traços desse apoderamento da identidade e da voz da personagem pecadora, como sugerem as falas do povo e do esposo, respectivamente: “É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa. [...] Esta pertence agora ao povo, ao sacerdote, aos guardas” (LISPECTOR, 2016, p. 371, 373). Todos se sentem no direito de inferir comentários a respeito da vida privada da protagonista e sentem que têm controle sobre o corpo da mesma. Percebemos, dessa forma, como o corpo da mulher desviante se configura em um elemento de interesse público. Por outro lado, seu silêncio também revela a impotência da mulher que tem a esfera sexual de sua vida invadida, diante de toda uma estrutura de poder que restringe suas escolhas pessoais. Para que gritar quando não se pode ser ouvido? Não importa o que dissesse, já estava condenada: “Mas cá estamos a guardar uma mulher que a bem dizer por si mesma já foi incendiada” (LISPECTOR, 2016, p. 368).

Foi condenada por desejar, pela sua “concupiscência”, como revelam as falas do sacerdote: “Ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos [...] ‘O mundo passa e sua concupiscência com ele’ (LISPECTOR, 2016, p. 367, 376). Ela pecou a partir do momento em que desejou. A espetacularização do seu corpo configura-se na trama, portanto, como uma estratégia de repressão da autonomia sexual feminina. Além disso, a exibição do corpo transgressor funciona como um mecanismo de controle sobre a conduta de outras mulheres também, uma vez que a personagem torna-se o símbolo personificado da transgressão. As palavras do Esposo reforçam tal raciocínio: “[...] acautelai-vos de uma mulher que sonha” (LISPECTOR, 2016, p. 370).

5. CONCLUSÕES

Ao discorrer sobre as três personagens aqui estudadas, nos deparamos com diferentes estratégias de cerceamento da livre expressão da sexualidade feminina. Verificamos que o próprio ato de desejar é transgressor e encarado como intrinsecamente sujo. No caso de Cidinha, como resultado da reverberação de uma narrativa misógina, ao reconhecer o natural desejo sexual, se vê como puta e é

encarada como “doida”. Uma noção que lhe custa assimilar e, por isso, a dificuldade em verbalizar sua conclusão: o faz apenas através da língua do “p”. Para a Pecadora e para Bertha Mason, por outro lado, nem a linguagem mascarada lhes foi permitida. Através do silenciamento, da apropriação de suas vozes e da espetacularização de seus corpos, ocorre a efetivação do controle de seus desejos. Na esteira desses desdobramentos, percebemos como a língua é um instrumento de manutenção da opressão patriarcal e como a estigmatização do desejo sexual feminino ainda está arraigada no sistema governado por um padrão de sexualidade parcial – por simplesmente agir como ser humano, a mulher que deseja passa a ser a louca, a “puputapa” ou a pecadora.

Referências

- BRONTË, C. **Jane Eyre**. Landmark: 2010.
- BRONTË, C. Biographical notice of Ellis and Acton Bell. In: BRONTË, E. **Wuthering Heights**. London: Penguin Classics, 2004.
- CANDIDO, A. **No raiar de Clarice Lispector**. São Paulo: Vários escritos, 1970.
- CHESLER, P. **Women and Madness**. NY: Palgrave Macmillan, 2005.
- DAVIES, S. Introduction. In: BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Penguin Classics, 2006.
- FELMAN, S. Women and Madness: The Critical Phallacy. **Diacritics**, vol. 5, no. 4, p. '2-10, 1975.
- FITZ, E. A pecadora e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector as Dramatist. Tradução de Eneida Nalini. **Revista Cerrados**, v. 20, n. 31, p. 129-149, 2011.
- GOMES, A. L. **Clarice em cena**: as relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora UnB, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Ed. Do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MARTINEZ, L. Y. L.; LOPES, R.C. Entre a luz e a loucura: os aprisionamentos de Camila e de Bertha a partir das narrativas de Jean Rhys e de Luiz Antonio de Assis Brasil. **Organon**. v. 33, n. 65, 2018.
- PEIXOTO, M. **Passionate Fictions**: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector. London: University of Minnesota Press, 1994.
- SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SHOWALTER, E. **A literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. London: Princenton University Press, 1977.

TANENBAUM, L. **Slut!** Growing up female with a bad reputation. New York: Seven Stories Press, 1999.

Para citar este artigo

SANTOS, A. G. dos.; LIMA, D. D. M. de. Sobre a sexualidade feminina em Charlotte Brontë e Clarice Lispector. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 686-696.

As Autoras

AURIELLE GOMES DOS SANTOS é mestranda em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, pesquisa na área de tradução literária.

DANIELLE DAYSE MARQUES DE LIMA é professora Doutora Adjunta de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).