

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

O DEVER DA FACEIRICE: CORPO E FEMINIDADE NO COLUNISMO E NA  
FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Edma Cristina Alencar de Góis

Brasília  
2007

Edma Cristina Alencar de Góis

O DEVER DA FACEIRICE: CORPO E FEMINIDADE NO COLUNISMO E NA  
FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Departamento de Teoria Literária e  
Literaturas da Universidade de Brasília  
(UnB), como requisito parcial à obtenção do  
grau de Mestre em Literatura Brasileira.  
Orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cíntia Schwantes.

Brasília

2007

Edma Cristina Alencar de Góis

O DEVER DA FACEIRICE: CORPO E FEMINIDADE NO COLUNISMO E NA  
FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira e aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cíntia Schwantes (Orientadora)

Universidade de Brasília

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Maria Isabel Edom Pires

Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Maria Teixeira Stevens (Suplente)

Universidade de Brasília

Brasília, \_\_\_/\_\_\_/ 2007.

Ao começo de tudo – meu pai Góis, meu irmão Emílio e, em especial, as primeiras mulheres da minha vida, minha mãe Ivoneide, e minha irmã Eli.

Ao caminho ainda em curso – amigas e amigos, que passaram e ficaram em mim, e mesmo sem saber, ajudaram a construir meu próprio imaginário sobre o feminino e a minha condição de mulher.

## AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Cíntia Schwantes, pela acolhida em todo o processo de escrita desse trabalho. Pela generosidade em dividir conhecimento. Pela confiança depositada na pesquisa. Pela gentileza com que soube se tornar muito mais do que uma orientadora - uma amiga. Ao fechar essas páginas, ficará a saudade dos cafés, chás, dicas de saúde, cinema, homeopatia, Foucault e feminismos dos nossos encontros.

À equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa pelo acesso ao acervo original da coluna “Correio Feminino – Feira de Utilidades”, assim como de outros escritos de Clarice Lispector. E em especial, a Paulo Gurgel Valente, por permitir a reprodução das colunas nesta pesquisa.

À Coordenadoria de Publicações Seriadadas da Fundação Biblioteca Nacional, pelo atendimento e acesso aos originais do jornal Comício e da coluna “Entre Mulheres”.

Ao querido amigo Luís Augusto, pelas tardes gastas na Biblioteca Nacional fotografando as colunas de Tereza Quadros. Pelos passeios no Rio de Janeiro, lugar onde me dei conta do quão valiosa é esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro para a realização deste estudo.

Aos professores e professoras do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) pela recepção no Programa de Pós-Graduação. Por o novo mundo que vocês me apresentaram, onde a Literatura é bem mais do que eu imaginava. É uma expressão viva de homens e mulheres. É também um potencial lugar de representação de poderes e sonhadas transformações.

Às funcionárias do TEL, Dora, Jaqueline, Gleice Kelly e Nívea pela paciência comigo. Eu sempre tinha algum pedido a fazer. E vocês sempre estiveram lá para atender, com o mesmo sorriso.

Ao núcleo duro do “Ceará na Brasília”, meus queridos amigos - Marina, Fuad, Tanta e Ana. Pela família formada tão longe da nossa terra. Pelos afetos possíveis. Por todo o afeto enfim... À paraibana mais cearense que eu conheço, Dani Luna, pela “adesão” a essa família. Pelo gostar natural entre todos nós. Pela troca de alegria, sonhos e angústias também. Pela enorme paciência nos longos meses de escrita. Minha casa e minha vida não teriam a mesma alegria sem vocês.

Ao amigo Antonio Claudio, pela leitura atenta desse trabalho, para revisão final. Mas também pela convivência espontânea firmada desde o início do mestrado.

Às amigas Francis e Sara, que eu pretendo carregar no peito para onde eu for.

A Deus, por ter vindo até aqui e por agora conseguir finalizar estas páginas. Nelas expressei minha profissão de fé no jornalismo e na literatura, os dois espaços onde ainda sonho ser possível a construção de um mundo com mais tolerância e compreensão.

É muito mais difícil destruir o impalpável  
do que o real

VIRGÍNIA WOOLF

## RESUMO

A escritora Clarice Lispector foi autora das colunas “Entre Mulheres”, no jornal *Comício* (1952) e “Correio Feminino: Feira de Utilidades”, no jornal *Correio da Manhã* (1960). Assinando com os pseudônimos Tereza Quadros e Helen Palmer e mantendo um diálogo de amiga com suas leitoras, Clarice as aconselhava na contramão do pensamento patriarcal e conservador da época, sempre que possível. Esta pesquisa tem como objetivo analisar como o corpo e a feminidade são expressos nas colunas de jornal. E também com quais objetivos as imagens femininas são construídas. Para isso, utilizo como referenciais teóricos os trabalhos de Michel Foucault sobre corpo e formação dos discursos, autoras diversas de teoria feminista, além da fortuna crítica sobre a obra de Clarice Lispector. As colunas de Tereza Quadros e Helen Palmer misturavam dicas de beleza, culinária, moda, cuidado com a casa e o marido e literatura. Os textos, digamos, “fúteis”, tinham como alicerce os escritos literários. E ainda assim, esses textos considerados mais amenos carregam a dicotomia da escrita de autoria feminina. São conservadores, mas vez por outra transgridem. Na prática, eles precisam existir para que a autora tenha acesso ao espaço do jornal. As colunas femininas são escritas equilibrando-se entre o retrógrado e o avançado. A emancipação está nas entrelinhas do discurso e é vista apenas pelas leitoras mais atentas.

PALAVRAS-CHAVES: Clarice Lispector. Imprensa Feminina. Estudos de Gênero.

## ABSTRACT

Clarice Lispector was the writer of the newspaper columns “Entre Mulheres”, published in *Comício* (1952) and “Correio Feminino: Feira de Utilidades”, published in *Correio da Manhã* (1960). Signing with the pseudonym Tereza Quadros and Helen Palmer, and maintaining a friendly dialogue with her readers, Clarice advised them against the patriarchal and conservative thought of the time, whenever possible. It was the aim of this research to analyze how the body and femininity are expressed in these newspaper columns, as well as to understand with what objectives female images are constructed. In order to do so, we support our work with the theoretical framework provided by Michel Foucault’s texts about the body and discourse formation, several feminist scholars, and also the critical fortune on Clarice Lispector’s works. The columns signed by Tereza Quadros and Helen Palmer mixed beauty, cooking, fashion, housework and relationship tips with literature. The texts, so-called futile, were supported by literary writings. Still, these texts, which are considered lighter, carry the dichotomy of the female authorship. They are conservative, yet, once in a while, they transgress. In practice, they need to exist so that the writer can gain access to the newspaper space. The female columns are written, keeping a balance between the retrograde and the progressive. Emancipation lies between the discourse lines and it is perceived only by the more attentive readers.

**KEY WORDS:** CLARICE LISPECTOR. FEMININE PRESS. GENDER STUDIES.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO .....  | 11  |
| CAPÍTULO 1 - A IMPRENSA BRASILEIRA VESTE SAIAS .....  | 16  |
| 1.1 ARQUÉTIPOS FEMININOS NO JORNALISMO BRASILEIRO: UM TIPO DE MULHER PARA CADA DÉCADA ..... | 19  |
| 1.2 COLUNA: UM GÊNERO POSSÍVEL .....  | 26  |
| 1.3 ATUAL E EFÊMERO: A MODA NA ORGANIZAÇÃO SOCIAL DAS APARÊNCIAS .....                      | 33  |
| CAPÍTULO 2 – PAPEL LIVRO. PAPEL JORNAL: A ESCRITA EM PALIMPSESTO .....                      | 38  |
| 2.1 A ESCRITA COMO SALVAÇÃO .....   | 38  |
| 2.2 A LABUTA DE ALUGUEL.....  | 46  |
| CAPÍTULO 3 - ENTRE MULHERES .....   | 55  |
| 3.1 COCHICHANDO COM TEREZA QUADROS .....  | 55  |
| 3.2 A COMPOSIÇÃO DO MOSAICO: UM “COSER PARA DENTRO” .....                                   | 59  |
| 3.3 O MUNDO DAS SIMULAÇÕES E A VERDADEIRA NATUREZA DAS COISAS .....                         | 62  |
| CAPÍTULO 4 - CORREIO FEMININO .....   | 69  |
| 4.1 FELICIDADE À VENDA NA FEIRA.....  | 69  |
| 4.2 O DISCURSO DA UTILIDADE (?): O CORPO NO CORREIO FEMININO .....                          | 75  |
| 4.3 O CUIDADO COM O CORPO – MITO E CULTO À BELEZA .....                                     | 79  |
| 4.4 O CORPO ESCRITO: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO DO JORNAL AOS LIVROS.....                   | 82  |
| CONCLUSÃO .....   | 92  |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....  | 97  |
| ANEXOS.....   | 103 |

## INTRODUÇÃO

A escritora Clarice Lispector fez da palavra seu instrumento de domínio sobre o mundo. Além do trabalho de ficcionista, ela exerceu paralelamente o jornalismo. Cronista, contista, repórter, entrevistadora e colunista de página feminina, Clarice Lispector, a jornalista, exerceu todas essas funções em vários períodos de sua carreira, embora algumas delas ganhem maior notoriedade do que outras.

Apesar de a própria Clarice esclarecer que seu grande desejo sempre foi dedicar-se integralmente à literatura, a trajetória da escritora no jornalismo brasileiro tem várias nuances que devem ser consideradas tanto pelo aspecto biográfico e memorialista, como pela sua contribuição à literatura de autoria feminina e à imprensa brasileira.

Poucos sabem e muitos esquecem que Clarice Lispector foi uma das primeiras repórteres mulheres no jornalismo brasileiro. Sobre seu papel de colunista feminina, exerceu atividade primorosa quando nem sequer havia no Brasil uma imprensa para mulheres nos moldes vistos posteriormente. O fez assim mesmo, destemida e com a mesma seriedade que a guiava literariamente.

Dentre as atividades exercidas na imprensa carioca, a de colunista de páginas femininas não é, salvo raríssimas exceções, citada nas biografias da Clarice. Quando iniciei esta pesquisa, apenas duas publicações davam destaque para esta produção, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, de Vilma Arêas, e os *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicação do Instituto Moreira Salles. Foi já cruzando metade do caminho que me levava ao desfecho desse estudo que a Editora Rocco lançou *Correio Feminino*, uma coletânea das colunas femininas da escritora, com organização da pesquisadora Aparecida Maria Nunes. Em meados de outubro foi publicado *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas e outras páginas*, também de Nunes. Finalmente, tive em mãos uma recuperação mais detalhada de sua atividade de colunista feminina.

Acho importante frisar que a pesquisa de Aparecida Maria Nunes já era conhecida por mim desde 2000. Quando ainda estudante de graduação em Comunicação Social –

Habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Ceará – interessei-me pelas representações femininas na obra jornalística de Clarice Lispector. O trabalho de Aparecida Maria Nunes era citado na *Revista Ângulo*, cuja diretora responsável era Olga de Sá, outro nome obrigatório para os estudos clariceanos. Assim, por indicação da revista e contatando a Universidade de São Paulo, tive acesso aos estudos de Aparecida Maria Nunes. Foram eles que me permitiram dar a largada para esta dissertação.

Ao ingressar no programa de pós-graduação, pensei em retomar as personagens de duas colunas de jornal produzidas por Clarice Lispector – Helen Palmer e Tereza Quadros. Inquietava-me também pensar qual a relação que essas mulheres dos jornais teriam com as personagens ficcionais. O que havia de comum entre essas mulheres?

Desde o princípio, meu propósito foi trabalhar com imagens e não propriamente com o texto. Digamos que as imagens sejam criadas a partir do texto ou de uma base discursiva. Não é meu objetivo confrontar funcionalidades do jornal e da literatura. O olhar a que me proponho é sobre a representação dessas imagens de corpo e de “feminidade”, compreendendo este último conceito como aquilo que qualifica ou determina o que é característico da “fêmea”. Ou ainda a “feminidade” construída historicamente sobre o qual fala a pesquisadora Susan Bordo, fazendo uma leitura feminista de Michel Foucault.

O teórico Roger Chartier define representação como sendo “estes esquemas intelectuais incorporados que criam figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço pode ser decifrado”. (CHARTIER, 1988, p. 17). A representação, portanto, cria um sentido de mundo, não aparece impunemente nem passa despercebida pelas sociedades. A representação do corpo feminino na imprensa gera um padrão de coerção, ao mesmo tempo em que corre o risco permanente de reducionismo da figura feminina. O mesmo ocorre quando se enumera uma lista de características exclusivamente femininas. Pode-se a partir disso criar uma mulher ideal. Com o detalhe de que essa mulher, com jeito adocicado, submissa, resignada com o seu destino, não é real. A representação, portanto, pode gerar um eco, produzir e reproduzir uma “verdade” e/ou esconder o conteúdo concreto da História.

Um dos motivos que torna mais instigante a pesquisa é o quase uníssono sobre a obra de Clarice Lispector no jornal *para e sobre* mulheres. A produção jornalística é sempre tida como inferior à literária. Quando essa produção está no terreno da imprensa feminina, então, é praticamente esquecida, colocada de lado, encarada como de pouco valor. Daí a relevância de trabalhos como o de Edgar Cezar Nolasco, *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*,

que localiza outra Clarice Lispector nas crônicas jornalísticas, e de Aparecida Maria Nunes, anteriormente citados.

Como colunista feminina, na década de 1950, a escritora escreveu exclusivamente para mulheres, inicialmente no tablóide *Comício*, na coluna “Entre Mulheres” (1952). Nela, a escritora se transfigurava em Tereza Quadros, pseudônimo que marca sua participação neste veículo, cujo editor era ninguém menos do que Rubem Braga. Segundo “Clarice jornalista: um ofício paralelo” (sem identificação do autor) publicado como encarte da edição especial dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 17 e 18: “Se, como repórter, ela imprimira um tom ‘pouco jornalístico’ aos textos, nas páginas femininas (e em posteriores colaborações para a imprensa) apareceriam traços de futuros livros”. (CADERNOS DE LITERATURA, 2004, p. 06).

Clarice também foi a Helen Palmer da coluna “Correio Feminino: Feira de Utilidades” do *Correio da Manhã* (RJ), de 1959 a 1960. A trilogia de colunistas femininas se completa com “Só para mulheres”, do *Diário da Noite* (RJ), publicada de abril de 1960 a março de 1961. Nela Clarice Lispector incorporou a *ghost writer* da atriz e manequim Ilka Soares, um símbolo de beleza e sensualidade. A periodicidade da coluna chegou a seis dias por semana.

O trabalho apresentado nas páginas a seguir baseia-se na análise das colunas femininas de Clarice Lispector, “Entre Mulheres” e “Correio Feminino: Feira de Utilidades”. Ao ler essa produção tão específica, penso no espaço privilegiado ocupado pelo corpo feminino e em que medida isso se relaciona com a busca da feminidade. Além disso, procuro me alicerçar em personagens de alguns de seus livros, como *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969) e *Laços de Família* (1960), obras em que as imagens de corpo e feminidade também bordejam a condição de mulher.

A pesquisa teve como objetivo principal analisar a concepção das personagens do jornal, Helen Palmer e Tereza Quadros, no que tange a condição feminina. Escolhi também o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e o volume de contos *Laços de Família* por neles estarem contidas duas das mais emblemáticas personagens clariceanas: Lóri, e Ana, do conto “Amor”, respectivamente. E também por associações que serão detalhadas a seguir, nos capítulos de análise.

Acredito que as colunas femininas clariceanas não consistiam apenas de espaços para escrever sobre trivialidades. Estas serviam como laboratório para a ficção clariceana ou uma

extensão de seu trabalho literário. A interdisciplinaridade é uma das bases de sustentação desta reflexão, onde literatura e imprensa dialogam continuamente.

Ao propor o cruzamento das produções na imprensa e na ficção, penso além do texto, penso nas imagens femininas ou nos padrões de comportamento sugeridos pelas personagens. Lembro também de uma série de fatos históricos que circulam essa criação, sobretudo o desenvolvimento galopante da indústria e da sociedade do consumo, a consolidação da moda como sistema e a adequação da imprensa brasileira ao jornalismo europeu.

Se por um lado as colunas apresentam textos, aparentemente, de fácil acesso, por outro não perco de vista que sua autora é a mesma do “drama da linguagem”, proposto pelo crítico Benedito Nunes. O resultado das colunas assinadas por Tereza Quadros e Helen Palmer expõe perfis de mulheres parecidas, porque todas, apesar de possíveis diferenças de classe social e cor, são movidas pelos fundamentos da cultura de massa que afirmam a individualidade privada, o bem-estar, o amor e a felicidade, principalmente.

No capítulo 1 trato de questões que me parecem formar um arcabouço teórico necessário à análise das colunas. A Imprensa Brasileira veste saias é dedicado à memória da imprensa feminina no Brasil. Para tanto, uso a obra “Mulher de Papel” de Dulcília Buitoni. O que chamo de memória começa no início do século XX e vai até os anos 60, período final de uma das colunas assinadas por Clarice Lispector. No segundo tópico deste capítulo, proponho uma reflexão sobre a coluna como um gênero jornalístico autônomo. Penso que este esclarecimento é importante para distingui-lo da crônica. Até porque Clarice Lispector também assinou uma coluna específica de crônicas e, jornalisticamente falando, trata-se de dois gêneros distintos. Possivelmente complementares, mas distintos. Este capítulo é encerrado com o tópico sobre moda. Minha escolha se deve a dois motivos; porque escolhi falar de corpo e porque ambas as colunas destinam espaço importante para a moda. Para tanto utilizo como principal referencial *O Império do Efêmero* de Gilles Lipovetski. (2005)

No capítulo 2, Papel Livro. Papel Jornal: A escrita em palimpsesto, exponho a fortuna crítica acerca da obra da escritora analisada. Divido-o em dois tópicos, o primeiro especificamente com a visão mais recente e próxima do tema tratado neste trabalho. Interessam-me especialmente os estudiosos que se dedicaram à análise da produção em jornal de Clarice Lispector. Neste percurso dialogo ainda com críticas fundamentais, como a de Antonio Candido, Olga de Sá, Alfredo Bosi e Benedito Nunes, dentre outros.

Nos capítulos seguintes, 3 e 4, faço a análise do meu *corpus*, formado prioritariamente por duas colunas de jornal. Também me alicerço em algumas personagens de ficção nesta etapa do trabalho. Um dos principais referenciais teóricos nesse momento é Michel Foucault e sua obra *Vigiar e Punir* (1997). Entendendo que o corpo material é formado a partir de um discurso, proponho analisar como a imagem do corpo é representada nas colunas de Helen Palmer e Tereza Quadros. Se a beleza é, muitas vezes, o fim a que se pretende chegar por meio de dicas e conselhos, penso que podemos analisá-la como instrumento de formação de um discurso. E qual seria esse discurso? A que mulher se refere? Parte de que ideal de mulher/autora?

O capítulo Entre Mulheres – cochichando com Tereza Quadros é dedicado à coluna escrita em 1952 e assinada por Clarice Lispector usando o pseudônimo Tereza Quadros. Já Felicidade à venda na Feira refere-se à Feira de Utilidades do *Correio da Manhã*, assinada como Helen Palmer. Posteriormente às colunas, Clarice Lispector escreveu “Só para mulheres”, como *ghost writer* da atriz e manequim Ilka Soares. Esta terceira coluna fecha a trilogia da autora na imprensa feminina brasileira; no entanto, detenho-me apenas ao estudo das duas colunas iniciais.

A tentativa desta pesquisa é analisar as imagens femininas nas colunas de Tereza Quadros e Helen Palmer no que se refere à construção do corpo e da feminidade. Também proponho um diálogo entre essa representação e a representação de algumas imagens femininas da ficção. Se a obra de um autor é uma espécie de compêndio discursivo, fazendo aqui uma leitura de Michel Foucault, então as colunas não estão confinadas ao isolamento. Acredito que elas se localizam, em alguma medida, semelhantes à ficção ou, numa outra opção de análise, que o processo de ficcionalização de Clarice Lispector se dava da mesma maneira para a imprensa e para a literatura.

## CAPÍTULO 1 - A IMPRENSA BRASILEIRA VESTE SAIAS

Quem poderia supor o verdadeiro nome da autora escondida por detrás de dicas de beleza, moda, cuidados com o lar, o marido e os filhos? Nem mesmo as citações literárias, espalhadas em pequenos tópicos, seriam suficientes para esclarecer o nome escondido naquele discurso. A autora era a já então reconhecida escritora Clarice Lispector e os nomes com os quais assinava as páginas dos jornais cariocas *Comício* (1952) e *Correio da Manhã* (1959) eram Tereza Quadros e Helen Palmer.

Nos anos de 1950, época em que a imprensa se firmava como empresa, modernizando-se e adequando-se à lógica de mercado, o jornalismo feminino e/ou o colunismo feito para mulheres eram assuntos relegados a um segundo plano. Fosse porque a leitura dos jornais era feita prioritariamente pelos homens e os assuntos de mulher eram menosprezados, fosse pelo fato de que as mulheres sempre estiveram em segundo lugar, ao menos na História construída por homens. Do mesmo modo, o colunismo feminino ocupou um lugar secundário na vida de Clarice Lispector, talvez pela importância do tema para o público em geral ou pela dupla face em que se transfigurava a escritora, ora jornalista, ora ficcionista.

Até o início da década de 1960 poucas mulheres trabalhavam nas redações dos jornais, poucas também escreviam *sobre* e *para* mulheres, sendo Clarice Lispector uma das únicas representantes desse time num ofício até ali quase absolutamente masculino.

Clarice Lispector contou com dois nomes de peso na sua estréia na imprensa: Fernando Sabino, que conseguiu emprego para a escritora na revista *Manchete* e o jornal semanal *Comício*. E o jornalista Alberto Dines, com quem Clarice trabalhou no *Diário da Noite* em 1960, e quem depois a levou para o *Jornal do Brasil*.

No ambiente de trabalho, Clarice é lembrada como uma presença sempre discretamente vestida, com maquilagem impecável e um jeito reservado de carregar os originais de seus textos, caprichosamente datilografados por ela. Quando julgava necessário, trazia colados desenhos de moda ou alguma informação interessante que localizara em revistas estrangeiras. Não era necessariamente um jornalismo “de saias”, mas uma produção comprometida sinceramente com as mulheres, fossem elas quem fossem.

Depois de tantos anos, Dines consegue ainda visualizar, com precisão, a página que Clarice Lispector já trazia pronta, com fotos que recortava de revistas americanas. “Tudo coladinho”. A perfeição era de tal ordem que nem mesmo os editores se preocupam em revisar. Apenas o diagramador dava os toques finais, seguindo o esquema já preparado. Às vezes, os textos sobravam na página. Então, o diagramador guardava e os aproveitava na edição seguinte. (NUNES, 1997, p. 188).

Fato é que Clarice embarcava num percurso iniciado no Brasil ainda no século anterior, por volta de 1820, entre publicações de moda e literatura e sob a efervescência política da independência. A imprensa produzida para mulheres sempre teve um pé na literatura. Dulcília Buitoni, em *Mulher de Papel*, opta por chamar essa imprensa de “artes domésticas”, onde estaria incluído o jornalismo feminino, nascido para função complementar, sendo desde a sua gestação, secundário e voltado para o entretenimento e o utilitarismo prático e didático.

A exemplo do que aconteceu com a formação de nossa literatura, a imprensa chegou com atraso ao Brasil. Por isso também a imprensa feminina foi iniciada cerca de dois séculos depois da Europa, que em 1693 já via circular na Grã-Bretanha o *Lady's Mercury* – primeiro periódico feminino, segundo o “La Documentation Française”<sup>1</sup>.

O surgimento da imprensa voltada para as mulheres guarda relação direta com as transformações pelas quais passava a sociedade. No período colonial, a participação ativa da mulher fora do lar era bastante pequena. Além disso, a historiografia traz poucas referências sobre a mulher, sobretudo quando o assunto é sua atuação social.

No século XIX, alavancada pela chegada da família real ao Brasil, uma série de mudanças aconteceu, como a passagem da sede do governo de Salvador para o Rio de Janeiro, o crescimento das áreas urbanas, a construção de ferrovias, a intensificação da navegação a vapor e a substituição da comunicação por pacotes pelo cabo submarino. Com a chegada da Corte, o Rio de Janeiro não mais seria o mesmo, deixando de ter um caráter provinciano por ter passado a ser então uma capital em diálogo com o mundo. Parte desse diálogo era possível a partir da moda, o que atingiu diretamente as mulheres. E foi também com esta possibilidade que a imprensa feminina deu seus primeiros passos no país, conforme recorda Dulcília Buitoni:

---

<sup>1</sup> Órgão de secretariado geral do governo francês que publicou em 1969 um estudo sobre a imprensa feminina nos Estados Unidos e Europa Ocidental.

As tendências européias eram copiadas e aí entra o fator imprensa, primeiro com a importação de figurinos vindos de fora e depois com a publicação, aqui, de jornais e revistas que reproduziam gravuras de moda. A necessidade estava criada; havia portanto um mercado. Foi por isso que as primeiras publicações dirigidas à mulher, no Brasil, traziam a moda. Jornalismo feminino, nessa época, significava basicamente moda e literatura. (BUIIONI, 1981, p. 12).

O *Espelho Diamantino* é citado como provável primeiro periódico feminino brasileiro, em 1827. Ele continha informações sobre política, literatura, belas-artes, teatro e modas. Embora o público não fosse especificado, a secção sobre moda denuncia a existência de, no mínimo, um espaço específico para mulheres. Também há referências ao *Correio das Modas*, de 1839, que trazia, além de moda, literatura, bailes e teatros. Este durou até 1841 e foi uma das publicações mais constantes do período.

Iniciado o governo de D. Pedro II, a imprensa começou a estabilizar-se, principalmente em termos dos jornais maiores. Nesta fase também foram definidos os partidos conservador e liberal. *O Brasil, Diário do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio* eram as principais publicações. A indústria gráfica ainda era precária nessa época, cabendo aos irmãos Laemmert, Eduardo e Henrique, a publicação “de uma folhinha famosa e periódicos bonitos e bem impressos com belas ilustrações, assim como livros de autores reputados” (BUIIONI: 1981;14). A Casa Laemmert, que publicava o *Correio das Modas*, era também responsável pelo *Almanaque Laemmert*, com dados administrativos, econômicos e sociais.

As imagens surgiram no jornalismo brasileiro com *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss, em 1860. Até então o que havia eram pequenos jornais de caricatura, com litografias que tiravam estampas avulsas. *Semana Illustrada* tinha como colaboradores Quintino Bocaiúva, Joaquim Nabuco, Bernardo Guimarães, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, entre outros. Dulcília Buitoni cita também o surgimento de *Revista Illustrada*, em 1876, “um verdadeiro acontecimento no jornalismo brasileiro”. Já os veículos para as mulheres enumerados pela pesquisadora são vários, dentre eles *O Sexo Feminino* (1887-1889), o *Jornal das Damas* (1890), e *A Mensageira* (1897-1900).

A imprensa feminina não foi um fenômeno apenas do Rio de Janeiro e São Paulo. Estados do Nordeste como o Piauí também tiveram publicações para mulheres em meados de 1860.

Enquanto o século XIX foi marcado pela imprensa artesanal, com folhas tipografadas que raramente ultrapassavam quatro páginas, e de caráter mais opinativo do que informativo, o novo século viu nascer jornais diários e outros periódicos com uma certa estrutura de empresa. As publicações especializadas também começaram a surgir, como resultado da efervescência cultural da época. Com a mudança nas relações de produção e a formação do público, o jornal passa a ser peça do capitalismo e não mais uma aventura boêmia ou empreendimento individual.

### 1.1 Arquétipos femininos no jornalismo brasileiro: um tipo de mulher para cada década

A imprensa feminina do século XIX poderia ser caracterizada como tradicional ou como progressista. A tradicional não concebia a liberdade de ação fora do lar, engrandecendo as virtudes domésticas e as qualidades femininas. Já a progressista repudiava exatamente esses valores, tendo como bandeira principal os direitos das mulheres e seu acesso à educação.

Dulcília Buitoni sugere uma representação para a mulher na imprensa década a década. Assim, no início do século, aparece a “mulher oásis” nas revistas ilustradas onde imprensa e literatura se confundem. Essa mulher é antes de tudo a possuidora de todas as virtudes, adicionando à natureza seus elementos únicos:

A mulher é a parte boa (ou melhor) da natureza, da arte, de virtudes. No entanto, não se fala em ser humano. O texto conclui para as qualidades morais da mulher, reforçadas numa linha de passividade, suavidade, falta de ação. E quando há ação (na esmola), pende-se para o assistencialismo. A mulher é a qualidade das qualidades – só que as aceita tradicionalmente como femininas – um ser abstrato, incorpóreo, não personificado. Não se trata da mulher pessoa de carne e osso, e sim de uma metade ideal do gênero humano. (BUITONI, 1981, p. 38).

A década de 10 tem como arquétipo a mãe sofredora. O destaque é para a *Revista Feminina*, por se dedicar exclusivamente à mulher, com um número razoável de páginas. Normalmente, os veículos femininos não passavam de 10 a 16 páginas. A *Revista Feminina* oferecia mais seções, preenchendo melhor as temáticas de interesse da mulher (trabalhos

manuais, psicologia, beleza, notas sociais, culinária, etc.). Ela antecipou o que se tornaria marca da imprensa feminina: a abordagem dos mais variados assuntos do ambiente doméstico sob uma ótica mais comercial. O caráter pioneiro é resgatado por Dulcília Buitoni:

A “Revista Feminina” pode ser considerada como precursora dos modernos veículos dedicados à mulher. Na “Revista Feminina” havia até um estrito intercâmbio com as leitoras a demonstrar sua vitalidade como produto editorial mais “moderno”, que abre espaço para uma resposta que sempre redundava em capitalização de mais simpatias (e hoje se transforma numa arma de mercado, em que as leitoras que escrevem a uma revista têm seus nomes relacionados pelas editoras e vendidos a empresas como “mail-list” para envio de propostas de venda por reembolso postal, etc.) (BUITONI, 1981, p. 41).

No que se refere à campanha sufragista, em 1910, Leolinda Daltro, não conseguindo alistamento eleitoral, fundou o Partido Republicano Feminino. Em 1917, organizou uma passeata a favor do voto feminino e, em 1919, acompanhou um grande número de mulheres ao Congresso para assistir a votação de um projeto que concedia às mulheres o direito ao voto.

Já nos anos 20, sob a influência da arte européia, dos fervores nativistas e da fermentação cultural urbana, eclodidas na Semana da Arte Moderna, surge a mulher “sacerdotisa da beleza”. A imprensa brasileira continuava bastante criativa quanto ao uso da imagem desenhada, o que se acentuou depois do Modernismo.

A influência do Modernismo é muito clara nas revistas ilustradas, mais pela imagem do que pelo texto jornalístico, cuja mudança foi vagarosa em relação ao texto literário modernista. O padrão de jornalismo da época é que ganhava outra configuração, deixando de ser mais opinativo para ser informativo.

No Rio de Janeiro, Irineu Marinho fundava *O Globo*, em 1925. Em São Paulo, Pedro Cunha e Olival Costa fundavam a *Folha da Manhã* e Assis Chateaubriand lançava o *Diário da Noite*, onde Clarice Lispector viria a trabalhar como colunista feminina anos mais tarde, como *ghost-writer* da atriz e manequim Ilka Soares.

A primeira revista a lançar-se com uma estratégia comercial foi *O Cruzeiro*, em 1928, que depois passou a integrar o grupo Chateaubriand, assim como *A Cigarra*, de 1924. Esta última tinha uma seção sobre moda chamada “Chronica das Elegâncias”, de Annette Guitry. No entanto, Dulcília Buitoni diz que a mais curiosa e interessante seção era a

“Collaboração das leitoras”, “espelho da movimentada participação das leitoras em suas páginas, que traziam recados de moças enamoradas a príncipes encantados, fofocas entre colegas da escola, comentários a moças que estiveram em bailes..., com expressiva presença de endereços do interior”. (BUITONI, 1981, p. 49).

Guilherme de Almeida, em 1927, dirigia em São Paulo a revista *Paulistana*, feita para a nova burguesia com aspirações cosmopolitas. Nela constavam charge, seção de cinema e uma seção de modas e variedades, com fotos de artistas de cinema e sugestões de penteados, desenhadas, com estrelas famosas e um artigo sobre mulher e política, “Ambição das mulheres”, da Condessa de Noailles.

Em 1934, as mulheres brasileiras conquistam o direito ao voto. Com o Estado Novo, em 1937, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cerceia a cultura brasileira. Com a crise política, a caricatura, que até então tivera um enorme desenvolvimento, começa a declinar.

Apesar deste cenário, a *Revista da Semana* mantém sua popularidade, enquanto *O Cruzeiro*, mesmo tendo menos tempo de circulação, ganha a preferência do público por ser mais viva, em excelente papel, com bonitas ilustrações, fotos, colaboradores literatos, além das dicas de moda vindas da França.

A mulher retratada nesta época é chamada por Dulcília de “Iracema dos lábios grossos”. De fato, o que ocorre nesta década é uma valorização das mulheres de cada região do país, não pela beleza, mas pela força de trabalho, pelo espírito reivindicatório e revolucionário como de mulheres como Patrícia Galvão, a Pagu. Dulcília Buitoni escolhe o título “Iracema dos lábios grossos” em alusão ao texto “Quadros de todo dia”, publicado na revista *A Cigarra*, em 1932, e que utiliza a mulher como protagonista da reportagem. Iracema é vendedora de jornais. O texto bordeja a crônica, embora tenha o enfoque jornalístico. No dizer de Dulcília: “e justamente nessa tensão literatura/jornalismo está a dialética da imprensa feminina nesse tempo”. A pesquisadora detalha a face da imprensa feminina nesta época:

O jornalismo feminino ainda não encontrara formas mais “jornalísticas” de tratar a realidade. Ao falarmos em formas mais “jornalísticas”, queremos nos referir a maneiras de investigação que se não são exclusivas, pelo menos ajudam a caracterizar melhor o fenômeno: reportagem, entrevista, etc. A imprensa feminina se limitara aos assuntos tradicionais: moda, beleza, crianças, etc. No mais, os textos eram literários ou pseudoliterários, no sentido de belas-artes (contos, crônicas, poesias, provérbios, frases sobre amor, pensamentos) ou no máximo “artigos”, isto é, editoriais a respeito de algum problema atual ou não. Mesmo tais artigos eram escritos numa

linguagem formal, pretensamente literária. Reportagens e entrevistas quase não aparecem. Por isso, a relação da imprensa feminina com o fato da atualidade era – e ainda é hoje – pouco freqüente. (BUIIONI, 1981, p. 71).

Nos veículos ou nas colunas dirigidas às mulheres, normalmente, seleciona-se um tema atual a ser discutido. Este é, até então, o modo do real figurar nesta imprensa.

Na década seguinte, anos 40, com a expansão do jornalismo norte-americano, a imprensa brasileira normalmente utilizava material de agência, sem adaptação. Os textos eram assinados por nomes estrangeiros e as fotos também o eram. Hollywood envia uma avalanche de informações para esta imprensa, muitas vezes maquiando os horrores da 2ª guerra. A imprensa brasileira utiliza em demasia o que vem de fora, sendo então uma imprensa estadunidense no Brasil. Mesmo veículos como *O Cruzeiro*, com uma razoável dose de nacionalização, não conseguiam fugir da invasão hollywoodiana em nossos periódicos. A guerra mal aparece, cedendo lugar às notícias sobre artistas famosos e estrelas de cinema.

A ilustração, peça fundamental do jornalismo em revista, ganhou seu ponto alto em termos de nacionalização com o *Suplemento Feminino* de *A Cigarra*, que em 1949 mudou de nome e passou a se chamar *A Cigarra Feminina*.

O gênero confessional foi inaugurado nesta década, com a revista francesa *Confidences*, que explorava o filão dos sentimentos, servindo de catarse às suas leitoras. Era o início da literatura sentimental popular. No Brasil, sua cria foi *Grand Hotel*, que além de trazer as histórias de amor reais, incluiu a imagem para contar esses episódios, como detalha Dulcília Buitoni:

Na *Grand Hotel* brasileira, n.5, de 27 de agosto de 1947, havia dois romances em quadrinhos: “Almas acorrentadas” (de M. Duchkey e J. W. Symes) e “Lágrimas de ouro” (de Elisa Trapani). Não há indicação da procedência dos desenhos (embora o traço pareça ser norte-americano) e a publicação era em partes – apenas três páginas cada um -, com resumo do já publicado. (...) A exploração do romantismo é a tônica, sempre em pequenas doses que exigem a compra semanal da revista, uma vez que metade das matérias continuava no próximo número. (BUIIONI, 1981, p. 78)

A mulher desta década é a “celulóide”, que procura as receitas de felicidade nas páginas de revistas e colunas especializadas. Ela procura traduzir-se nos testes, que se firmarão quase como obrigatórios nas revistas femininas, sejam elas mais populares ou mais sofisticadas, até os dias de hoje. É o que Dulcília Buitoni chama de “vulgarização do

psicologismo”, marcado pela vontade de autoconhecimento e busca de modelos de comportamento.

Outra marca definitiva é o foco narrativo dirigindo-se a uma segunda pessoa, o “você”, tão conhecido das publicações para mulheres. É este tom coloquial que aproximará leitora e imprensa feminina, numa intimidade comum às amigas.

Aproximando-se mais do período em que Clarice Lispector foi colunista feminina, chegamos aos anos 50, os anos da “garota moderna”, como Dulcília Buitoni escolheu chamar a mulher da época. Esta década é marcada pelo início de um desenvolvimento maior na industrialização da imprensa brasileira, principalmente a das revistas, o que atingiu as femininas e as ilustradas, em fase de produção industrial. A pesquisadora observa que:

Os jornais ainda custam a modernizar-se em termos de forma e conteúdo. Os velhos padrões, a maioria do jornalismo norte-americano, dão a fisionomia de todos eles. E, no tocante a seções femininas, os jornais sempre estão atrasados em relação às revistas. Suas seções são pobres, sem imaginação, pouco trabalhadas em termos de diagramação e ilustração. São colchas de retalhos, que juntam receitas de trichô e crochê, uma crônica ou poesia, culinária, moda, conselhos de beleza, frases de amor, etc. Boa parte do material publicado é tradução de textos enviados por agências estrangeiras. A mulher, como público, não é muito considerada. A impressão que se tem é que o jornal editava a página feminina mais para constar. (BUITONI, 1981, p. 85).

A urbanização crescente e a concorrência foram fatores determinantes para que as seções femininas virassem suplementos. Foi o que aconteceu com o *Estado de S. Paulo*, que desde os anos 40 tinha uma página feminina publicada às sextas-feiras. Alzira Alves de Abreu diz que a origem dos suplementos literários se encontra nas páginas ou suplementos femininos, onde se misturavam receitas culinárias, moda, assuntos infantis e poesia.

Os suplementos estavam voltados para a vida familiar; a mulher era ainda nessa década a grande consumidora da produção literária, de poesias, crônicas, romances. Muitos escritores tinham basicamente no público feminino os seus leitores, como Érico Veríssimo. (ABREU, 1996, p. 21).

Enquanto os jornais tentavam acompanhar as mudanças impostas pelos novos rumos do mercado e da ordem econômica, as revistas femininas se industrializavam mais, obedecendo a metas empresariais. Desta fase são as primeiras revistas de fotonovela, no Brasil, *Encanto*, de 1951 e *Capricho*, de 1952, da então nascente Editora Abril. Imprensa

feminina e publicidade fazem uma parceria desde o princípio. A imprensa dos anos 30 e 40 é alterada, como lembra Alzira Alves de Abreu, para uma imprensa que prima pela publicidade. As razões para isso são salientadas pela pesquisadora:

Nos anos 50 começaram os investimentos no setor publicitário e teve início a implantação no país de grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade; os anúncios nos jornais se diversificaram, encontrando-se desde anúncios de automóveis, eletrodomésticos, produtos alimentícios e produtos agrícolas até anúncios de produtos artesanais os mais variados. (ABREU, 1996, p. 16).

Ela também adverte que a imprensa brasileira dos anos 50 sem dúvida “abandonou” uma de suas tradições: o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião, dando lugar a outras manifestações, como é o caso das publicações sobre e para a mulher.

Essa forma de jornalismo convivia com o jornal popular, que tinha como características o grande espaço para o *fait divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins. A política da atualidade não estava ausente, mas era apresentada com uma linguagem pouco objetiva. (ABREU, 1996, p. 15).

Dentre as novas publicações surgidas na época está *Capricho*, que marca o início de uma nova fase no mercado editorial feminino no Brasil. Precedida de uma grande campanha publicitária, com *jingles* em rádios e anúncios de página inteira em veículos de grande popularidade, a revista já nasceu pretensiosa, com tiragem de 90 mil exemplares. Na capa do primeiro número o seguinte texto: “Revista Quinzenal Feminina. Uma apaixonante cinenovela completa: ‘Volta para o amor’”. E este foi um dos diferenciais da revista, determinante para a sua imersão no mercado. As outras revistas publicavam as histórias por capítulos. Depois do número 8, a revista aumentou de tamanho (de 14 x 19 cm para 20,5 x 27,7 cm) e passou a ser mensal. As vendas subiram então para mais de 100 mil exemplares e no ano seguinte 240 mil. No final dos anos 50, *Capricho* chegou à marca de 500 mil exemplares.

Em 1952, a editora Bloch lançou *Manchete*, concorrente de *O Cruzeiro*, ilustrada e com um jeito mais moderno, com inovações gráficas, mais cores, papel de qualidade e um corpo qualificado de repórteres, colaboradores, fotógrafos, ilustradores e diagramadores. Dulcília Buitoni associa o *boom* de revistas com a criação de ídolos nacionais:

Paralelamente ao aparecimento de revistas ilustradas e femininas mais modernas, ia-se formando uma galeria numerosa de ídolos nacionais, favorecidos pela difusão através do rádio e da TV, que iniciava sua progressiva penetração. Na década anterior, ainda predominavam os artistas de Hollywood, e havia meia dúzia de estrelas brasileiras. Apesar de ter continuado em 50, a mitologia estrangeira começa a abrir alguns espaços para os nativos. Outro fator que ajudou a formar ídolos foi o colonismo social, gênero jornalístico que floresceu como nunca nesta época de crescimento econômico. (BUITONI, 1981, p. 87)

É importante lembrar que a criação e a circulação dessas revistas, sejam femininas ou ilustradas, estão associadas também a um cenário em que não havia ainda a televisão. Embora seja de 1950, a televisão levou algum tempo a ser democratizada. Apenas São Paulo e Rio de Janeiro tinham transmissores, além do fato de que não era todo mundo que podia comprar um aparelho de televisão. Assim, as revistas e jornais tinham um espaço de inserção diferente do que se tem hoje. Além deles, apenas o rádio pode ser considerado mídia nesta época.

Finalmente, chega-se aos anos 60, quando os conteúdos da imprensa feminina tornam-se instrumento de propaganda das empresas de eletrodomésticos, cosméticos, produtos culinários, e moda. As revistas e os jornais cedem aos assédios da sociedade consumo.

Na grande imprensa, o *Jornal do Brasil* passa a utilizar a pesquisa para a elaboração das matérias. É o aprofundamento do conceito de reportagem. Em São Paulo, a mesma empresa de *O Estado de S. Paulo* lança o *Jornal da Tarde*, também inovador nos padrões gráficos quanto ao uso da imagem e dos títulos.

Em 1966, a Editora Abril lança *Realidade*, a grande revista brasileira de reportagem, jamais igualada por nenhuma outra. Na edição de número 10, *Realidade* escolhe por tema a mulher brasileira. Os assuntos tratados são diversos e sempre enfatizando a situação da mulher, no mercado de trabalho, na vida doméstica, na vida pública, etc. Os temas tratados na publicação quase nunca surgiam nas páginas femininas.

*Cláudia*, da mesma editora, tinha como alvo a mulher rendida ao consumo emergente nas cidades, mulher de classe média urbana, branca, geralmente casada, e que tem poder aquisitivo para comprar os produtos anunciados em suas páginas. Além dos assuntos tradicionais da imprensa feminina, ela inclui outros mais, como consultas jurídicas, reportagens sobre orçamento doméstico e assim por diante. A jornalista e escritora Carmem da Silva, que assinava a coluna “A arte de ser mulher”, será a pensadora feminista mais conhecida até hoje em publicações de comunicação de massa. O consultório sentimental é

substituído pela análise psicológica de Carmem, deixando de poupar o intelecto feminino através de otimismo baratos e fórmulas de felicidade.

A mulher desta fase é a dona de casa insatisfeita, que canaliza essa insatisfação no consumo. Essa é também a mulher que se anuncia quando Clarice Lispector escreve a coluna “Correio Feminino: Feira de Utilidades”.

As formas de representação da mulher expostas acima (mulher oásis, sofredora, sacerdotisa da beleza, Iracema de lábios grossos, mulher celulóide, garota moderna e dona de casa insatisfeita) dão a ver o percurso da imprensa feminina até as duas décadas que interessam à análise desta pesquisa. Lançam luz ainda ao raio de ação que as publicações femininas tiveram e têm, ainda hoje, seja em veículos especializados ou em seções setorializadas, como é o caso das colunas femininas de Clarice Lispector.

## 1.2 Coluna: um gênero possível

Antes de me lançar à análise das colunas femininas de Clarice Lispector, opto por fazer mais uma visita aos manuais de jornalismo, a fim de esclarecer sobre a natureza do gênero produzido pela escritora nos jornais *Comício* e *Correio da Manhã*. Escolho partir de textos não-canônicos da autora de *Perto do Coração Selvagem* para refletir sobre as imagens de mulheres e as interseções textuais de sua produção. Clarice Lispector escreve de dois lugares distintos: o campo jornalístico e o campo literário. No entanto, é preciso lembrar que ambos os campos se misturam, a partir do momento em que a autora propõe uma escritura, sua marca e seu código de diálogo com o mundo.

Michel Foucault, em *O que é o autor?*, diz que independente do lugar de partida, o escritor como “autor” instaura-se na possibilidade de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Clarice torna-se autora quando gera um determinado tipo de discurso e assegura uma função classificativa, agrupando um certo número de textos. Foucault diz que o nome do autor faz com que textos se agrupem em torno de um discurso comum. No entanto, ao usarmos textos de Clarice Lispector na imprensa feminina, nos deparamos com uma especificidade: ela não assina o próprio nome ou o nome a que é

atribuída uma série de qualificações. Ao contrário, usa pseudônimos, criando uma outra identidade ou escolhendo uma porta-voz para o seu discurso.

Ainda lembrando Foucault, posso dizer que Helen Palmer e Tereza Quadros são Clarice Lispector, na medida em que o nome da autora é definido como um foco de expressão que se manifesta da mesma maneira em diferentes lugares, seja nas obras ficcionais, nos originais, nas correspondências e nos fragmentos que recorta para compor suas colunas de jornal. A crítica literária moderna define o autor como aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações e as suas modificações diversas. Assim, Helen Palmer e Tereza Quadros corporificam a expressão, que é a escritura da autora Clarice Lispector. A transcendência do aspecto físico que ocorre com essas personagens e a autora é anunciada por Foucault:

O nome do autor não transita, como nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. (FOUCAULT, 2002, p. 45-46).

É importante procurar o porquê das colunas femininas formarem, ainda, a parte menos estudada da produção de Clarice Lispector. Combinado a isto, vale ressaltar que, dentre os gêneros jornalísticos opinativos, a *coluna* talvez seja a que foi mais superficialmente analisada até agora. Isso se deve a vários motivos. Um deles é o fato deste gênero ser muito associado à *crônica* e ao *comentário*, além dos próprios estudiosos de jornalismo negligenciarem análises mais profundas, o que incluiria a análise de discurso, dentre outros métodos<sup>2</sup>. Ao simplesmente comparar a coluna à crônica e ao comentário, perde-se a chance de uma avaliação mais orgânica sobre a natureza do gênero.

A questão central que proponho neste momento é pensar a *coluna* como um gênero jornalístico autônomo, com características próprias e distanciamento dos demais gêneros, como a *crônica*. É claro que as definições não são cartesianas, completas ou fechadas. Elas deduzem que um gênero e outro podem ser similares, aproximados e talvez por isso mesmo causem dúvida e até equívocos.

Os analistas literários se defrontam com outro problema quando textos publicados em *coluna* migram para livros de contos e crônicas, como é o caso da produção da escritora Clarice Lispector nas *colunas* “Entre Mulheres” e “Correio Feminino: Feira de Utilidades”. Nestas duas *colunas*, mais ainda em “Entre Mulheres”, a autora, que assinava com pseudônimos, experimentava textos, posteriormente publicando-os em livros. Diante disso, a pergunta inicial ganha fôlego: haverá um tipo de texto ou de discurso a ser chamado de *coluna*?

Para a construção desta reflexão, recorro ao trabalho *Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem*, de Rosângela Hammes Rodrigues, em que a pesquisadora analisa *Os gêneros do discurso* de Bakhtin. No referido texto, o lingüista salienta que o problema geral dos gêneros do discurso jamais fora posto em questão. Embora esteja se referindo ao campo literário, penso que esse texto pode nos ajudar a perceber alguns feitos típicos do campo jornalístico. Rosângela Hammes diz que:

A limitação dos estudos dos gêneros pode ter se originado, segundo o autor, devido à diversidade e à heterogeneidade dos gêneros, resultantes da diversidade ideológica das diferentes esferas sociais, que poderia fazer crer que essas características diversas e heterogêneas dos gêneros converteriam os seus traços comuns em algo abstrato e vazio de significado. (RODRIGUES, 2005, p. 163).

Ao trabalhar, por exemplo, com as *colunas* de jornal escritas exclusivamente para mulheres, de autoria de Clarice Lispector, deparei-me com o problema da inclusão de textos numa categoria que, definitivamente, não pode ser *crônica*, por razões que aponto a seguir.

Será possível então que a *coluna* seja um gênero independente? Caso seja, qual a feição que ela terá, como pode ser caracterizada e o que a aproxima de outras tipologias - como a *crônica* - o que torna recorrente a mesma classificação?

Aqui se torna conveniente pensar em como surgiu o jornalismo no Brasil. A história do jornalismo brasileiro não passa ao largo da literatura. Nem o poderia, porque o primeiro absorveu a segunda como *second métier*, como destaca Juarez Bahia em *Jornal, história e técnica – (1) História da imprensa brasileira*. Segundo o pesquisador:

---

<sup>2</sup> Também se deve considerar que a quase totalidade dos estudos sobre a coluna encontrados para a elaboração da pesquisa referia-se ao colunismo social, segregando o que classifico como gênero e delimitando as possibilidades de análise.

Pode-se dizer que essas duas carreiras crescem juntas na imprensa, uma influenciando a outra. É por isso que, na sua primeira fase até mesmo no limiar da tecnologia eletrônica, o jornalismo mantém no seu perfil acentuado traço literário. (MOTTA apud BAHIA, 2002, p. 33)

Juarez Bahia destaca ainda que o fato político é anterior ao fato literário no jornalismo brasileiro, mas a sua técnica se aperfeiçoa e se desenvolve à medida que os jornais conciliam a natureza polêmica com a natureza reflexiva que a expressão literária fornece. É da inter-relação entre o fato político e o fazer literário que surge uma qualificada opinião no jornalismo brasileiro, disseminada por vários gêneros, como a *crônica* e a *coluna*.

Isso a que se chama “jornalismo literário” localiza-se num período que antecede o surgimento da empresa jornalística no Brasil e vai até a última década do século XIX<sup>3</sup>. Já situando o início do século XIX, Cristiane Costa, em *Pena de aluguel*<sup>4</sup>, diz que:

Os jornais e revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem de letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol. (COSTA, 2005, p. 25).

A pesquisadora também pinça a opinião de Sérgio Miceli, para quem, em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural à época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. “Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa; a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica” (COSTA, 2005, p. 25).

Enquanto vários autores, sobretudo pesquisadores da literatura, debruçaram-se sobre a *crônica*, poucos estudiosos de jornalismo sistematizaram análises mais densas sobre o gênero. Assim, são poucos os estudos que tentam recuperar a história da *crônica* no jornalismo brasileiro. Coube à literatura defini-la e situá-la. José Marques de Melo, num estudo ainda dos anos 80, diz que a *crônica* é plenamente definida como gênero jornalístico. Para o estudioso, ela é o embrião da reportagem, daí sua importância para o jornalismo.

<sup>3</sup> Esta classificação é feita por Cremilda Medina, autora de *Notícia*, um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e indústria. São Paulo: Alfa-Omega. 1978.

<sup>4</sup> Neste livro, Cristiane Costa recupera a enquête feita por João do Rio entre 1904 e 1905, a jornalistas escritores, se a atividade em jornal atrapalhava ou ajudava a produção literária.

Sobre a *coluna*, José Marques de Melo lança pistas para a sua compreensão como gênero, ainda que de modo muito breve. Melo alerta para o perigo de apenas defini-la como um espaço físico no jornal. Na sua definição:

Trata-se portanto de um mosaico, estruturado por unidades curtíssimas de informação e de opinião, caracterizando-se pela agilidade e pela abrangência. Na verdade, a *coluna* cumpre hoje uma função que foi peculiar ao jornalismo impresso antes do aparecimento do rádio e da televisão: o furo. Procura trazer fatos, idéias e julgamentos em primeira mão, antecipando-se à sua apropriação pelas outras seções dos jornais, quando não funciona como fonte de informação. (MELO, 1985, p. 105)

A *coluna* seria, portanto um gênero jornalístico, um espaço de entrecruzamento de várias formas de expressão noticiosa, conforme define José Marques de Melo:

A *coluna* é a seção especializada de jornal e revista, publicada com regularidade, geralmente assinada, e redigida em estilo mais livre e pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas. (MELO, 1985, p. 104-105)

A *coluna*, depois dos anos de 1950 e da adoção de um padrão jornalístico baseado em uma desejada “subjetividade”<sup>5</sup>, teria surgido como demanda dos próprios leitores, do público que desejava matérias personalizadas, ou seja, sem a fórmula massificada e fria da imprensa em voga. A *coluna* surge como seção de responsabilidade de um jornalista específico, superando a impessoalidade do jornal e adicionando a si capital simbólico adquirido a partir de seu autor. Ou seja, quando se fala no tom a ser dado aos textos, determina-se uma caracterização, o que extrapola a questão do espaço.

Mesmo podendo conter vários tipos de textos, o mais comum são estudos que definem ou equiparam *coluna* a *coluna social*, como se fossem a mesma coisa. Ou ainda, como se *coluna social* fosse um gênero e *coluna* fosse apenas o espaço determinado no jornal. Deve-se considerar também que hoje a maior parte das *colunas* é destinada a assuntos políticos. No dizer de Murilo César Ramos, em *Intrigas da Corte*:

---

<sup>5</sup> Friso o momento em que trabalho com a coluna, a partir dos anos 50, porque é possível encontrar o gênero em dois períodos distintos. O primeiro jornal no Brasil trazia várias informações sobre a corte e a família real, muitas delas podendo ser classificadas como colunas. O outro momento é este em que o padrão norte-americano de se fazer jornalismo influencia sobremaneira a imprensa brasileira.

São as notas que vêm em destaque, no alto das páginas, da esquerda para a direita, acompanhando, como manda a boa regra jornalística, o nosso jeito de ler. Ou são boxes cercados por fios, negritados, com todo o jeito de não deixar escapar a atenção do leitor. (RAMOS, 2002, p. 254)

A opinião expressa na análise de Ramos ganha reforço nos manuais de redação, como o do jornal *Folha de S. Paulo*, que define a *coluna* como:

Cada uma das faixas verticais em que a página do jornal é dividida. As páginas da *Folha* atualmente são divididas em seis *colunas* verticais. Por extensão, a *coluna* também significa o espaço do jornal em que uma pessoa escreve regularmente. (MANUAL DA FOLHA, 1998, p.133).

Já a *crônica*, no mesmo manual, é definida como “gênero em que o autor trata de assuntos cotidianos de maneira mais literária que jornalística. Pode ser também um pequeno conto. É sempre assinada”.

Andréa Guaraciaba<sup>6</sup> diz que a *crônica* como gênero jornalístico é comentário, ou seja, não existe como gênero jornalístico, embora possa carregar no lide informações jornalísticas. Falta-lhe, no entanto, algo que o ambiente do jornal não propicia, porque está incrustada de outro campo, o literário. Na opinião da pesquisadora:

Não participa do ambiente do jornal, escapa ao processo de produção jornalística convencional; independe da formação profissional técnica; não obedece às determinações de tempo e de espaço típicas; foge às regras de interesse informativo convencionalmente estabelecido para o jornalismo. (GUARACIABA, 1987, p. 86)

Ao afirmar que a *crônica* é hoje o avesso do jornalismo, embora componha a imprensa, penso que este é um ponto de distanciamento da *coluna*, que de fato só existe no espaço do jornal, tendo alcance bem menor. A aproximação está na possibilidade de trato com o tempo presente, na extensão dos textos e na feição diferenciada dentro do jornal.

Proponho pensar a *coluna* como uma possibilidade de discurso, ou melhor, como classificação de um determinado discurso, porque os textos não podem simplesmente estar

---

<sup>6</sup> Crônica em Gêneros Jornalísticos na Folha de S. Paulo, de José Marques de Melo.

num espaço impunemente. A *coluna* seria uma tipificação social de um enunciado que guarda certas características.

Segundo Rosângela Hammes Rodrigues, os gêneros correspondem a situações de interação verbal típicas (mais ou menos estabilizadas e normativas): cada gênero está vinculado a uma situação social de interação, dentro de uma esfera social; tem sua finalidade discursiva, sua própria concepção de autor e destinatário.

Ao considerar a *coluna* como um mero espaço, abre-se mão desses elementos que são especiais naqueles textos, como a situação social de interação.

É somente nessa situação de interação que se podem apreender a constituição e o funcionamento dos gêneros. O que constitui um gênero é a sua ligação com uma situação social de interação, e não as suas propriedades formais (RODRIGUES, 2005, p.164).

Maria Marta Furlanetto recupera a definição de Dominique Maingueneau para *discurso* ao dizer que este aparece como um objeto de investigação associado às condições de produção dos enunciados. Estas condições estão vinculadas a um dispositivo local, uma instituição que regula uma atividade suscetível de mobilizar forças através de sua enunciação:

Os textos, por sua vez, aparecem como enunciados obedecendo a certas condições de organização, uma vez que são formulados em contexto institucional que estabelece balizas para a sua enunciação (são vinculados, pois, a gêneros de discurso); eles refletem, de algum modo, as características históricas da sociedade onde circulam: valores, convicções, crenças, conflitos. (FURLANETTO, 2005, p. 261).

Classifico “Entre Mulheres” e “Correio Feminino: Feira de Utilidades” como *colunas*, porque observo uma intencionalidade divergente da utilizada em outros gêneros. No dizer de Rosângela Hammes Rodrigues:

Os gêneros englobam forma histórica, são “produtos” culturais, “modos sociais de dizer” (FARACO, 2003), mas são antes uma atividade social da linguagem, modos de significar o mundo (os gêneros apresentam uma visão de mundo). Como modos sociais de ação (atos sociais) e de dizer, os gêneros “regulam”, organizam e significam a interação. (RODRIGUES, 2005, p. 166).

A *coluna* como gênero possui pontos de intersecção com a *crônica* e o *comentário*, mas também divergências que a tornam autônoma. A *crônica*, por exemplo, ainda que aproximada da função poética e formulando um pacto literário, apega-se a um fato cotidiano como enredo. Ela também pode migrar para o campo literário. Já a *coluna* funciona como um conjunto de pequenas ou médias notas sobre assuntos diversos.

Assim como a *crônica* é classificada, dentre outros modos, como *crônica-informação* e *crônica-comentário*<sup>7</sup>, penso que a *coluna* também pode sofrer ramificações, como *coluna social*, *coluna política* e *coluna feminina*, que é o caso daquelas produzidas por Clarice Lispector. A *coluna*, por fim, padece do mesmo fim dado a tantos gêneros jornalísticos, opinativos ou informativos: morre assim que a edição seguinte do jornal passa a circular.

O caso da *coluna feminina* é mais específico ainda porque nela o ponto de contato com atualidade se dá, praticamente, através da moda. São os recortes, croquis e fotografias de modelos que mantêm a *coluna* no diminuto espaço da novidade, do qual o jornalismo é dependente.

### 1.3 Atual e efêmero: a moda na organização social das aparências

A moda é a cereja no bolo das publicações para mulheres. Sem ela, perde-se a graça, estabelece-se um vazio, ainda que não se tenha clareza do quê. Isso porque a moda é o elo de ligação dessa produção com a atualidade. As colunas comandadas por Helen Palmer e Tereza Quadros são casos típicos do que acontece desde o início da imprensa feminina e do que ainda hoje é visto. Com a diferença de que, com o passar dos anos, aumentou-se a indústria de produtos de interesse das mulheres (ampliação de cosméticos, maior número de utensílios para o lar, etc). Se o sistema da organização social das aparências fosse um jogo de xadrez, digamos que a moda seria uma das peças mais ágeis, a rainha. É esta moda que impulsiona as colunas escritas para mulheres.

Desde a sua criação, na Idade Média, a moda esteve relacionada com a consolidação e o aniquilamento de sociedades. Para o filósofo Gilles Lipovetsky, compreender a ascensão

---

<sup>7</sup> Duas das classificações de Afrânio Coutinho. Além dessas, eles inclui *crônica narrativa*, *crônica metafísica* e *poema-em-prosa*.

da moda ao poder nas sociedades contemporâneas é encontrar o lugar que ela ocupa nas democracias engajadas a caminho do consumo e da comunicação de massa. Ao se instituir a moda, marca-se o advento de uma sociedade reestruturada de ponta a ponta pela sedução e pelo efêmero.

Para Lipovetsky, só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, “a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (LIPOVETSKY, 2005, p. 23). Antes disso, o que existia era o vestuário. A existência da moda só é possível com as mudanças do tempo, com a vulnerabilidade da produção. No dizer de Lipovetsky:

Nesse sentido, é verdade que a moda, desde que está instalada no Ocidente, não tem conteúdo próprio; forma específica da mudança social, ela não está ligada a um objetivo determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva. (LIPOVETSKY, 2005, p. 24).

A moda também se relaciona com o tempo na medida em que, de forma relativa, desqualifica o passado. Afinal, só existe moda porque alguma tendência sai para outra entrar em voga. Assim, a moda já nasceu com o pesado fardo da frivolidade.

As sociedades primitivas, sem Estado, sem classes e na dependência estrita do passado mítico, podiam negar e conter a dinâmica da mudança e da história. Elas não poderiam se permitir as frivolidades e os caprichos das novidades, porque os homens não eram reconhecidos como autores de seu próprio verso social. As regras da vida e dos usos, as prescrições e interdições sociais, são colocadas como resultados de um tempo fundador:

A sociedade primitiva criou uma barreira redibitória à constituição da moda, na medida em que esta consagra explicitamente a iniciativa estética, a fantasia, a originalidade humana, e implica, além disso, uma ordem de valor que exalta o presente novo em oposição frontal com o modelo de legitimidade imemorial fundado na submissão ao passado coletivo. Para que o reino das frivolidades possa aparecer será preciso que sejam reconhecidos não apenas o poder dos homens para modificar a organização de seu mundo, mas também, mais tardiamente, a autonomia parcial dos agentes sociais em matéria de estética das aparências. (LIPOVETSKY, 2005, p. 28)

O aparecimento do Estado e da divisão de classes, no entanto, não modificou profundamente o problema. Ao longo dos séculos foram mantidos os mesmos gostos do vestir, num processo de perpetuação. Foi assim no Egito antigo, com o uso da toga-túnica, em

Roma, na Grécia, com o *peplo* (traje feminino de cima), na China, onde o vestuário feminino não se transformou entre o século XVII e o século XIX.

Com exceção de fenômenos periféricos, a mudança relaciona-se sempre ao princípio da imobilidade que prevalece, sem considerar a abertura para a história. A mudança acontece por influências externas, por meio do contato com os povos estrangeiros, ou impulsionada pelo soberano do lugar. “Em nenhum caso as variações procedem de uma lógica estética própria da moda, não traduzem o imperativo da renovação regular própria da moda, mas influências ocasionais ou relações de dominação”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 29)

A moda é um sistema original de regulação e de pressão sociais, podendo assim tolher a escolha dos indivíduos. A ela se acopla o “dever” de adoção, de assimilação e de obrigatoriedade. Acompanhar a moda é inserir-se num contexto, num grupo, num sistema de eleitos. É uma lógica contrária, mas pertinente à dominação. Assim, a moda brasileira acompanha a moda europeia por considerar a supremacia do outro continente e pouco se importando se o que convém lá se aplica à realidade do Brasil.

O sistema da moda, ainda mais se referindo à alta costura, criou o centro gerador de costumes e comportamentos ligados ao vestuário para todo o mundo ocidental. A partir da moda, traçam-se perfis de organização social das aparências, o que inclui como vestir e como se comportar. A mutabilidade é uma regra constante.

Do mesmo modo que a estabilidade do vestuário é política, a criação da moda, como sistema, também é. Da moda, surgem as necessidades imediatas, fictícias, porque ela alimenta a criação de necessidades, na verdade, “desnecessárias”, “descartáveis”. A moda encontra seu lugar mais confortável na sociedade do consumo, uma vez que cria a individualidade pelo argumento da coletividade. O consumo pressupõe a negação da parceria e a auto-suficiência.

A difusão da moda, antecedendo esta sociedade, foi menos uma forma de coesão social do que um instrumento de representação e de afirmação sociais, menos um tipo de controle coletivo do que um signo de pretensão social. A sua expansão não atingiu imediatamente as classes subalternas. Por séculos a fio, o vestuário seguiu a hierarquia das condições sociais, embalada por contradições que saltam aos olhos. Lipovetsky afirma que:

Originalidade e ambigüidade da moda: discriminante social e marca manifesta da superioridade social, a moda não é menos um agente particular da revolução democrática. De um lado, embaralhou as distinções estabelecidas permitiu a aproximação e a confusão das qualidades. Mas do outro renovou, ainda que de uma outra maneira, a imemorial lógica da

exibição ostentatória dos signos de poder, o esplendor dos símbolos da dominação e da alteridade social. Paradoxo da moda: demonstração ostensiva dos emblemas da hierarquia participou do movimento de igualação do parecer. (LIPOVETSKY, 2005, p. 42)

Iniciativa individual ou criação de novos signos de vestuário, a moda está fundada historicamente no valor e na reivindicação da individualidade e na legitimidade da singularidade pessoal. Com a moda, vê-se o advento da individualidade mundana, seja pela superioridade social ou pela unicidade de cada pessoa. Isso ocorre porque a moda traduz a emergência da autonomia dos homens no mundo das aparências. “Um signo inaugural da emancipação da individualidade estética, a abertura do direito à personalização, ainda que ele esteja evidentemente submetido aos decretos cambiantes do conjunto coletivo”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 48)

É natural que se pense o nascimento da moda como mero efeito da expansão econômica. Mas de fato não é só por esse motivo, numa primeira olhada, positivo. Quando o Ocidente conhece o retorno das fomes e a recessão econômica, as epidemias, e a peste, a moda ganha impulso. A alavancada aparece como válvula de escape, que Lipovetsky chama de “ímpeto das paixões frívolas”. Tal arrebatamento segue a decadência medieval; a eflorescência da moda e dificuldades financeiras caminhando juntas. Ruína e luxo de mãos dadas.

As inovações seguem como privilégio das classes altas. Do mais alto grau da hierarquia surge a personalização da aparência, não como um fenômeno de classes, mas como penetração de valores em uma classe superior.

A individualização do parecer impôs-se como uma nova legitimidade social, fazendo com que a moda seja essa metamorfose fugidia. No que tange às artes, a moda aparece no século em que a arte representa uma nítida tendência ao excesso decorativo, à proliferação do ornamento e à profusão dos caprichos na arquitetura.

Lipovetsky lembra também que a estrutura do vestuário masculino e feminino sexualizou a aparência, dentro da estética preciosista da sedução. É a partir de 1350 que as roupas passam a marcar as diferenças dos corpos, destacando ancas, colos, pernas masculinas, mas também moldando esses corpos, seja pelas cintas e pelos espartilhos:

A sedução afastou-se da ordem imemorial do ritual e da tradição: inaugurou sua longa carreira moderna individualizando, ainda que parcialmente, os

signos do vestuário, idealizando e exarcebando a sensualidade das aparências. Dinâmica dos excessos e amplificações, redobramento dos artifícios, preciosidade ostentatória, o vestuário de moda dá testemunho de que já se está na era moderna da sedução, da estética da personalidade e da sensualidade. (LIPOVETSKY, 2005, p. 66)

Todas essas considerações sobre a moda são necessárias para que se compreenda a importância dos croquis e recortes expostos nas colunas a serem analisadas a seguir. Tanto em Helen Palmer como em Tereza Quadros a moda tem lugar de destaque, por isso a atenção especial dada ao tema no final deste tópico.

## CAPÍTULO 2 – PAPEL LIVRO. PAPEL JORNAL: A ESCRITA EM PALIMPSESTO

### 2.1 A escrita como salvação

Um dos primeiros estudos sobre a obra, à época inaugural, de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, feita por Antonio Candido, trazia um resumo expresso da posição do sociólogo e crítico:

numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente a matéria verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecerem” (CANDIDO, 2004a, p. 88).

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, lembra que Candido, em 1944, no artigo significativo chamado *No raiar de Clarice Lispector*, dizia que a escritora inaugurava um novo ritmo de ficção e pesquisa de linguagem para transmitir sua interpretação do mundo. Ou seja, surgia uma autora pronta a lançar as tais “produções feitas para permanecerem”. Antonio Candido foi um dos primeiros críticos a falar da “revelação” que aparecia na literatura brasileira, localizando-a no *sistema literário brasileiro*. O crítico também deixa claro que Clarice Lispector não aparece gratuitamente. Ela está inserida numa teia de razões que tentam justificar a sua existência literária.

Ao mesmo tempo, alguns críticos a julgaram um sucesso passageiro, alguém que causaria alarme na primeira publicação, mas que, em pouco tempo, seria esquecida, assim que seus escritos fossem esvaziados de inovação e originalidade. Sérgio Milliet, autor de *O Diário Crítico*, chegou a afirmar:

diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria”. (MILLIET apud SÁ, 2000, p. 27).

Mas logo voltou atrás, refazendo a sua crítica e afirmando que raramente fazia descobertas como a de Clarice Lispector. Cito Sérgio Milliet neste trecho apenas para ilustrar o sentimento da crítica dos anos de 1940 (não posso dizer que generalizado) em relação ao texto clariceano, que aparentemente promovia uma ruptura na produção feita à época. Depois da Semana de 1922 e do grande alarde que se tornou o movimento modernista, talvez a geração de 30 tenha sido a que conseguiu tocar de forma tão profunda a crítica literária brasileira. E passados autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, surgem Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, dentre outros, sem o pé e a cabeça fincados deliberadamente em regiões do Brasil, naquilo que a crítica convencionou chamar de “literatura empenhada”.

Clarice Lispector impressionou a crítica pela forma como ressignificou o mundo a partir da palavra, com o que nele há de complexo e contraditório, subvertendo a lógica da linguagem, fertilizando-a e tornando-a adequada e flexível. A escritora, enquadrada no chamado romance psicológico, do qual fazem parte o já citado Lúcio Cardoso e Adonias Filho, dentre outros, rompe com uma série de características comuns que poderiam incluí-la em uma determinada corrente literária brasileira. Este romper pode ser observado na construção da sua narrativa, como explica Olga de Sá<sup>8</sup>:

Assumindo um ritmo pessoal de narrativa, permeando-a de uma nota poética imprevista, Clarice rompe com a linearidade do romance tradicional, cria uma “estilística das sensações”, um dicionário imagético pessoal, articula uma “ordenação estrutural” de seus contos e romances, capaz de questionar concretamente o gênero e de situá-la na mesma linhagem renovadora da literatura universal: Virgínia Woolf, Joyce e outros. (SÁ, 2000, p. 28)

Ao comparar ou procurar interseções da obra de Clarice Lispector com a de Virgínia Woolf e Joyce, a pesquisadora aponta uma das questões mais lançadas ao texto clariceano. Embora críticos encontrem interseções nas produções desses escritores, Clarice chegou a dizer que sequer havia lido algum deles antes de escrever seu primeiro livro.

Olga de Sá trabalha com o conceito de paródia na obra de Clarice, entendida como a intertextualidade contida em seus textos, a aproximação ou o afastamento entre textos. Vale ressaltar que o pólo paródico não é só um fato da escritura, mas um fato de leitura, pois “a

---

<sup>8</sup> Opto por citar Olga de Sá, dentre tantos estudiosos da obra de Clarice Lispector, porque a produção desta pesquisadora ainda é dita como uma das principais referências acerca da produção clariceana. A crítica de Olga de Sá se localiza no final dos anos de 1970.

análise interna de um texto e sua descrição retórica não são suficientes para revelar seu caráter paródico”. (SÁ, 2000, p. 31)

Além disso, aponto três momentos de intertextualidade que me parecem muito importantes e que foram resultados das próprias leituras de Clarice na infância e na adolescência. Os dois primeiros deles encontram-se em *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski e em *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse.

Tanto as personagens de Clarice, como as de Dostoiévski e de Hesse, são construídas com fortes sentimentos de indecisão, apreendem o mundo por meio de díspares verdades e automarginalizam-se. Clarice inclusive chegou a contar em certo episódio que escrevera, na adolescência, um conto que “não acabava mais”, originado a partir da leitura de *O Lobo da Estepe*. Anos depois, em 1951, a escritora dá início à elaboração de seu quarto romance, influenciado por *Crime e Castigo*. *A Maçã no Escuro* é uma de suas narrativas de maior densidade. No entanto, ela admite que, antes disso, já havia publicado um conto que, em versão inicial, recebera o nome de “O Crime”. Quanto a Dostoiévski, Clarice disse ter sentido febre ao ler *Crime e Castigo*, metáfora que ilustra bem o deslumbramento da escritora diante dessa obra russa.

A epifania é outro conceito bastante trabalhado pelos estudiosos da obra clariceana. Ela é uma espécie de momento de revelação, quando o personagem é convidado a revirar a própria existência. A epifania dá origem a uma ruptura de valores, a questionamentos filosóficos e existenciais. Olga de Sá explica que o título *Perto do Coração Selvagem* é uma alusão a um dos momentos epifânicos de Joyce quando seu protagonista diz: “Ele estava só. Ele estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”. Sá complementa: “Clarice privilegia este momento da obra de Joyce na sua própria inauguração como romancista. Jamais usa o termo epifania e se tem consciência deste processo, não o demonstra explicitamente”. (SÁ, 2000, p. 194)

Sobre o ato criativo, Clarice Lispector não se rendeu aos processos já utilizados por outros escritores. Não se trata de apagar aqui os traços de filiação literária carregados pela autora, mas sim de considerar positivamente seu esforço de labuta com a língua e seus extremos verbais e simbólicos.

Antonio Candido diz que *Perto do Coração Selvagem* vale pela “tentativa de renovação”, porque julga o resultado da autora inferior ao propósito da obra. No entanto, em

seguida, ele descarta por hora a crítica de influências, e passa a considerar a obra como *performance* de melhor qualidade na literatura brasileira:

A autora – ao que parece uma jovem estreante – colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. (...) Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar o mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de buscar o sentido da vida, penetrar o mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas. (CANDIDO, 2004a, p. 90)

Candido reitera que ali está o embrião de uma futura produção nobre de realização. Segundo ele, ela permite respirar “numa atmosfera que se aproxima da grandeza”. No entanto, não parece claro porque assim ele a classifica. Guimarães Rosa e Murilo Rubião sempre aparecem nas mesmas análises, mas em outra posição.

Segundo o pensamento de Candido, Clarice Lispector não surge do vazio. Ela é possível, graças à tradição cunhada em nossa literatura. Aliás, tradição é uma das questões que o crítico sempre opta por trazer às críticas. Uma tradição que é tanto necessária quanto meio de dar a ver as marcas do subdesenvolvimento de que padece a América Latina e o Brasil, lugar onde a literatura surge como compensação para a condição de colonização.

*Perto do Coração Selvagem* guarda um esforço de construir um mundo independente do mundo real. Ao assumir maior consciência desse mundo, o autor modifica sua forma de escrever e a crítica reconhece que é preciso reconsiderar os seus pontos de vista. Para Candido, porque “assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os ‘mundos imaginários’”. (CANDIDO, 2003, p. 207).

A autora de *Perto do Coração Selvagem* surge no momento em que a reificação já se instalou, ou ainda numa fase de autoconsciência do subdesenvolvimento. Friso isso porque, muitas vezes, cobrou-se e cobra-se uma literatura de cunho social de Clarice Lispector, esquecendo-se que sua produção inteira é marcada por questões universais.

*A hora da estrela*, publicada há trinta anos, e no mesmo ano da morte de Clarice Lispector, é considerada essa espécie de “redenção” social da autora. Isso se dá porque a construção da novela diferencia-se do restante de sua obra. Pela primeira vez, Clarice opta por

uma personagem feminina, pobre, rejeitada pelo sistema, sem a aura intimista, superior, burguesa e requintada das suas demais personagens. Não digo com isso que Joana, Lóri ou G.H. sejam menores. Não posso negar, contudo que Macabéa é quem representa o quase fundo do poço. É, talvez por isso, considerada a mais miseravelmente humana personagem clariceana.

A construção da obra aponta para pequenos “grandes” detalhes que deixam às claras a intenção da escritora em subverter a sua trajetória literária com *A hora da estrela*. Macabéa carrega no nome o traço da luta de classes, conforme explica Berta Waldman:

Pode-se dizer que o tema dos dois Livros dos Macabeus é a resistência, pois eles narram o conflito entre judeus (a família dos Macabeus) e seus opressores gregos. O nome da protagonista remete imediatamente ao texto bíblico, direcionando o olhar do leitor para dois planos textuais paralelos que, de algum modo, dialogam, mesclando sinais que se ressignificam. Como os macabeus, Macabéa é vítima da opressão dos poderosos, uma pobre nordestina perdida na cidade grande e, como ele, ela resiste. (WALDMAN, 2004, p. 255)

A consideração acima faz pensar que Macabéa não foi feita para ser signo da opressão, simplesmente. Quem a vê com poucas falas, frases aparentemente soltas, vazias, ainda mais quando o narrador, Rodrigo S.M., a diminui a quase nada, talvez pense com dó na sua existência. Penso que Macabéa não é tão sem vontade, espírito, “sangue nas veias” quanto parece. Ela é resistência, talvez sem ter consciência disso. Segue meio que remando, sem saber, contra uma maré que a quer longe da terra firme, afogá-la. Se for possível pensar num grito silencioso, contraditoriamente Macabéa grita esse silêncio. Ou seja, o grito usado como manifestação da resistência, em Macabéa, é o silêncio. Embora muda, Macabéa não deixa de lutar, como observa o próprio narrador da novela:

Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à-toa na cidade conquistável. O destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge de dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda. (LISPECTOR, 1999b, p. 81).

Lóri, por outro lado, sente-se presa no mesmo dilaceramento que afeta Joana e Virgínia. *Uma aprendizagem*, ao contrário dos romances que o antecedem, prioriza o diálogo, como especifica Nunes:

O que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. (...) Lóri, a personagem de *Uma aprendizagem*, espaço que conhece a extrema solidão desagregadora de G.H, encontra em Ulisses, um professor de filosofia, o interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade. Ao contrário de um conflito intersubjetivo da protagonista com o personagem principal mediador, vamos assistir a uma diferente espécie de relacionamento, como mostra o pacto firmado entre eles: Ulisses só possuirá Lóri, que já teve cinco amantes eventuais, quando esta puder a ele entregar-se de corpo e alma, numa união amorosa completa e sem reserva. (NUNES, 1995, p. 79).

A ação do romance corresponde a uma busca, podendo ser enfeixada na trajetória que a protagonista percorre da solidão à comunhão, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma. Põe face a face, em vez de uma protagonista e de um mediador externo, duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio e da palavra, da carne e do verbo. Percebe-se a alternância de unidades monológicas e unidades dialogais, esta última mais presente no final do romance.

Já na maioria dos contos, o núcleo que serve à narrativa é um momento de tensão conflitiva. Em alguns casos essa tensão deflagra a ruptura do personagem com o mundo. Nunes cita como exemplo o episódio do encontro de Ana e o cego mascando chicletes em “Amor”:

O núcleo da história desse conto é aquele momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que se estabelece entre a personagem e o cego, e logo entre ela e as coisas todas. O cego é, na verdade, o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Ana. De certa maneira, a sua função mediadora não difere das árvores do Jardim Botânico, que também exteriorizam o perigo de viver. Essa incompatibilidade está em correlação com a estranheza e a violência da vida, que agridem a personagem através da fisionomia grotesca do cego, quando ela sente a comoção da náusea assenhorear-se a si. (NUNES, 1995, p. 86).

As personagens de Clarice Lispector têm como traço comum a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos – cólera, ira, raiva e ódio, que subitamente explodem. Os sentimentos fortes e violentos, que polarizam a vida afetiva em constante metamorfose, estão sujeitos a bruscas transformações. No dizer de Nunes, “a cólera é o reverso do amor”. Cheio de tormento, o amor sempre traz “vontade de ódio”, e o ódio “vontade de amor”.

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Para essas personagens não há convívio sem hostilidade. E o amor sempre traz o risco da violência.

Na obra de Clarice Lispector, o espaço como ambiência doméstica se reverte em espaço geral da existência em sua realidade fática. Essa reversão atinge, sobretudo, o meio doméstico e familiar, a vida cotidiana se decompõe e desaparecem o comum e o banal.

Segundo Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, “Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual são as constantes apontadas na sua obra” (BOSI, 1994, p. 424). O autor opta por ensaiar sobre o significado da sua obra no contexto da nova literatura brasileira:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. Que se fará pela recuperação do objeto. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. (BOSI, 1994, p. 424).

Bosi usa *A paixão segundo G.H* como exemplo de análise da obra de Clarice. Nos livros anteriores a este, Clarice “se abeirava do mundo exterior como quem macera a afetividade e afia a atenção: para colher atmosferas e buscar significações raras, mas ainda numa tentativa de absorver o mundo pelo eu”. (BOSI, 1994, p. 424) Já em G.H. há o fim dos recursos habituais do romance psicológico. Nele não há propriamente etapas de um drama, pois cada pensamento envolve todo o drama: logo, não há um começo definido no tempo nem um epílogo repousante.

Através das obras que precederam *A paixão segundo G.H*, pode-se acompanhar a lenta redução operada: dos fragmentos em que se estilhaçava a intuição da escritora à unidade de consciência que se esforça por transmitir os momentos de iluminação.

Dentre as críticas estrangeiras, destaco “In front of the pome: the sound of the law”, de Hélène Cixous. Neste artigo, a autora explica a obra *A portrait of the artist as a young man*, em que Clarice Lispector inspirou-se para titular seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem* (1943), muito embora admita que não tinha lido a obra à época da escritura do

romance. Mesmo propondo uma comparação, Cixous alerta para as diferenças e define a importância da escritura de Clarice:

I want to compare Joyce's text, noting a large difference, with a text by Clarice Lispector. Clarice Lispector is a Brazilian writer, and for me she is the greatest writer in the twentieth century. I rank her with Kafka. Her first book, which she wrote when she was only seventeen, was called *Near to the wild heart*. Now, "near to the wild heart" is a part of a sentence from *A portrait of the artist as a young man*. It is a quotation. But Clarice Lispector didn't know anything about Joyce when she wrote that text. A friend of hers told her: "This makes me think of *A portrait of the artist as a young man*, "and he suggested the title. *Near to the wild heart* is the story of the making of a young woman who will become an artist. (CIXOUS, 1989, p. 43)

Em *The mother father of the artist* ela fala sobre o capítulo "O pai", especificamente o segundo parágrafo, que se inicia assim:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

O tópico é dedicado à experiência advinda de quem, como pai, ou figura paterna ou de criador, conhece as regras da vida. Ainda que a experiência de Joana seja uma experiência feminina, ela não surge do vazio. Ao contrário, ela vê o mundo a partir desse olhar feminino, capaz de compreender a criação.

Segundo Cixous, as biografias, autobiografias e *Bildungsromane* dão lugar de destaque à figura paterna:

We know about Kafka's father. Joyce's father was very important. For Clarice Lispector, whose work will become a model of "feminine" writings, the father was there too. How? She is the father's daughter, and he is really the one to whom she refers before she does anything. She either acts against him or for him, but she is always under his eyes. (CIXOUS, 1989, p. 45).

Ela, no entanto, não descarta o lugar da figura feminina no texto de Clarice. “What Clarice points out all the time is that the mother is all important, even if she is dead, even if she is absent, even if she is only a naked hen on the table”, diz.

Para Hélène Cixous, uma das imagens significativas da obra de Clarice está no texto “Sunday, before going to sleep”:

In the final sentence the masculine Domingo turns out to be the feminine night. This is how the Brazilian text plays with genders, both exchanging them and e-gendering them ! (...) The great Domingo (d) has eventually given a textual birth to “uma   rvore pequena”, a little she-tree. The wee tree, both feminine and phallic, stands small and erect at the end of the Domingo (ne) world. The ends of the text are then phallic though feminine. (CIXOUS, 1989, p. 47).

A história fala tudo sobre a rela  o entre a filha artista e a família. Toda a história acontece no domingo, observado por Cixous, que em portugu  s    “masculino”. O domingo    uma face do “pai”. Iniciada no masculino, a história    finalizada no feminino.

## 2.2 A labuta de aluguel

A produ  o de Clarice Lispector no jornalismo brasileiro    hoje uma das fontes mais fecundas de novos estudos sobre sua escritura. As colunas femininas e as crônicas servem de subsídio tanto para a análise de sua concep  o ficcional quanto para outros olhares sobre a sua obra. Neste t  pico falo sobre alguns trabalhos que me ajudam a pensar a produ  o de jornal e de fic  o clariceanas como uma via de mão dupla.

O primeiro deles    de autoria de Vilma Arêas, sendo ainda um dos mais recentes trabalhos sobre a obra clariceana, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. Arêas recupera alguns aspectos do trabalho da escritora em jornal, como o fluxo de texto da imprensa para os livros e vice-versa. O que ela pretende na verdade    falar dos textos (ao contrário dos consagrados, como *Perto do Cora  o Selvagem*) escritos com a ponta dos dedos, a depender de circunstâncias e “necessidades”. Mas antes de chegar a este ponto da análise, Arêas faz um

passeio demorado por uma das obras de Clarice menos estudada – *A via crucis do corpo*, um desses escritos feitos “com a ponta dos dedos”, no dizer da pesquisadora.

Vilma Arêas explora *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres e A paixão segundo G. H.* em suas análises, apesar deste primeiro ser, hoje, ponto de partida de muitos estudos sobre a obra da autora. É entre os limites desses dois livros que ela esmiúça aspectos tidos como menores, mas construtores da obra clariceana.

Sobre *A paixão segundo G. H.*, Arêas lembra que a obra surpreendeu pela tensão limpa da forma, pela coragem de sua autora em não temer o “feio” ou o de “mau gosto”. Neste livro estamos diante de uma Clarice sem ingenuidade, pronta para tratar com esmero a miséria humana. Conforme explica Vilma Arêas:

O “perigo”, no entanto, nunca foi evitado e *A paixão segundo G. H.*, vindo do emaranhado e difícil *A maçã no escuro*, dá um passo além, arriscando-se em vários momentos à transgressão verbal como maneira de forçar a língua a radicalizar a expressão, submetendo-a a um curto-circuito provocado principalmente pelo choque radical entre os níveis de estilo, o “sublime” e o “humilde”, questão auerbachiana sempre tematizada. (ARÊAS, 2005, p. 24).

Já *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* muda a direção, inaugurando uma outra fase ou um outro movimento da autora, que é possível ou não relacionar com passagens da vida pessoal de Clarice e da história do Brasil<sup>9</sup>. Vilma Arêas localiza dois subtítulos sugestivos dentro da obra: “A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia” e “Luminescência...”. Os títulos apontam para a ambigüidade da obra e para sinalizações vagas.

Sobre a mesma obra, Benedito Nunes apontaria o que há realmente de novo, como a narrativa polarizada no diálogo e não no monólogo, as variações internas (registros, anotações diárias, história dentro da história, etc.) e a ligação com experiências anteriores.

Para o crítico, Clarice recupera temas de romances anteriores, por meio de referências diretas e alusões. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* pode ser considerado um “romance de romances”, relacionado com *A paixão segundo G. H.*, “de que constitui a réplica ou a inversão, na base dos mesmos temas”.

Já Olga de Sá, lembrada também por Vilma Arêas, aponta momentos fundamentais de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Segundo a pesquisadora, o livro seria um

---

<sup>9</sup> O livro é lançado num período de radicalização da ditadura militar, o que atinge direta ou indiretamente autora e obra.

contraponto de *A maçã no escuro*, além de trazer à tona através de Lóri a mesma pergunta de Joana (“Quem sou eu?”).

Vilma Arêas acredita que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* falha de forma mais complexa do que os outros romances, principalmente se comparado com *A paixão segundo G. H.* O resultado desse equívoco, no entanto, é um outro tipo de sentido, como observa a pesquisadora:

Na verdade, o erro – de tom e de composição – é de tal modo evidente e insistente que acaba por fazer sentido, transformando o livro num jogo claro com regras expostas. Apesar da “aleluia” do final, com a comunhão amorosa de Ulisses e Lóri, uma espécie de extravio ou equívoco envolve o livro como uma atmosfera. (ARÊAS, 2005, p. 27).

Em “Ao vencedor as batatas”, Roberto Schwartz considera que, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Clarice confronta grandiloquência e temário periférico e localista. Ao seu pensamento, Vilma Arêas acrescenta:

Topamos com questões elevadas (reencenação de mitos ancestrais, misticismo, busca de autenticidades, etc.), de outro encontramos dois personagens bastante simples, aproximando-se das linhas sumárias da caricatura, o que de saída não deixa de ser inadequado ou difícil de combinar. (ARÊAS, 2005, p. 28).

Analisado sob o ponto de vista do problema da forma e do tratamento da questão social, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* tem como principais temas a revolução e o amor, uma combinação, como lembra Arêas, mundialmente exigida à época.

Entretanto, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, atendendo ao chamado do que qualificou como “liberdade maior”, a escritora não estabelece nenhum pólo para tensionar a narrativa. Embora mantendo o perfil dos temas dos livros anteriores, a forma do romance exhibe todos os traços de sua penosa composição, de suas indecisões e escolhas. O que não deixa de ser interessante. Mas o resultado é que uma verdadeira salada de lugares-comuns da psicanálise, da crítica literária e da filosofia, além da pontuação supostamente vanguardista que abre e fecha o livro, acaba por perturbar e banalizar a expressão. (ARÊAS, 2005, p. 31).

A própria Clarice manifestou insatisfação com o livro, em carta a seu filho Paulo, de 26 de janeiro de 1969. Na correspondência, ela classifica *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* como “detestável e malfeito”.

Um dos pontos que mais me interessa na análise de Arêas é sua percepção de que o método de trabalho de Clarice Lispector pode ser seguido a partir da publicação das crônicas de *A descoberta do mundo*. O reaproveitamento de textos era chamado pela própria autora de um “coser para dentro”. Vilma Arêas explica que havia um emendar de “vários trechos escritos em ocasiões diversas para elaborar um tecido único, apesar dos desvãos”. (ARÊAS, 2005, p. 35) O mosaico composto por trechos de jornal também reaparece em outros momentos da obra clariceana, como na composição de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Trechos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* podem ser localizados entre as crônicas, como o capítulo do banho de mar. O fluxo do jornal para a ficção é detalhado abaixo:

Ora, as crônicas, ou trechos delas, ou trechos do romance ou cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem*. Apesar da insistência no diálogo, nesse livro também há descrições do estado interior da personagem, por isso na passagem da crônica para o romance a pontuação tem de ser afrouxada, imitando a imprecisão do pensamento de Lóri num ritmo solto e difuso; no movimento inverso, o texto deve ser “enxugado” para que surja mais seco, mais direto, tal como é exigido na crônica. Em suma, o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos e artifício, o que muitas vezes conta mais pontos para as crônicas, em termos de funcionalidade. Como se Clarice diagramasse a si própria mudando de roupa (forma) segundo a ocasião. (ARÊAS, 2005, p.36).

Esse trecho toca ainda numa das questões cruciais desta pesquisa: a comunicação entre o fazer jornal e fazer literatura. Não apenas ao que se refere ao aproveitamento de textos, mas também em relação à concepção da escrita no que se refere à representação dos personagens. Na coluna “Entre Mulheres”, assinada por Tereza Quadros, e da qual tratarei a seguir, essa característica é evidente. No capítulo sobre as colunas de Helen Palmer, veremos que a intencionalidade entre ficção e imprensa também se cruza. Não com uma naturalidade a ser vista a olho nu. Mas uma mesma pulsação que configura os personagens.

Vilma Arêas acredita que o processo criativo de Clarice Lispector se dava de modo semelhante, seja qual fosse o público destinado. Ela considera que os procedimentos da autora em literatura infantil são os mesmos para a vida adulta, lembrando aqui o caso de *A via crucis*

*do corpo*: “Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente, articulando-se uns com os outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de “inspiração” e de seus tempos mortos”. (ARÊAS, 2005, p. 15). Ainda segundo sua avaliação, ela diz:

Estrategicamente me limitando à forma, percebi que as matrizes poéticas de todos esses textos, nascendo entre fulgurações fragmentadas, são submetidas à mesma técnica de desgaste, como se a escritora “descrevesse” o texto, na expressão feliz de Benedito Nunes, ou como um lenço de seda que continuamente se desatasse. É como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante a vida, obedecendo a modulações que às vezes quase figuram, ao sabor de dificuldades pessoais e profissionais experimentadas sobretudo após o seu regresso ao Brasil, em 1959. (ARÊAS, 2005, p. 15-16).

As crônicas e os romances funcionam como vasos comunicantes, acontecendo o mesmo com livros e capítulos. Às vezes, ocorre dos textos fluírem do jornal para o livro e vice-versa. Ela destaca ainda que, em alguns casos, aparecem aspeados, tal e qual uma citação, sendo que da própria Clarice Lispector. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é todo construído sob essa condição:

É necessária, portanto, a desarticulação (desconstrução *avant la lettre*, a investigar a tensão entre os modos de significar?) para entrar num “realismo novo”. Conseqüentemente, talvez de forma intuitiva, pressionada pelos prazos jornalísticos, as formas, as histórias, a composição e a suposta liberdade são testadas e recopiadas, num permanente risco de derrapagem e desequilíbrio. A criação da protagonista é claramente uma situação com que a autora se debate, revirando-a nos dedos, experimentando códigos. (ARÊAS, 2005, p. 40).

Um último aspecto de *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* que me chama atenção diz respeito aos personagens de *A via crucis do corpo* e a exposição de seus corpos. Bastante criticado à época de seu lançamento, o livro sob encomenda, traz uma visão nada erótica da mulher. Longe disso, o livro carrega algo de grotesco. São mulheres idosas com fantasias sexuais, corpo, que antes de serem pornográficos, são dignos de misericórdia. Ao abordar as personagens de *A via crucis do corpo*, Vilma Arêas diz que, sem saída, elas mantêm “o movimento é o do labirinto circular descrito pelo corpo” (ARÊAS, 2005, p.62). Ou seja, mais uma vez o corpo é o espaço de conhecimento/desconhecimento, de perder-se/achar-se, o que se repete nas colunas de jornal, nos romances anteriores, nos contos e nas crônicas.

O pesquisador Edgar Nolasco, em *Clarice Lispector nas entrelinhas da escritura* também faz uso de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e também *Água viva*. Ele analisa o processo de construção dessas obras e da influência do jornal bordejando esses textos. Retorna mais uma vez à imagem do mosaico clariceano, ainda que construído por funcionalidades diferentes.

Em sua avaliação, as crônicas do *Jornal do Brasil*, publicadas entre 19 de agosto de 1967 e 29 de dezembro de 1973 trazem a dicotomia autor/sujeito, que percorre a obra de Clarice Lispector:

Ao escrever para o *Jornal*, aquela “máscara” de escritor (autor) “anônima” e “discreta” começa a ser desfeita para dar lugar a um sujeito-escritor que reaparece de forma mais exposta na cena do discurso e do texto (crônica), transformando-se em um personagem da escrita a ser lido/construído pelo sujeito/leitor. Nessa época, ao escrever textos-crônicas, para o *Jornal do Brasil*, indaga-se sobre sua identidade, sobretudo. (...) Se esses pequenos textos serviram para que ela se indagasse sobre seu eu pessoal e enviesado, sobre sua identidade e sobre seu processo de criação, serviram ainda para que ela constatasse que, mesmo em seus livros, nos quais se pensava “anônima” e “discreta”, se delatava. (NOLASCO, 2001, p. 25).

Seja qual for o espaço em que escreve, a prática escritural de Clarice Lispector respeita um processo de apropriação que, segundo Nolasco, a autora faz de si mesma, “produzindo textos em palimpsestos ou textos em fragmentos que nada mais são que uma verdadeira escritura desconstrutora”. (NOLASCO, 2001, p. 95). O saldo desse trabalho é a transformação da autora em personagem de seus escritos, narrando a leitura, a escritura e a si mesma. O pesquisador comunga da opinião de Arêas acerca de *Uma aprendizagem*. Vejamos abaixo:

Mais do que reescrever e juntar os fragmentos, superpondo-os na escritura, Clarice pratica uma verdadeira economia ficcional: ora reescrevendo, ora recopiando os fragmentos, é nesse trabalho árduo, mas prazeroso, que a escritura do livro se organiza e se diz.

(...) Clarice escreve porque não entende o que escreve: *o entender é limitado, enquanto o não entender é sem fronteira*. Talvez seja esse não-entender que mova o processo desejante de escrever que nada mais é que a não aprendizagem do saber com sabor do escritor. Compreender o não entender é ter consciência de que “não é mesmo com bons sentimentos que se faz literatura: a vida também não”. Disso o escritor sempre soube; Clarice sobretudo. O processo de escrever o livro, reescrevendo os fragmentos, é uma forma de não querer entender o entendido, porque é na desarticulação que está a organização daquilo que se busca. (NOLASCO, 2001, p. 137).

No mesmo tempo em que Clarice Lispector escrevia crônicas para o jornal, sua produção restante deixa sombreada sua preocupação com o momento corrente do Brasil. Nolasco esclarece que se a produção posterior *A paixão segundo G.H.*, publicado exatamente em 1964, tocava de leve na problemática social, o mesmo não vai acontecer com sua produção a partir dessa data:

Além de ser a época de produção intensa na vida de Clarice, seus textos circulam agora livremente do jornal para o livro, confundindo realidade e ficção, relendo o tecido social em sua construção descontínua e fragmentária. Daí quisermos dizer que a preocupação de Clarice, com a questão social, a partir dessa época, aparece nos interstícios mesmo de sua prática escritural, tramada ora em seu compromisso com o ato de escrever, ora no discurso dramático da escritura. Quando não, as entrelinhas mesmas dessa escritura de então, que se quer fragmentária e descontínua, certificam o compromisso da autora com o contexto e sua época. É nas entrelinhas do discurso da escritura que o saber se diz, diz a época em que está sendo pensado, funda a escritura e acaba dizendo o sujeito enquanto tal. (NOLASCO, 2001, p. 97).

Dividida entre o jornal e a literatura, Clarice Lispector muitas vezes não separou por completo as duas atividades. Sinal de que o processo de escrita para a autora era único, ou seja, demandava a mesma energia criadora.

A valoração do trabalho no jornal, Clarice deixava entrever, por exemplo, no contato semanal com as leitoras de *Comício*, ao citar vários de seus gostos literários. Ou seja, a escritora narrava o que lia e, depois nos livros, narrava o que escrevia no jornal, num processo de colagem típico do conjunto de sua produção.

Porque, além de falar de roupas e de outros assuntos que, esses sim, sua criadora precisava ter “experimentado”. Pelas mãos da colunista apareceriam, por exemplo, trechos e referências a escritos da Condessa de Noailles, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield - e de Clarice Lispector. (NUNES, 1997, p.112).

Enquanto Edgar Nolasco e Vilma Arêas optam por analisar as crônicas de *A descoberta do mundo*, como exemplo da escrita em jornal, Aparecida Nunes dedicou-se às colunas femininas produzidas por Clarice. Suas pesquisas constituem as únicas análises disponíveis sobre esse material até hoje. Neste capítulo apresentarei em linhas gerais a pesquisa de Aparecida Maria Nunes, uma vez que, nos capítulos três e quatro, recorro ao seu

livro *Clarice Lispector Jornalista - páginas femininas & outras páginas* e à coletânea das colunas organizada por ela, *Correio Feminino*.

Para compor *Clarice Lispector Jornalista*, Nunes recuperou parte do acervo de “Correio Feminino: Feira de Utilidades”, “Entre Mulheres” e “Só para mulheres”, essa última assinada por Ilka Soares e que não integra o *corpus* de análise dessa dissertação.

A primeira coluna produzida por Clarice Lispector foi “Entre mulheres”, no início dos anos de 1950. Na época em que Clarice foi convidada por Rubem Braga para fazer parte da equipe do jornal *Comício*, a autora já era uma escritora consagrada. Talvez se deva a isso seu aparente “desligamento” de Tereza Quadros, e sua opção por um nome fictício. É como se daquele modo, Clarice se eximisse de qualquer responsabilidade, afinal não era o seu o nome impresso no jornal. Conforme observa Nunes:

Clarice estava protegida pela *persona* de Tereza Quadros e poucos a reconheceram. O próprio Fernando Sabino, quando recorda os amigos que passaram por *Comício*, não cita Lispector, tampouco a página feminina publicada pelo tablóide. Ela mesma só vai recordar essa função na imprensa, e tecer comentários sobre o ofício de escrever colunas femininas, numa crônica para o *Jornal do Brasil*, publicada em 30 de maio de 1970. (NUNES, 2006b, p. 137)

Tereza Quadros mescla receitas de como bem viver, vestir-se, portar-se, com textos literários aproveitados *a posteriori*. O mesmo acontece com Helen Palmer, com a diferença que Tereza Quadros apresenta com densidade uma série de assuntos, alguns deles transfigurados em ficção, inclusive. E ainda que para alguns assuntos permaneça silenciosa. Já Helen Palmer parece ter um limite de reflexão, como será visto nos capítulos a seguir.

Para Nunes, Clarice Lispector tinha completo domínio da produção que fazia. Até mesmo nos momentos aparentemente banais, a escritora possuía um plano de escrita. Conhecia estratégias da imprensa feminina, moldando-se quando necessário para atingir os objetivos necessários. Segundo Nunes:

Fingiu, em alguns momentos, aceitar o modelo e o papel de colunista que trata de futilidades, para, aos poucos, apresentar uma leitura de mundo própria e criar representações peculiares da mulher do início dos anos de 1950 e 1960. Numa época de profundas transformações na imprensa e na sociedade, Clarice manteve em suas colunas o discurso do *status quo*, mas o implodiu ao tornar suas páginas femininas um exercício lúdico. (NUNES, 2006b, p. 273).

Nos capítulos a seguir, costuro parte do pensamento de Aparecida Maria Nunes com outros olhares sobre a obra clariceana. Um desses olhares percebe o corpo como lugar privilegiado e em diálogo com a construção das personagens femininas clariceanas, para o qual cito como exemplo Ana e Lóri, mas que possivelmente se estende para outras mulheres.

## CAPÍTULO 3 - ENTRE MULHERES

### 3.1 Cochichando com Tereza Quadros

As mudanças advindas do desenvolvimento industrial do país, nos anos de 1950, tiveram repercussão imediata sobre a forma de fazer jornalismo. Alzira Alves de Abreu, em *A imprensa em transição – o jornalismo nos anos 50*, bem lembra o comportamento editorial da época: “A imprensa tem duplo papel: ela revela de forma quase imperceptível as mudanças que estão ocorrendo na sociedade, mas, por outro lado, a obriga a acompanhar as transformações”. (ABREU, 1996, p. 17). Estes são os tempos do *boom* dos suplementos literários, da implantação das grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade, da incitação à compra de carros, eletrodomésticos e produtos alimentícios.

Como bem definiu Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, os anos 40 e 50, dos quais falo neste trabalho, podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo. Por isso o jornalismo e a publicidade passaram a ter papel fundamental, ao mesmo tempo em que foram atingidos pelas mudanças.

No Rio de Janeiro, um tablóide aparentemente tímido, o *Comício*, insere-se neste cenário, ainda que em ritmo menos acelerado. *Comício* reunia grandes nomes das letras e da intelectualidade brasileira. O jornal tinha um ar charmoso, de quem era pensado por gente boêmia, disposta a fazer do jornalismo um prazer, muito antes de um labor. Do diretor de redação à equipe de reportagem, o semanal carioca *Comício* era um desfile de intelectuais brasileiros, mesmo que na época a publicação não parecesse tão séria e seus jornalistas e colaboradores ainda não estivessem conhecidos como hoje, mais de meio século depois. Otto Lara Resende, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Joel Silveira, Hélio Pelegrino e Antônio Maria eram algumas dessas figuras quase impossíveis de se imaginar nas redações de hoje. O editor era Rubem Braga. O jornalismo era crítico, fazendo uso do deboche, sem deixar a autenticidade de lado. Em suas páginas, tipos populares se transformavam em personagens de reportagens, como só faria anos mais tarde o *Pasquim*.

Em sua redação, no meio de poucas mulheres (Eneida e Ivonne Jean) estava Tereza Quadros, pseudônimo de Clarice Lispector, responsável por uma coluna composta em sua maioria por temas estritamente femininos. A página inteira, que comportava três ou quatro textos por edição, aparecia sempre seguindo a de Millôr Fernandes e não possuía número fixo. Também havia uma seção intitulada “Aprendendo a Viver”, descrita pela pesquisadora Aparecida Maria Nunes como uma seção que “reforça a noção de felicidade no lar, recomenda o otimismo na vida apesar da falta de coragem para encarar problemas, informa sobre as fadigas por fuga do mundo exterior e de si mesmo, ensina como combater a depressão e assim por diante”. (NUNES, 1997, p. 94).

No texto “Presa às preocupações”, Clarice dá dicas de como administrar melhor a vida, ou seja, como viver dando aos problemas a dimensão que realmente possuem. Várias outras colunas desta seção repetem a idéia de que a ênfase nos problemas não leva as mulheres para frente e de que sono e cuidado com o corpo e a mente são indispensáveis para um cotidiano mais saudável. Vejamos o trecho abaixo:

Você está parecendo com o bicho do desenho: só que em vez de estar amarrada a uma lata barulhenta, está amarrada às próprias preocupações. Tanto a lata como as preocupações vão atrás, para onde quer que o bicho e você queiram ir. Mas há duas diferenças: a) não foi o bicho que amarrou em si mesmo a lata, e você é quem inventou as preocupações; b) o pobre animal não tem poder de desamarrear a corda, e você tem.

Analise a palavra “preocupação”. Não, não é aula de gramática. A palavra divide-se em “pré” e “ocupação”. E quer dizer, ocupar-se antes; ocupar-se antes do tempo. Na verdade, preocupar-se não é mais do que antecipar-se aos acontecimentos, o que é logicamente uma tolice. – Você tem gasto sua capacidade de emoção da pior maneira possível. (...)

Preocupar-se pode se tornar um hábito, como o de roer unhas. Talvez chegue o dia em que lhe perguntem: por que está preocupada? E sua resposta honesta deve ser: por nada, sou simplesmente preocupada. (COMÍCIO, 22 de maio de 1952).

Já na seção “Conselhos de minha vizinha” surge uma outra voz, no caso a vizinha citada por Tereza Quadros. Sem identificação de nome, profissão ou idade, é outra mulher que surge com o mesmo projeto de “ensinar” as leitoras como bem viver. São dicas para o universo da dona-de-casa, normalmente sobre família, casa, alimentação e marido. Na opinião de Nunes:

Os conselhos da vizinha de Tereza Quadros são práticos, de rápida execução, de fácil entendimento, preventivos. A mulher inexperiente encontra nos conselhos da imprensa feminina a informação de que precisa, ao mesmo

tempo que recebe uma formação do padrão ideal de mulher. Se ela não tem uma imagem definida de si mesma, a leitora encontrará nas páginas de leitura feminina uma imagem de mulher moderna que vai lhe cair bem para ver o mundo que sobressai nas informações que consome. (NUNES, 1997, p. 97).

E o mais interessante, os conselhos propriamente ditos para o lar das leitoras de Tereza. Sobre os alimentos caem dicas populares. A medicina caseira se transforma em “ciência comprovada” depois de sair no jornal. As fórmulas da vizinha lembram as credices do Nordeste, onde Clarice passou um pedaço da infância. Fazem pensar também em Ana e o universo doméstico ou o lar zelado pela empregada de G.H. Os conselhos ensinam que o limão cura enxaqueca, que a maçã combate insônia e mais uma série de problemas de saúde listada por Nunes e que lembram as secções de programa de televisão para senhoras. Só que naquela época eles nem existiam.

Para o aprendizado da culinária doméstica, alguns truques: qualquer ingrediente líquido deve estar quente para a massa crescer rápido, açúcar à carne faz aumentar o caldo ou o molho nos assados, os chuchus devem ser descascados embaixo d'água para não escurecer as mãos, uma colherzinha de vinagre na água de cozimento amacia a carne dura. Nos cuidados com o lar e com o marido, a vizinha destaca que óleo no couro dos sapatos ajuda a impermeabilizá-los, que mistura o pó de café que fica no coador com um pouco de água para acabar com as formigas, que nunca escova sapatos de camurça enquanto estão úmidos de chuva, que lava os cabelos em casa pra economizar dinheiro no cabeleireiro, que coloca algumas rodela de batata ou maçã na caixa de tabaco para que este não seque e, assim, o marido nunca vai se queixar. (NUNES, 1997, p. 98)

O sono foi um dos temas amplamente explorados pela colunista. Em primeiro lugar pelo ponto de vista da saúde, e depois no que se refere à beleza e ao bem-estar. Entretanto, o texto dá primazia à questão estética, sobre a prática. O resultado é um compacto de dicas de como dormir melhor.

Dormir é o melhor modo de se manter em forma. Não pense que o sono é tempo perdido: esse é um argumento que pessoas nervosas usam. Os que não querem se conformar com as regras do sono terminam por sentir algum desequilíbrio, em geral no sistema simpático, acusando injustamente fígado ou estômago.

Há vários modos de dormir mal. O mais comum é de ir acumulando, pouco a pouco e sem sentir, noites não muito bem dormidas e terminar sentindo-se mal, sem saber por quê. Essa forma acumulativa de fadiga termina por fazer

com que se instale no corpo e na alma um cansaço crônico, já mais difícil de combater.

Se você quiser, pode fazer uma cura de sono. Um mês, mais ou menos, desse tratamento – que é ao mesmo tempo uma cura de beleza - você terá a impressão de que vem de longas férias.

O que fazer? Em primeiro lugar, corte o mais possível os compromissos noturnos muito demorados. Depois, tente levar uma vida sadia. Sobriedade é a palavra que resume essa vida sadia. Sobriedade na comida, sobriedade na bebida: ausência total de tóxicos, como álcool, café, cigarros. É necessário manter também higiene mental: aprenda a relaxar os nervos, a trancar os problemas antes de dormir. E a evitar discussões antes de ir para a cama. (COMÍCIO, 20 de junho de 1952)

Apesar de na coluna “Entre Mulheres” Clarice Lispector localizar-se no campo jornalístico, sua maior intimidade era com a ficção. Talvez por esta razão, como colunista, Clarice fazia do periódico seu lugar de experimentação. Mesmo em uma coluna escrita para mulheres, a autora apresentava às leitoras pequenos trechos da já conhecida autora de romances. Em “Entre Mulheres” encontra-se a madeira matriz de alguns de seus textos mais conhecidos, como “A repartição dos pães” (1971) e “Uma tarde plena” (1974), ambos publicados quase vinte anos depois e analisados por Aparecida Maria Nunes em *Páginas Femininas de Clarice Lispector*.

Clarice Lispector escreveu para 17 das 23 edições do breve *Comício*, que circulou por apenas seis meses, tendo faltado com o texto em apenas uma edição. A autora sempre equilibrava os textos sobre assuntos estritamente femininos com trechos ficcionais de sua autoria e de autores por ela admirados. Nem por isso a junção parecia inoportuna. Ao contrário, a coluna parecia ter unidade, apresentando várias facetas para a leitora. Assim, “Entre Mulheres” constitui-se como um mosaico clariceano, em que o aproveitamento ou a reelaboração de textos eram práticas comuns. Na avaliação de Nunes:

Clarice tinha consciência de que não podia esquecer o perfil do público para quem dava conselhos utilitários e ensinava a refletir sobre cenas domésticas e do universo da mulher. A ficcionista sabia também que tinha de manejar uma linguagem mais despojada e adotar um discurso calcado na estética da imprensa feminina construída no tom de conversa íntima, afetiva e persuasiva. Mas tinha, acima de tudo, a percepção de que tais textos poderiam não ser compreendidos e aceitos pelo público de seus livros. (NUNES, 2006a, p.7-8).

A “personagem” Tereza Quadros surge num momento em que mudanças de valores e de comportamento já eram anunciadas. Estamos em 1952. Com o tempo, a mulher começa a

participar de modo cada vez mais ativo da sociedade e a gozar dos privilégios e das responsabilidades que reivindicava. A colunista aproxima-se de sua interlocutora através de um fio condutor, a mulher e o espaço em que vive. Clarice Lispector trabalha com assuntos comuns à mentalidade do público feminino da época e assim acaba por adquirir a confiança de quem a lê. Esta característica de conselheira experiente, o modo como ela se aproxima da leitora, acaba se repetindo na relação que ela irá estabelecer com suas leitoras no *Jornal do Brasil*<sup>10</sup>. Clarice Lispector conversa sobre coisas simples, revela segredos e ensina como tornar a vida prática. Essas são as ferramentas que a escritora utiliza para que sua leitora se sinta diferenciada, especial e mais feminina. É como se ela cochichasse com uma amiga próxima. Cabe a Tereza Quadros dar os conselhos para esta nova mulher que surge.

Atreladas a essa nova preocupação da mulher, as colunas clariceanas vêm surgir os produtos industrializados, divulgados para a sociedade através da informação massiva. Às mulheres chegam anúncios de vários produtos, de roupas e cosméticos a utensílios domésticos. A industrialização permite que a vida, inclusive no espaço do lar, torne-se mais prática. Tereza Quadros também apresenta às leitoras as facilidades da vida moderna, a serem comentadas “entre mulheres”, como o nome da coluna sugere.

### 3.2 A composição do mosaico: um “coser para dentro”

Citar o que se lê também é um modo de se narrar, delatar um gosto, denunciar uma opção ideológica. A escritura de Clarice Lispector, tanto no jornal quanto na ficção, narra a sua leitura e a sua própria escrita, na medida em que surgem textos reaproveitados, trechos reciclados, um mosaico feito em ambos os campos onde atuava. Ao que intitulo de “mosaico”, Walnice Nogueira Galvão chama “transmigração auto-inter-textual”:

Observa-se no conjunto da obra de Clarice Lispector um curioso fenômeno, bastante peculiar, a que se poderia chamar transmigração auto-inter-textual. Com esse abuso polissilábico pretende-se apenas indicar que seus textos são dotados de mobilidade e que o leitor poderá encontrá-los onde menos espera.

<sup>10</sup> Nas crônicas reunidas em *A descoberta do mundo* evidencia-se essa tendência. Não à toa Clarice Lispector tem tantos textos sobre empregadas domésticas e filhos.

Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior (GALVÃO apud COSTA, 2005, p. 266).

Uma das práticas comuns em sua produção é o aproveitamento de textos de outros autores diluídos ou reproduzidos tal e qual o original em sua obra. Ricardo Iannace, em *A leitora Clarice Lispector*, examina os paralelos e as aproximações entre textos da autora e de outros escritores, brasileiros e estrangeiros. Segundo o pesquisador: “são muitas as referências na ficção de Clarice. Referências a escritores e obras, jornais e revistas, bem como a outros escritos diversificados, citados ou aludidos nas mais variadas circunstâncias. E inúmeras são as personagens clariceanas leitoras”. (IANNACE, 2001, p. 15).

Podemos ver essa mesma prática na coluna “Entre Mulheres”, em que Tereza Quadros cita textos de Virgínia Woolf, Katherine Mansfield e Bernard Shaw, entre outros. Assim como é possível detectar, em textos posteriores, a reapresentação de textos de sua própria autoria, ou uma espécie de reciclagem textual. Essa relação entre produções no campo jornalístico e literário pode ilustrar aquilo que Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, nos apresenta como “pólo paródico”.

Em “Um Dia Cheio”, Tereza Quadros antecipou o conto “Uma tarde plena”, publicado em 1974, em *Onde estivestes de noite* e em “Pastoral”, ela apresentou a primeira versão de “A repartição dos pães”, publicado em 1971 em *Felicidade Clandestina*.

A pergunta pode ser apenas um ponto de partida, como também pode ser uma jogada com as leitoras cativas de Tereza Quadros: “Será que alguém não sabe o que é um sagüi?”. “Um dia cheio” ganhou o espaço principal da colunista em agosto de 1952, normalmente localizado no campo esquerdo do tablóide e rodeado de pequenos outros textos, que ornamentam a página.

A introdução, como se segue, sofreu substituições, sendo publicada como “Uma tarde plena”. Quase vinte anos separam os dois textos (o do jornal e o da ficção), o que leva a crer que ou Clarice Lispector de fato utilizava contos e outros textos para a labuta de colunista de *Comício*, ou propositalmente via o espaço do jornal como campo estratégico de contato com o público leitor. Dele sairia o veredicto do que poderia ser desenvolvido ficcionalmente.

Do mesmo modo, o texto de jornal publicado com o nome “Pastoral” ganhou mais corpo no desenvolvimento e passou a se chamar “A repartição dos pães” em *Felicidade Clandestina*, de 1971. A associação é inevitável, sobretudo na descrição minuciosa e

imagética da composição da mesa de refeição onde a narrador e outros personagens se encontraram.

A mesa fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ocos e avermelhados que ardiem nos olhos – tudo emaranhado em barbas e barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. E não lhes importava esmagadas por quem. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o redondo ar. Sábado era de quem viesse. (LISPECTOR, 1998b, p. 89).

No original de *Comício*, a passagem é resumida, destacando, entretanto, a mesma carga imagética do texto literário. O texto do jornal também se diferencia porque, no conto, a reunião à mesa ganha conotação metafísica, enquanto no jornal *Comício* torna-se mais leve e direta.

Nossa amiga compusera como centro de mesa a mais viva das naturezas mortas. Numa bandeja, amontoara em aparente desordem pesadas espigas de trigo., vermelhas maçãs, enormes cenouras douradas, redondíssimos tomates de pele quase estalando, chuchus daquele (sic) verde líquido, abacaxis tão selvagens que até venenosos pareciam, laranjas alaranjadas – laranjíssimas de tão maduras – maxixes que pareciam miniaturas de porcos-espinhos, gordos pepinos, pimentões ocos e amarelos que ardiem nos olhos, tudo isso emaranhado em úmidas barbas de milho. Sem falar dos bagos de uvas, as mais roxas das uvas pretas, também elas uvíssimas, que mal e mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. (COMÍCIO, 27 de junho de 1952)

O reaproveitamento era chamado pela própria autora de um “coser para dentro”. Vilma Arêas expõe, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, o emendar de “vários trechos escritos em ocasiões diversas para elaborar um tecido único, apesar dos desvãos”. (ARÊAS, 2005, p.35) O mosaico composto por trechos de jornal também reaparece em outros momentos da obra clariceana, como na composição de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. O fluxo do jornal para a ficção é detalhado por Arêas:

Ora, as crônicas, ou trechos delas, ou trechos do romance ou de cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem*. Em suma o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos e artifício, o que muitas vezes conta mais pontos

para as crônicas, em termos de funcionalidade. Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião. (ARÊAS, 2005, p.36).

No dizer de Vilma Arêas, crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes. Os textos do jornal seguem para o livro e vice-versa, repetidos nos livros, repetidos no jornal, às vezes até aspeados como se fossem citações de outro autor e não da própria Clarice. Dividida entre o jornal e a literatura, Clarice Lispector muitas vezes não separou por completo as duas atividades. Sinal de que o processo de escrita para a autora era único, ou seja, demandava a mesma energia criadora, qualquer que fosse a finalidade. Pela mesma razão, acredito que os textos das colunas, seja assinados como Tereza Quadros ou Helen Palmer, não devem ser lidos com menos preparo ou negligenciando os diversos aspectos que os condicionam.

A valorização do trabalho no jornal, Clarice deixava entrever no contato semanal com as leitoras de *Comício*, ao citar vários de seus gostos literários. A escritora narrava o que lia e depois, nos livros, narrava o que escrevia no jornal, num processo de colagem típico do conjunto de sua produção.

“A repartição dos pães” (*Pastoral*, em *Comício*) e “Uma tarde plena” (*Um dia cheio*, em *Comício*), acima citados, são dois casos de composição de mosaico, entre tantos outros encontrados na obra clariceana. O reaproveitamento de “At the Bay” de Katherine Mansfield, publicado em “Entre Mulheres” e depois fonte para o conto “Mistério em São Cristóvão”, e a inclusão de “As águas do mundo”, de *Felicidade Clandestina*, como capítulo de *Uma aprendizagem ou os livros dos prazeres*, também são emblemáticos. O mosaico estava exposto. Faltava apenas aos leitores enxergá-lo.

### 3.3 O mundo das simulações e a verdadeira natureza das coisas

Uma das marcas da coluna é a publicação de textos narrativos, aos quais é dada prioridade de diagramação. No entanto, mais uma vez recorro aos textos periféricos, que do mesmo modo que em Helen Palmer, eram a sustentação da coluna no jornal. Ou seja, através dos conselhos “fúteis”, Clarice Lispector alcançava um outro estado de coisas, discreto, mas

não menos transgressor. É, literalmente, a simulação de um novo mundo, colocando a verdadeira face das coisas ora debaixo do tapete, ora à vista de todos.

Tereza Quadros antecede cerca de sete anos a criação de Helen Palmer. Também localiza-se num tempo histórico em que as mudanças ainda emergiam. Além disso, o veículo e sua inclusão no mercado permitiam um certo tipo de comportamento. Enquanto Helen Palmer já nasce num jornal de porte maior, adaptado às regras de época (como veremos a seguir), Tereza Quadros, até no nome, foi batizada por outro tipo de jornalista, mais afeito à literatura e ao prazer da escrita do que a anúncios publicitários e números de vendas de exemplares. Talvez a soma desses fatores aponte para a razão da diferença gritante entre as duas personagens - Tereza Quadros mais avançada e Helen Palmer, em plenos anos 60, mais conservadora. A transgressão em Tereza Quadros é mais refinada. Ao mesmo tempo, ela foi criada no período de industrialização dos anos JK, ao contrário de Helen Palmer, nascida de uma jogada de mercado, como veremos no capítulo seguinte.

Por essas determinantes, Tereza Quadros não é só corpo, mas também intelecto. Ou seja, ainda que as imagens de beleza formem a moldura da página, os textos principais são os mais densos. Outra diferença clara, a ser esmiuçada no próximo capítulo, é a de que Helen Palmer já nasce presa a um contrato de trabalho. Já nasce numa forma que determina como ela será. Até o nome, com um ar inglês, não é à toa. Aliás, nada é à toa, quando se fala em imprensa feminina. Com um pouco mais de flexibilidade, Tereza Quadros consegue ter textos diferenciados, porque não está sob a tutela de alguém que a financie.

Mesmo demarcada por esses diferenciais, “Entre Mulheres” retoma o tópico da beleza em muitos de seus textos. Não dispensava os modelos da moda de época, que mais do que ajudar na ventilação da página, faziam conexão da coluna com o jornalismo (através do factual) e com o mundo (através dos modelos tirados de revistas estrangeiras). Mas também utilizava textos literários de outras autoras e autores para criar um outro estado de coisas. É o que acontece no texto “A irmã de Shakespeare”:

Uma escritora inglesa – Virgínia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças 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 saias. (COMÍCIO, 22 de maio de 1952)

Parece-me claro que a posição de Tereza Quadros tem relação estreita com o restante de *Comício* – ser irreverente, fugindo do tradicional jornalismo feito à época. Com vida breve, *Comício* não estava preparado para a enxurrada de regras silenciosas que o jornalismo via nascer. Nele, Clarice utiliza os mesmos recursos que marcam sua ficção: “o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras” (NUNES, 2006, p. 8).

Vale lembrar que a imprensa feminina dos anos 50 seguia um padrão dominante de difícil alteração tanto sob o ponto de vista das mulheres quanto de quem escrevia para estas. Era preciso muito jogo de cintura com a linguagem para fazer algo realmente diferente, e ao mesmo tempo emancipado ou moderno.

O espaço feminino do tablóide ainda mistura bastante a ficcionista Clarice Lispector com a colunista ali criada. Alguns textos, ainda que emancipatórios, poderiam se dirigir também a homens, mesmo a coluna se chamando “Entre Mulheres”. Veja o trecho abaixo:

Parece que ficou estabelecido, nos princípios da criação, que o homem faria a casa, para dar um lar à mulher. E que a mulher construiria o lar, para dar casa e lar ao homem. Sim, porque o homem tinha de levar vantagem, não podia ser por menos. Pois então é isso: casa é arquitetura de homem e lar, essa coisa simples e complexa, evidente e misteriosa, que depende de tudo e não depende de nada, essa coisa sutil, fluídica, envolvente é simplesmente engenharia de mulher. (COMÍCIO, 15 de agosto de 1952).

Neste texto, que lembra a engenharia do lar de Ana do conto “Amor” e a ordenação do que deve ser feito na casa de G.H, nota-se o tão necessário pacto com a domesticidade, posteriormente substituído pelo *mito da beleza*. Ou seja, a criação das formas como o mundo feminino deve se portar e do que deve constituir-lo.

O que é descrito na coluna é a abundância que, conforme defende, só parece existir nas mulheres. O contrário do que pensa Lóri quando diz: “E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, senti como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento – a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade”. (LISPECTOR, 1998e, p. 19). Ao falar do corpo físico, Lóri na verdade refere-se à condição de mulher, que no caso, segue em caminho contrário do trecho de Tereza Quadros e de Ana e G.H. Lóri difere das demais personagens porque não tem meio termo. Não usa os aparatos do sistema para avançar. É clara desde o princípio. E essa transparência

mostra inclusive seus dilemas, sua falta de certeza sobre um corpo que pode mutilar sua condição de mulher ao mesmo tempo em que a satisfaz.

Ainda que pareça contraditório, nela localiza-se mais uma vez a beleza como espaço limítrofe de reflexão sobre a condição do indivíduo e sobre a condição da mulher, principalmente. A definição do corpo físico dessa mulher em Tereza Quadros também suscitou dúvidas de Aparecida Marina Nunes. Para a pesquisadora:

Tereza Quadros procurou se adaptar ao modelo. Reproduziu alguns valores e reforçou outros nas suas bem-intencionadas receitas. Mas representou a mulher através de algumas partes do corpo feminino. Metonimicamente, o corpo da mulher é fragmentado nas páginas de “Entre Mulheres”. Ou seja, não aparece nos textos por inteiro. Não conhecemos a imagem total dessa mulher de quem nos fala a colunista. Só conseguimos formar um desenho juntando, como num quebra-cabeças, os módulos que estampam partes ou fragmentos do conjunto. (NUNES, 1997, p. 108)

Ou seja, em Tereza Quadros, a imagem de mulher é revelada por meio de pedaços, olhos, lábios, cabelo, pele, mãos e assim por diante. A colunista percebe a abundância que existe da figura feminina, como também faz Lóri na seguinte passagem. “E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente”. (LISPECTOR, 1998e, p. 132).

A beleza não é tratada como mera futilidade, mas como integrante de uma espécie de ritual que confere à mulher a condição de ser mulher e de (re) conhecer-se como tal. No dizer de Aparecida Maria Nunes:

Podemos argumentar que, talvez, não seja a voz de Tereza Quadros, mas a de Clarice Lispector, que faz da página feminina um espaço lúdico. Às vezes, sem paciência para tantos mimos com a beleza e às vezes provocando um estranhamento através do discurso, para que a leitora se distancie de si mesma para melhor se ver. As imagens ou os comentários de Tereza, ou quem sabe de Clarice, escapam ao padrão do discurso da imprensa feminina em algumas passagens. A leitora, então, é subitamente tomada em flagrante, notando que há algo que lhe escapa, que deve ser percebido – ou lido – sob outros códigos, embora a verossimilhança esteja presente na receita. (NUNES, 1997, p.109).

Ou seja, ela usa o discurso sobre a beleza, a beleza fugaz que é construída e propalada pela imprensa feminina, para no fundo da questão inquietar os espíritos das leitoras. Naomi Wolf, em *O mito da beleza* (1992), fala da corrida desenfreada da mulher em busca da beleza.

Uma beleza que, em sua condição de “contra-atacada”, permite-lhe preservar o trabalho e o lar. Em outras palavras, profissionalmente bem sucedida, com direitos reais adquiridos (como o direito ao voto), e liberada de outros sérios mitos (da castidade, da domesticidade, entre outros), essa mulher precisa da beleza como sustentáculo de suas conquistas. É por este caminho, que passa a reflexão sobre a moda, sendo esta mais um instrumento para a manutenção das relações patriarcais:

“Qual a finalidade da moda?” É claro que a moda tem um fim e não é preciso ser nenhum gênio para responder que é dar sugestões à mulher para se vestir sem aparecer cem por cento em público, ser admirada pelas suas toaletes, olhada de soslaio pelas amigas, elogiada pelos homens. Dar-lhe possibilidades de ser chic, mesmo quando não é elegante. E de reforçar a elegância, se já nasceu com ela. E a mulher procura vestir-se bem, igualmente com um objetivo – o de agradar e ser admirada. Neste ponto, as mulheres se dividem em três grupos: um – o menor – de tendência narcisista, que se apura no vestuário por simples gosto pessoal, para satisfazer a si própria; outro – o maior – para ser admirada indistintamente por gregos e troianos e o terceiro especialmente para deixar os homens de queixo caído. (COMÍCIO, 19 de setembro de 1952).

Conectando Tereza Quadros com mulheres da ficção clariceana, lembro que em *Uma aprendizagem*, o corpo, lugar de partida dos ensinamentos, também é ponto de parada da divisão de homens e mulheres. Ao homem cabe o papel professoral, de quem é capaz de ensinar as leis que regem o mundo. À mulher é dada a concessão de ser fisicamente atraente, detentora das regras do espaço doméstico e provedora da educação dos filhos. Uma mulher capaz de administrar essas três características seria a mulher ideal.

A personagem Lóri poderia figurar como uma dessas mulheres, mas ocorre que Ulisses, ao mesmo tempo em que é colocado na narrativa como o “guia” do processo de descoberta, cobra-lhe outras reflexões. E também ainda é capaz de fazer-lhe uma série de julgamentos, como fazia Rodrigo S.M. em relação à Macabéa, como na passagem a seguir:

Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é sacerdotisa, Loreley? Perguntou sorrindo. (LISPECTOR, 1998e, p. 98).

A fala de Ulisses também recupera as qualidades das mulheres no decorrer da história e a significação do tempo para a cultura ocidental. Dizer que Lóri não rompe com as

mulheres de sua linhagem é uma afirmação repleta de positividade, se pensarmos que romper é a regra, para deixar a memória cair no esquecimento. Para Wolf:

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. A juventude e (até recentemente) a virgindade foram “bonitas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações e mulheres devem sempre ser rompidos. (WOLF, 1992, p. 17)

A personagem Helen Palmer, em coluna do dia 19 e outubro de 1960, alertava do mesmo modo que fez Tereza Quadros anos antes:

Há um lembrete interessante que diz: “Lembre-se de que nunca será mais jovem do que é, mas só você pode decidir quanto tempo se conservará jovem”. Partindo daí, você concluirá que os cuidados que tiver com sua pessoa e mais que isso, sua atitude mental, contribuirão decisivamente para você se conservar bela e longe da velhice. (LISPECTOR, 2006, p. 39).

Seguir o destino das mulheres, de esposa e mãe, como eram Tereza Quadros e suas leitoras, também está expresso no trecho: “Pensar no seu homem? Não era a farpa na parte do coração dos pés. Lamentar não ter casado e não ter filhos? Quinze filhos dependurados, sem se balançarem à ausência de vento”. (LISPECTOR, 1998e, p.23). Algo semelhante ao que acontece com Tereza Quadros na citação abaixo, que abre a coluna para indicar um texto de outra autora:

Se vos consola, leitoras amigas, que combateis o bom combate também fora dos muros domésticos, saber por que os vossos digníssimos consortes não partilham convosco das penosas fainas caseiras, lê-de a carta abaixo de Alba de Cépedes, a romancista de “Ninguém volta atrás”, a uma sua leitora, que se mostra inconformada com o comodismo do amantíssimo esposo, portas a dentro. (COMÍCIO, 19 de setembro de 1952).

O corpo cansado das leitoras de Tereza Quadros e expresso no jornal ganha um novo desenho, menos nítido, mas que também lembra a dubiedade entre seguir as regras sociais e defender a emancipação. É preciso ver as entrelinhas do texto e a combinação das diferentes partes da coluna. Ao citar a construção da feminidade, Susan Bordo, em *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*, dá explicações que podem ser utilizadas em diferentes períodos da história. Ela justifica, por exemplo, o que

aparentemente é natural em Tereza Quadros - pregar que a feminilidade é necessária à condição de mulher. Aqui cabe uma distinção de feminilidade e feminidade. Sendo ambas construções sociais, a primeira é mais ofensiva para as mulheres do que a segunda. Bordo diz:

Nossa cultura ainda apregoa amplamente concepções domésticas de feminidade, amarras ideológicas para uma divisão sexual do trabalho rigorosamente dualista, com a mulher como principal nutridora emocional e física. As regras dessa construção de feminidade (e falo aqui numa linguagem tanto simbólico como literal) exigem que as mulheres aprendam como alimentar outras pessoas, não a si próprias, e que considerem como voraz e excessivo qualquer desejo de auto-alimentação e cuidado consigo mesmas. Assim, exige-se das mulheres que desenvolvam uma economia emocional totalmente voltada para os outros. (BORDO, 1997, p. 25)

A citação acima cai como uma luva na coluna de Tereza Quadros, que aconselha a concessão aos outros, ainda que isso seja um peso a mais para a mulher. Implicitamente, a mensagem é que as mulheres têm naturalmente o dom de saber lidar com muitas questões ao mesmo tempo - trabalho, casa, homem, beleza.

O corpo para fins de dominação passa a ser lido como “comportamento” e não “aparência”. A busca de uma determinada figuração estética é a ação preliminar da imposição ideológica. Segundo Susan Bordo:

A feminidade em si tornou-se largamente uma questão de interpretação, ou tal como colocou Erving Goffman, a representação exterior adequada do ser. Não nos dizem mais como é “uma dama” ou em que consiste a feminidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem as roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimento e comportamento são exigidos. (BORDO, 1997, p. 24).

As passagens que sinalizei neste capítulo dão conta da busca por equilíbrio sobre a corda bamba em que estava Tereza Quadros. Nos textos ficcionais publicados no jornal, uma imagem de mulher avançada e consciente da sua condição. Nas dicas diversas sobre lar, casamento e beleza, uma mulher conservadora, que sobrevive ao alimentar-se das regras sociais historicamente pré-existentes. A trajetória trilhada pela personagem do jornal é de quem entende suas leitoras, vive situações semelhantes e cochicha no ouvido mais atento a mensagens do tipo: “eu sei o que passa. Mas há um outro caminho possível. Procure-o sem comentar com ninguém”.

## CAPÍTULO 4 - CORREIO FEMININO

### 4.1 Felicidade à venda na Feira

Às quartas e sextas-feiras, as mulheres cariocas encontravam uma outra companheira nas páginas de um jornal. Era Helen Palmer, que escrevia a coluna “Correio Feminino: Feira de Utilidades” no segundo caderno do *Correio da Manhã*. Ou melhor, era Clarice Lispector assinando como Helen Palmer uma coluna com assuntos estritamente femininos. O nome em inglês dava requinte e glamour para a autora das dicas do jornal. A personagem tinha trânsito fácil nas notícias de moda em qualquer parte do mundo por meio de revistas estrangeiras. Assim tornava-se uma emissária valiosa para a mulher moderna, que queria estar antenada com as novidades da época.

“Correio Feminino: Feira de Utilidades”, publicada durante dezenove meses, era composta de pequenas notas sobre beleza, moda, saúde, comportamento, culinária, cuidados com os filhos, soluções para problemas domésticos, curiosidades e pequenos trechos ou frases de escritores sobre a mulher ou o casamento. A coluna era o paraíso para mulheres jovens, casadas e com preocupações quanto ao casamento, à casa, aos filhos e sua própria beleza. Havia sempre um texto principal e ao seu redor uma “periferia” composta, digamos, de notas sobre as “frivolidades” atribuídas ao universo feminino. A página também era acompanhada do desenho de uma personagem, a Amélia, envolvida numa cena que lembra o cotidiano doméstico<sup>10</sup>. O período de lançamento de Helen Palmer no jornal traz outras curiosidades, lembradas por Aparecida Maria Nunes:

Quando a coluna de Helen Palmer é publicada no *Correio da Manhã*, uma novidade assola o mundo das mulheres: 1959 é ano do lançamento da meia-calça. A boneca Barbie, lançada em março de 1958, também se firma como brinquedo preferido das meninas. A fábrica de brinquedos Mattel Toys, mais

---

<sup>11</sup> Há duas hipóteses que procuram justificar o uso de Amélia como personagem da coluna. A primeira de que o cartoon já era comprado tal e qual saía na coluna, sendo apenas traduzido do inglês para o português (Amélie no original). A segunda hipótese é que seria uma alusão à Amélia, criada por Mário Lago e Ataulfo Alves em 1942. Mesmo que a primeira hipótese seja mais convincente, nada impede que a lembrança da Amélia, da canção popular brasileira, tenha sido embutida.

tarde, criaria para essa boneca de 29 centímetros de altura e curvas bem-proporcionadas, como réplica ao modelo da mulher bonita e atraente, um guarda-roupa variado, acessórios e até namorados. Segundo a *Folha de S. Paulo*, até a década de 1990, seriam vendidas mais de 700 milhões de Barbies. (NUNES, 1997, p. 139)

A boneca Barbie sintetiza o axioma das feministas americanas da época, cujo lema era “you can have it all”. Barbie é a mulher multifuncional, mas que, apesar dos diversos afazeres, não sucumbe. Mantém-se arrumada, elegante e bonita para quando seu parceiro voltar para casa. O seu diferencial está exatamente na conciliação de tantas mulheres numa só. Conservadora em muitos aspectos, mas revolucionária em outros, a Barbie sugere essa dicotomia comportamental em que se insere o corpo material tido como “ideal” e um corpo vivido.

Sendo a boneca Barbie um elemento concebido longe da realidade brasileira, Clarice Lispector precisa filtrá-lo se quiser sua inclusão no seu modo de produzir as colunas. Afinal de contas, a exemplo de outras importações, o modelo de imprensa feminina também recebe influências ideológicas externas. Mas muitas dessas influências recebem uma roupagem local para se tornarem legíveis.

Nas colunas, Helen Palmer equilibra textos em que enaltece a postura masculina e sugere que as mulheres acolham os homens com tolerância e resignação. Muitas vezes, ela dá pinceladas de como a mulher deve portar-se para manter sua dignidade e sua importância social. É exemplo quando ela diz: “o fato de uma mulher ser livre não implica em que ela deva libertar-se também dos liames de moral e pudor, que são, afinal, embelezadores da mulher e, portanto, indispensáveis à sua personalidade” (CORREIO DA MANHÃ, 21 de agosto de 1959).

Apesar disso, Helen Palmer é avançada, por exemplo, ao abordar diversos assuntos relacionados aos filhos, como a importância da amamentação. Lembro que Helen Palmer se situa na virada da década de 50 para 60, uma época de agressiva propaganda dos leites em pó para bebês, em substituição ao leite materno.

Helen Palmer escreve para a jovem casada ou que tem essa pretensão e que agora se divide entre os afazeres domésticos e o mundo do trabalho. Essa mulher que surge nos fins dos anos 50 está entre dois territórios e não pode vacilar em nenhum deles, porque sua trajetória histórica e patriarcal a obriga a ser, ainda que diante de qualquer inovação, “a rainha

do lar”. No texto “A colaboração no lar”, ela deixa explícito o arcabouço patriarcal onde está inserida:

As mulheres têm muita influência sobre a vida do marido, especialmente no setor do trabalho. 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 de que ele não sobe na vida e ganha menos do que se gasta em casa. Isso pode arruinar a vida de um marido.

Que deve você fazer para animar seu marido? Em primeiro lugar, mostre-lhe por pequeninas coisas, que você tem confiança nele, que espera dele grandes coisas e ele é seu herói. Faça a sua parte, limpando a casa, preparando pratos saborosos e educando as crianças. Ele se sentirá feliz num ambiente sossegado e poderá repousar melhor. No dia seguinte estará apto para enfrentar novas lutas e poderá conseguir novas vitórias. (CORREIO DA MANHÃ, 15 de janeiro de 1960).

Mesmo tratando o casamento como uma etapa necessária à mulher, Helen Palmer esforça-se para levantar a assertividade feminina dentro da relação homem-mulher. Exemplo dessa necessidade da autora está no texto “Os homens e os conselhos femininos”:

O homem sempre acha que a sua opinião é a melhor e que portanto deve prevalecer custe o que custar. A teimosia masculina neste particular é um fato já comprovado. Prova isto é o conselho de um dignitário chinês, que sugere aos homens nunca aceitarem os conselhos das esposas, mesmo quando estas estiverem com a razão. (...)

No entanto quantos maridos poderiam evitar situações embaraçosas e desagradáveis se ouvissem mais os conselhos das esposas.

Conselho é aquilo que não aceitamos porque desejamos experiência; e a experiência é o que nos resta, depois que perdemos tudo o mais. (ênfase minha). (CORREIO DA MANHÃ, 4 março de 1960).

Segundo documentos arquivados no Museu Casa de Rui Barbosa, Helen Palmer teria surgido como uma proposta da indústria cosmética Pond's. A idéia central era a divulgação publicitária de produtos de beleza desta marca na mídia impressa. A personagem surge no fim da conhecida década de desenvolvimentismo brasileiro, portanto o crescimento de indústria de cosméticos aqui é uma pequena parte de uma política nacional mais ampla.

A proposta de trabalho assinada por Clarice Lispector deixa claro que Helen Palmer é sim uma personagem, portanto não cabe dizer que as opiniões contidas na coluna são estritamente o pensamento da escritora. O texto da empresa diz:

- 1 – Eu faria (uma vez por semana, como foi sugerido) uma secção feminina, assinada com um pseudônimo.
- 2- Cada secção (sob o título geral permanente) teria uns dois ou três itens, para assegurar a variedade, mesmo que fossem curtos; cada item sob um título atraente. O assunto seria beleza, moda, problemas de mãe, e dona-de-casa, incluindo a chamada “conversa mole” mas informativa. Ou poderia versar apenas sobre beleza e moda.
- 3- O tom: entre íntimo, bem-humorado e experiente.
- 4- Ou a secção poderia criar um personagem feminino permanente que falaria na primeira pessoa, contaria seus problemas de mulher e como os resolver, falaria dos problemas das amigas, etc. O tom: o de uma pessoa razoavelmente inteligente, informada sem ser uma sábia, e inclusive às vezes indecisa como se contasse com a opinião da leitora (ou outro tom, a combinar).<sup>11</sup>

A Pond's seria o que Naomi Wolf chamou de “censor educado do Ocidente”. Segundo ela, os anunciantes embaralham a linha divisória entre a liberdade editorial e exigências do mercado. A pesquisadora adverte que “levando em consideração quem são seus anunciantes, elas procedem a uma filtragem tácita. Não se trata de uma política consciente; ela não circula por escrito, nem precisa ser debatida em pensamento ou em palavras” (WOLF,1992, p.101). As determinações da Pond's, portanto classificam, pelo menos, as temáticas que Clarice Lispector utilizava em seus textos.

A escritora sugere conselhos para diversos assuntos relacionados ao universo feminino e doméstico. O casamento, por exemplo, é muitas vezes abordado, como no episódio abaixo, em que se desfaz a naturalização do casamento, como opção obrigatória para a mulher:

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, freqüentando Universidades, libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso, o problema casamento passou a ser encarado da forma muito mais acertada e serena. Se uma jovem não encontrava o seu ideal, não casa, pronto. Nada de mal lhe advém daí. A sociedade esqueceu o antigo preconceito contra as solteironas, e a mulher passou a ser respeitada pelo seu valor próprio, sem precisar de uma presença masculina a seu lado para se impor. (CORREIO DA MANHÃ, 30 de agosto de 1959)

Como bem lembra Jane Flax em “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”, na moderna cultura ocidental, “natural” e “social” fundem-se no entendimento de “mulher”. Dessa noção deturpada de “natural” surge a crença ou a alegação de que a mulher está mais ligada ao “concreto”, à alimentação, à maternidade, educação e relacionamentos

com os outros. O comportamento é estereotipado a partir de seu corpo de mulher. E o casamento é uma das formas de organização necessária ao adestramento feminino.

Helen Palmer procura exaltar a figura da boa esposa e da boa mãe e nesse intuito, Clarice utiliza um tom quase pedagógico para se comunicar com suas leitoras. Mas não só sobre “futilidades femininas” a personagem escreve. Curiosamente, encontramos Helen Palmer dando conselhos muito modernos sobre comportamento. Ela aborda em certa coluna, por exemplo, o que é ser “uma mulher esclarecida”. Explica sem rodeios que há interpretações errôneas sobre a mulher que surge nos anos 60, censura as pessoas que teimam em convencer a mulher a se liberar gratuitamente, e alerta a leitora para as diferenças entre liberdade e libertinagem, como podemos constatar na citação abaixo:

Uma “mulher esclarecida” não é, como algumas querem fazer crer, e muitos homens sabidos teimam em convencê-las, uma mulher sem escrúpulos e sem preconceitos, pois a viver como parte de uma sociedade, toda criatura tem de seguir as leis dessa sociedade, quer as ache certas ou erradas. 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 mimados”. (CORREIO DA MANHÃ, 21 de agosto de 1959)

Helen Palmer escreve textos como o acima mencionado, no mesmo espaço em que dá conselhos de como “prender” o marido ou não incomodá-lo na hora em que chega do trabalho ou fuma um cigarro. Numa primeira leitura é assustador o tom dos textos, mas colocados no conjunto da publicação de Helen Palmer, vê-se que Clarice Lispector é ambígua, por isso algumas falas devem revelar as demais. Ou seja, algumas observações desfazem preconceitos, submissões e condescendências. Ela está sempre nesse estreito limiar. É conservadora para se manter no espaço do jornal a que tem acesso e de posse desse espaço torna-se transgressora. O exercício visto nas colunas de Helen Palmer é semelhante ao que acontece na literatura. Não há nada facilmente localizado. É preciso ver nas “entrelinhas da escritura”, tomando por empréstimo a expressão de Edgar Cezar Nolasco.

Outro tema recorrente nos textos de Helen Palmer é a sedução. Ela inclui a arte de seduzir como um ingrediente a mais na personalidade da mulher. Helen traça, mais uma vez, um perfil de mulher tradicional, já que insinua que tipo de comportamento a mulher deve ter

---

<sup>12</sup> Citação extraída dos documentos consultados nos arquivos da Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional, das colunas Entre Mulheres e Correio Feminino: Feira de Utilidades.

ao lado de seu companheiro. Além disso, Helen não é original. O fato de o homem ser a referência única da mulher, na época, já é uma fórmula corriqueira nas publicações voltadas ao universo feminino, ancorados nos temas moda, casa e coração. É o que se vê na coluna “Qualidades para tornar a mulher mais sedutora”. Embora seja um trecho muito conservador, que faz o elogio da “educação de prateleira”, sugere que a mulher pode ocupar espaços masculinos, desde que conheça o seu lugar. Por outro lado, traz um elogio aos tempos modernos. Como em outros exemplos, ele é um texto bilíngüe.

Os tempos modernos trouxeram a emancipação da mulher em quase todos os campos. Eis um grande bem. 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 defeitos. A agressividade, o hábito de tomar atitudes pouco distintas em público e muitas outras coisas vêm prejudicando a beleza da mulher e tirando-lhe o predicado que mais agrada os homens: sua feminilidade. A faculdade de ser diferente dos homens em atitudes, palavras, mentalidade. (...)

A mulher deve ser primeiro que tudo feminina. Deve ter a habilidade de se controlar a ponto de deixar que outras pessoas se tornem mais importantes que ela dentro do seu estrito meio de relações. Inteligência e senso comum devem ser duas qualidades imprescindíveis à mulher. A mulher deve possuir senso de humor e dignidade deve saber resguardar sua individualidade. A única qualidade que a mulher não precisa ter é... lógica (CORREIO DA MANHÃ, 22 de janeiro de 1960).

Diante da realidade ideológica e mercadológica do veículo para o qual escreve, Clarice exercita o que Susan Fraiman, autora de *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, chama de “contranarrativa”. Susan Fraiman afirma que as narrativas de desenvolvimento feminino e os manuais de etiqueta utilizam-se de subtextos ou enredos secundários. As contranarrativas revelam os problemas reais mascarados no discurso. Para Fraiman, a construção da feminilidade é um processo onde acontece a formação de identidades divergentes, uma onde se tem marcas da dominação masculina e outra, que tenta subverter qualquer naturalização imposta.

Helen Palmer situa-se entre a mulher dos anos 50, cuja ideologia patriarcal ainda a mantém excluída de diversos direitos, e a mulher que começa a surgir, trabalhando fora de casa e obtendo conquistas. A imprensa feminina acompanhou a trajetória dessa mulher brasileira submetida a uma ideologia, como acontece em todo o mundo ainda nos dias de hoje:

As revistas femininas há mais de um século vêm sendo uma das forças mais atuantes no sentido de alterar os papéis das mulheres, e durante todo esse período – hoje mais do que nunca – elas sempre emprestaram charme àquilo que o sistema econômico, seus anunciantes e, durante a guerra, o governo, precisavam naquele momento obter das mulheres. (WOLF, 1992, p. 83).

Na década de 1950, o papel das revistas femininas já estava restabelecido. O que se esperava era que a mulher cumprisse com perfeição os três papéis, de mãe, esposa e dona-de-casa. No entanto, a perfeição dependia de fatores externos ao seu território, a casa. “A definição de perfeição, entretanto, muda de acordo com as necessidades dos empregadores, dos políticos e, na economia do pós-guerra que dependia de um crescimento exponencial do consumo, dos anunciantes” (WOLF, 1992, p. 84).

O que nos importa até aqui é a percepção de que as imagens das mulheres nas revistas femininas constituem uma das mais enfáticas experiências culturais femininas de indicação de solidariedade possível entre mulheres. De fazê-las entender que as mulheres, de modo geral, sofrem os mesmos problemas. Isso porque as revistas são feitas para as mulheres que, de uma maneira geral, concorrem entre si, sobretudo no que diz respeito à beleza. São exatamente esses fatores que as aproximam, as fazem rivais e vítimas do mesmo adestramento. No dizer de Wolf, “é um esperanto insatisfatório, mas na ausência de um idioma melhor que lhes pertença, elas devem se contentar com esse, que é criado pelo homem, influenciado pelo mercado e que as prejudica” (WOLF, 1992, p. 101). É o que acontece, por exemplo, com as dicas de Helen Palmer e também de Tereza Quadros. Ou seja, na falta de outros instrumentos, a imprensa voltada às mulheres as aprisiona ao mesmo tempo em que as ajuda a viver seus dilemas. Diante da impossibilidade de dar saltos, contenta-se com pequenos passos. Serão esses mesmos passos que responderão pela emancipação gradual feminina.

#### 4.2 O discurso da utilidade (?): o corpo no Correio Feminino

Para Michel Foucault, os discursos são práticas que formam, sistematicamente, os objetos sobre os quais se fala. Portanto, os discursos sobre os corpos, a beleza, o prolongamento da juventude, também pressupõem a construção de necessidades e, conseqüentemente, do consumo para a manutenção de um *status quo*.

Na coluna "Correio Feminino: Feira de Utilidades", Clarice Lispector, à época colunista feminina, exercita a construção desses corpos através do discurso. A coluna dirige-se a mães, jovens senhoras, donas-de-casa, mulheres que, nos anos 50, já intercalavam as atividades do lar com o mundo do trabalho. Como a moda é a única conexão da coluna com a atualidade, "Correio Feminino" trazia croquis com indicações de moda e recortes extraídos de revistas estrangeiras lidas pela escritora. Já o texto principal, normalmente, tratava sobre comportamento. Nas periferias da página, contornando o que seria a parte, digamos, "mais útil" desta feira, eram publicadas pequenas notas, com dicas de beleza, saúde, culinária, e cuidados com a casa, o marido e os filhos. O corpo tem lugar de destaque nestes espaços da coluna, aparentemente fúteis, mas que se constituem alicerce para os textos principais.

Posso dizer ainda que, nos textos úteis, Clarice Lispector deixa vaziar um discurso emancipatório. Do mesmo modo que ocorre no campo literário, no jornal, a escrita feita por mulheres configura-se bilíngüe. Ou seja, uma linguagem que subverte fazendo uso de modelos patriarcais de disciplina. As feministas francesas (Cixous, Irigaray e Kristeva) dão ênfase à centralidade da linguagem por entender que esta é infectada culturalmente. Por isso não tem como se construir novos parâmetros sem fazer uso da linguagem que já existe, ainda que esta seja imperfeita para aquilo que se pretende.

Nesse sentido, a personagem Helen Palmer dá a ver as inquietações que se aprofundarão nos espíritos das mulheres ficcionais clariceanas. Parte desse incômodo associa-se ao corpo, seja como lugar de diferenciação e afirmação da alteridade, seja pela quebra ou manutenção de um ideal de mulher em voga. Helen Palmer inquieta-se com as questões do seu tempo, assim como fazem Lóri e Ana, de *Uma Aprendizagem e Laços de Família*, respectivamente.

O corpo é um espaço privilegiado de controle social. Para além dos aspectos culturais, o corpo acomoda relações de poder, ainda que sutilmente, de modo quase imperceptível. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, original de 1975, escolhe o corpo como espaço prioritário para o estudo dos métodos punitivos. Ele usa o termo "tecnologia política do corpo", para designar a forma escolhida para as relações de poder e as relações de objeto.

Para a análise dos corpos ou da disciplina dos corpos, posso utilizar dois olhares foucaultianos: esse que reflete sobre o corpo segundo as políticas de adestramento, ou pensando a formação do corpo como objeto, a partir das formas discursivas. De ambos os lados, encontro análises que compreendem o discurso como parte decisiva das relações sociais. Analisando as formações discursivas, Foucault salienta:

Diremos, pois, que uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem, simultânea ou sucessivamente, a objetos que se excluem, sem que ele próprio tenha que se modificar. (FOUCAULT, 1995, p. 51).

O corpo como objeto se forma a partir do discurso e não o contrário, o discurso partindo do corpo. Entende-se como corpo, o que comemos, como nos vestimos e os rituais diários de higiene e cuidados gerais. Lembrando a antropóloga Mary Douglas, Susan Bordo, em *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*, diz que “o corpo é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta” (BORDO, 1997, p.19).

Se o corpo é uma confluência de acontecimentos, opções e/ou aptidões, ele pode funcionar como uma metáfora da cultura. Por esta razão, Gilles Lipovetsky escolhe a moda para falar sobre as mudanças da sociedade moderna. Pela mesma razão, Foucault fala da punição dos corpos quando discute o sistema penitenciário. Susan Bordo encontra questões cruciais do comportamento nas práticas anoréxicas.

Do mesmo modo, nossos princípios políticos conscientes, nossos engajamentos sociais, nossos esforços de mudança podem ser solapados e traídos pela vida dos nossos corpos, esses corpos dóceis e regulados, “colocados a serviço das normas da vida cultural e habituado às mesmas” (BORDO, 1997, p. 20) de que fala Foucault em *Vigiar e Punir*. Para ele, mesmo quando a punição utiliza métodos de cárcere e correção, o corpo é sempre o alvo, o corpo e suas forças, de utilidade e de docilidade, de repartição e de submissão. O corpo está diretamente mergulhado num campo político, onde as relações de poder têm alcance imediato sobre ele. Essas relações o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias e exigem-lhe sinais:

Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1997, p. 25) (ênfase minha)

Na esteira desse campo político, o corpo é treinado, moldado, marcado pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade. Segundo o autor “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT,1997, p.118). Portanto, tomando a definição utilizada por Foucault, posso dizer que os corpos femininos são dóceis seja pela sujeição ao homem, seja pela obediência ao sistema que dita as normas de beleza e conduta.

Michel Foucault refere-se ao *corpo inteligível*, que compreende o corpo físico, as convicções e ideologias do sujeito, podendo tornar-se *corpo útil* se for adestrado para isso:

Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, no entanto continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las; esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar de tecnologia política do corpo. (FOUCAULT, 1997, p. 26) (ênfase minha)

No seu entendimento, essa tecnologia é difusa e raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos. Ela compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos sem relação de si:

O mais das vezes, apesar da coerência de seus resultados, ela não passa de uma instrumentação multiforme. Além disso, seria impossível localizá-la, quer num tipo definido de instituição, quer num aparelho de Estado. Estes recorrem a ela; utilizam-na, valorizam-na ou impõem algumas de suas maneiras de agir. Mas ela mesma em seus mecanismos e efeitos, se situa num nível completamente diferente. Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças. (FOUCAULT, 1997, p. 26).

Teresa de Lauretis opta por pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”. Assim, o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como de práticas da vida cotidiana. Ou seja, a tecnologia política cria efeitos no corpo. Basta lembrar que, para Foucault, um conjunto de efeitos é produzido em corpos, comportamentos e relações sociais.

Se tomarmos a formação do corpo pelo discurso, é inevitável não lembrar as considerações de Foucault sobre as relações discursivas, pois para ele:

Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos do que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática. (FOUCAULT, 1995, p. 52)

Nesta forma de avaliação, Foucault reforça o que parece a síntese do seu pensamento acerca do corpo, de que este se forma a partir de uma série de condicionantes. Em *A arqueologia do saber*, Michel Foucault justifica esse raciocínio ao dar nome à obra *As palavras e as coisas*:

É o título – sério – de um problema; é o título – irônico – do trabalho que lhe modifica a forma, lhe desloca os dados e revela, afinal de contas, uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou representações), mas práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente, os discursos são feitos de signos, mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT: 1995; 56)

Portanto, Foucault elege o discurso como a representação de um poder, capaz de moldar e/ou criar comportamentos tidos como “culturais”. E o são, só que nascidos a serviço de uma idéia, de um projeto, de uma relação utilitária.

#### 4.3 O cuidado com o corpo – mito e culto à beleza

Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens de beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. (...) À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social. (WOLF, 1992, p. 13).

A afirmação de Naomi Wolf casa em certa medida com as reflexões de Michel Foucault. Não quero dizer, contudo, que a autora de *O mito da beleza* queria fazer uma leitura foucaultiana. Longe disso. Posso afirmar, no entanto que, aquilo que Foucault localiza como “adestramento”, Naomi percebe nas práticas corriqueiras.

A mística feminina, que fazia as mulheres crerem que detinham algum poder por serem as “rainhas do lar”, foi pouco a pouco substituída pela beleza e sua representação, uma espécie de dor crônica de uma vasta geração de mulheres. A busca desenfreada dessa beleza é refletida nos meios de comunicação de massa e também na ficção. É refletida nos bens de consumo e na lógica de organização dos indivíduos. E não podemos perder de vista que a beleza é violenta em termos políticos, porque ela assombra um princípio de aceitação social:

A ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente. (WOLF, 1992, p. 13).

É como se as conquistas das mulheres fossem camufladas pelos atos de persuasão. Elas se tornaram donas do próprio corpo no mundo ocidental, mas continuam sendo controladas pelas modas de estação e pelo padrão magro e branco. Surge, portanto um corpo emocional e um corpo vivido por essas mulheres. O consumismo e o culto ao corpo são os dois fatores culturais associados à destradicionalização, ou seja, à perda dos valores tradicionais.

Mas que valores antecedem o culto à beleza? Naomi Wolf lembra uma das interpretações dadas à beleza feminina, a associada à fertilidade. Num esquema bem simplista, as mulheres devem perseguir a beleza como sinônimo de fertilidade e os homens devem conquistar mulheres belas, que, portanto lhes darão muitos filhos. Ou seja, beleza e seleção natural andam próximas.

Contrapondo essa “versão”, Naomi diz que a beleza é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. “Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino”. (WOLF, 1992, p. 15). Se é provado que a beleza sequer interfere na seleção natural, é correto dizer que o mito da beleza não diz respeito às mulheres,

mas às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens. O mito da beleza elege qualidades temporais e mutáveis. Na verdade, segundo Naomi, ele determina o comportamento e não a aparência:

Se as mulheres permanecem sem ter acesso ao processo de criação das normas de aceitabilidade do corpo feminino, não importa que os padrões mudem, elas continuam dominadas. Pode-se não exigir virgindade de uma mulher. Mas a magreza, como símbolo de juventude (as mulheres costumam engordar depois das gravidezes), é supervalorizada, chegando-se aos problemas com a anorexia. Uma seqüência de preocupações bombardeia a mulher década por década. Mas o mais grave, segundo Naomi, não está nas imposições de padrões, e sim na falta de opção dada à mulher.

Um mecanismo de defesa da cultura masculina é a manutenção das mulheres como “beldades”. “A cultura estereotipa as mulheres para que elas se adequem ao mito, nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo” (WOLF, 1992, p. 78).

Na literatura, as mulheres podem subverter essa imposição sexista. Wolf acredita que as obras escritas por mulheres viram o mito de cabeça para baixo ao colocar a beleza supervalorizada diante da heroína desvalorizada, pouco atraente, mas ávida por viver. Um exemplo disso é a crise instalada em Lóri, de *Uma aprendizagem*, cuja beleza não põe fim às questões cruciais da sua existência. Ao contrário, a beleza potencializa o intangível, mais comumente visto em mulheres da sua época.

Uma outra imagem possível da heroína sem maquilagem é a de Ana, de Amor, em *Laços de Família*, a mãe domesticada que tem na epifania clariceana seu momento de subversão. As imagens de beleza de Lóri e Ana são diferentes, a primeira de corpo material e corpo vivido. A segunda de corpo vivido, quando tudo que lhe permitem é olhar, mas não ver. No entanto, Ana vê no momento de encontro com o cego.

#### 4.4 O corpo escrito: representações do feminino do jornal aos livros.

Uma pergunta inicial talvez ajude a materializar o ponto de chegada de toda essa reflexão. É possível haver um corpo escrito? Chamo de corpo escrito a representação de um projeto ou padrão de corpo feminino, seja na ficção ou no jornalismo.

Ao usar pseudônimos e criar características próprias às personagens no jornal, penso que Clarice Lispector repete ou inspira uma concepção ficcional. Tanto Helen Palmer quanto Lóri são mulheres que carregam sobre os ombros o espírito do seu tempo. Esta é a principal conexão que as une.

As passagens de *Uma aprendizagem* que fazem alusão ao corpo material são várias. Nelas, é muita clara a intenção de perfurar uma extensão simbólica por meio desse corpo. O corpo é, na verdade, um estágio da travessia, mesmo nos momentos mais simples, como o abaixo:

estava (sic) na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas. enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofa que com o seu corpo ela dava corpo – como podia um simples pano ganhar tanto movimento? (LISPECTOR, 1998e, p. 16).

A matéria que seria o tecido ganha capital simbólico quando Lóri o veste. O corpo é o detalhe absoluto naquele momento. Trocando em miúdos, não importava o que Lóri vestisse. O “vestir-se” acentuaria o que ela já tinha naturalmente: corpo.

Lóri também se rende à máscara da maquiagem, como Helen Palmer aconselha. A personagem de *Uma aprendizagem* pinta cuidadosamente lábios e olhos, passa perfume na testa e no nascimento dos seios, acreditando que assim estará imitando o “aroma do mundo”. Helen Palmer dá a ver a criação de “utilidades”, que no fundo não passam de práticas fugazes de consumo. A utilidade vendida na feira não passa do efêmero, oferecido no jornal como especiaria necessária à vida moderna.

Em “Correio Feminino: Feira de Utilidades”, não se vendem cremes e receitas de bem viver. Vendem-se promessas de prolongamento de juventude e de manutenção de um estado

civil (feliz ou não). Já Lóri experimenta o efêmero para concluir que beleza não passa de um conceito. O segredo está na subversão desse conceito, na sua transformação em algo positivo, como sugere a citação abaixo:

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo. (LISPECTOR, 1998e, p. 19).

Ou seja, Lóri fala sobre reconhecer-se naquilo que se vê. O mais difícil não está no belo em si, mas na existência. Há sempre um espelho real ou imaginário perto da personagem. A necessidade de dar a ver a partir do corpo é recorrente do princípio ao desfecho da obra. O corpo também é visto como espaço de estrangulamento de possibilidades. É como se por causa dele o indivíduo deixasse de ver e sentir outras coisas. Como poderia caber tudo aquilo dentro do corpo, de um só corpo, tudo aquilo que amedrontava, usando o mesmo verbo escolhido por Clarice, e enfim era Lóri? Haveria espaço naquele corpo para tanto? A personagem tem consciência dessa espécie de negação que o corpo lhe proporciona, como mostra o trecho:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência. (LISPECTOR, 1998e, p. 19)

Márcia Guidin, em *Feminino e Morte*, relaciona a concepção de feminino em Clarice protagonizada por mulheres jovens e velhas. No artigo “A busca do feminino”, a autora recorre ao ensaio da psicanalista francesa Piera Aulagnier-Spairani, “Observações sobre a feminilidade e seus avatares”, que problematiza *O Banquete*. A psicanalista diz que Platão pode ter ou não usado um recurso teórico especialmente para que uma personagem feminina definisse o amor<sup>12</sup>.

<sup>13</sup> Piera Aulagnier interessa-se especialmente pela possibilidade de Diotima, a estrangeira de quem Sócrates se dirá discípulo grato, poder ser não personagem histórico, mas simples recurso retórico de Platão, que teria criado especialmente uma personagem feminina para definir o amor (GUIDIN, 1989; 07).

Piera Aulagnier-Spairani observa que, assim como acontece em *O Banquete*, muitos dos textos clássicos e tidos como “sagrados” são de autoria masculina, mas seus autores optam por revelar o feminino através da simulada voz feminina. Guidin também cita *El goce de la histérica*, de Lucien Israel, em que se coloca que coube à mulher inaugurar o discurso psicanalítico no momento em que a histérica foi enfim ouvida. Tanto Aulagnier-Spairani quanto Lucien Israel tocam na “revelação”, de que a mulher não sabe quem é diante do homem, pois não sabe quem é diante de si mesma.

Guidin relaciona essas questões ao texto de Clarice porque considera essa obra uma nítida representação da busca de respostas para o feminino. Na obra clariceana, a mulher confronta-se consigo mesma e com o homem. A construção das personagens femininas e a sua relação com a voz são a sustentação narrativa existencial da obra de Clarice:

Seus romances, contos, crônicas têm como função básica a tarefa de, através de espelhamento ficcional, investigar o enigma feminino. Enquanto escreve histórias, descreve sensações e cria destinos, a escritora está simultaneamente invocando uma resposta ao mistério que personifica e um acomodamento expressional para relatá-lo. (GUIDIN, 1989, p. 10).

Além disso, no caso de *Uma aprendizagem*, é uma personagem feminina que mais uma vez investiga o enigma, seja do amor, da comunhão física ou da existência. O personagem masculino enlaça todo o enredo, mas cabe à figura feminina descortinar a reflexão ao final. É o mesmo caso de várias personagens de *Laços de Família*, não apenas propriamente do conto que dá nome à obra. O mesmo acontece com G.H. em *A paixão segundo G.H.*

O livro *Uma aprendizagem* é todo um romance dessa aprendizagem da personagem, através de sua construção e constituição diante do homem. Isso significa também para a escritora um processo de construção de imagens interiorizadas do homem e da mulher, tais quais eles se apresentam no imaginário da escritora. Possivelmente, essa marca já havia aparecido na escrita clariceana no jornal. Afinal, não deve haver um imaginário ficcional e um outro exclusivo para a imprensa.

Lóri não se distancia das personagens anteriores de Clarice, no que diz respeito à introspecção e ao devaneio, nem em relação à situação sócio-cultural em que se move. Ao privilegiar a aprendizagem de Lóri, Clarice quer retrair, tanto quanto possível, as

considerações narrativas em favor da emissão de voz dos protagonistas para que estes aprendam a partir da própria fala. Neste ponto, encontro outra possibilidade de análise a partir do texto de Michel Foucault.

Ulisses é colocado como o centro das preocupações e ações da personagem feminina. A mulher é um mistério a ser decifrado pelo homem – Lóri espera que ele a ajude a se decifrar. A leitura do livro pode ser feita como um poema épico invertido. No primeiro capítulo, a grande aventura se passa na viagem introspectiva que a mulher precisa realizar para atingir uma resposta que preencha o vazio do “eu”. Em todo caso, o homem é o responsável pela sinalização desse caminho de descoberta.

A organização do discurso de Lóri diante do outro inclui também a integração ao domínio do homem. A luta da personagem significa lutar com o próprio corpo e sua desorganização, que, antes de conhecer Ulisses, era um espaço prévio de identidade. O processo de aprendizagem potencializa a reorganização intelectual desse corpo, material e simbólico, registrada pelos escritos da personagem em determinada passagem, que comentarei a seguir.

O livro é marcado pelo esforço de Lóri para se apropriar da palavra, do discurso. Já no início, mas com o processo em andamento, Lóri nos dá a medida desse esforço. Preparando-se para um encontro com Ulisses, “ao qual decide não ir para depois mudar de idéia, ampara-se no texto como escudo para enfrentar o homem” (GUIDIN, 1989, p. 78):

Depois foi fácil telefonar para Ulisses e dizer-lhe que mudara de idéia e que podia ir esperá-la no bar. (...)  
Só que ela não queria ir de mãos vazias. E assim como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai.” (LISPECTOR, 1998e, p. 28)

O cavalo preto que usa o “corpo-casa” de Lóri também é imagem de um corpo dócil. Ele atende à doçura e à autoridade, como quem nasceu esperando o chamado. Lóri

complementa dizendo que o seu relinchar lembra o relinchar de prazer ou de cólera dela mesma. Aceitação e reclamação no mesmo corpo.

O texto da protagonista de *Uma aprendizagem* traz inserções da própria Clarice. É a autora que colabora para que Lóri adquira o discurso. A personagem se expressa pelo texto alheio, seja pelo que Ulisses pede que leia ou que reze. O passo definitivo da aprendizagem acontece quando pela primeira vez Ulisses não sabe responder. Então Lóri se senta diante do papel vazio e escreve. Ela lista todas as ações do decorrer do seu dia ou da sua aprendizagem. A única frase que Lóri utiliza sem o infinitivo é a negação no futuro e a lembrança do corpo:

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir o sentimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – mãos dadas – irritação – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade de viver – ser mulher – dignificar-se – rir do absurdo de minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei. (LISPECTOR, 1998e, p. 129) (ênfase minha).

Como reforça o trecho acima, o corpo é central na aprendizagem de Lóri, o corpo e sua organização prévia, enquanto Ulisses é discurso, é organização e lógica. É erotismo com medida em hora certa, como confirma o encontro final do casal.

*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* muda a direção, inaugurando uma outra fase ou um outro movimento da autora. Benedito Nunes diz que a novidade em *Uma aprendizagem* está na narrativa polarizada no diálogo e não no monólogo, as variações internas (registros, anotações diárias, história dentro da história, etc.) e a ligação com experiências anteriores.

Vilma Arêas encontra ainda brechas que em sua avaliação poderiam ter sido trabalhadas de outro modo e não o foram por opção de Clarice Lispector. Segundo Arêas:

Entretanto, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, atendendo ao chamado do que qualificou como “liberdade maior”, a escritora não estabelece nenhum pólo para tensionar a narrativa. Embora mantendo o perfil dos temas dos livros anteriores, a forma do romance exhibe todos os traços de sua penosa composição, de suas indecisões e escolhas. O que não deixa de ser interessante. Mas o resultado é que uma verdadeira salada de lugares-comuns da psicanálise, da crítica literária e da filosofia, além da pontuação supostamente vanguardista que abre e fecha o livro, acaba por perturbar e banalizar a expressão. (ARÊAS, 2005, p.31).

Lugar comum da filosofia ou não, Clarice Lispector dedica uma interessante parte do texto ao mascarar-se da personagem. Enquanto Helen Palmer aconselha a usar a maquiagem na medida certa, Lóri reflete sobre a falsa realidade em torno da pintura, como se com ela criasse um outro modo de ser vista, de apresentar-se para os outros, como no trecho abaixo:

Quanto tempo suportou a cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo. (LISPECTOR, 1998e, p. 84).

Em algumas seqüências é ainda mais grave. A maquiagem é a máscara e é também uma segunda personalidade, ainda que pública. Se ela atende aos propósitos da mulher, esta é uma outra questão:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. “Persona”. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha. (LISPECTOR, 1998e, p. 85).

Em seguida o narrador diz que não é de todo mal deixar o rosto à mostra, ou seja, sem pintura. Mas, já que se há de sofrer, que se escolha a máscara previamente, no lugar de deixar um rosto ferido para que todos vejam. Portanto, “era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário”. (LISPECTOR, 1998e, p. 86).

Isso faz lembrar a própria autora quando da entrevista a Afonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Sagüeiro em 1976 no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:

Afonso Romano de Sant’Anna: No Diário da Tarde você fazia todas as seções também?

Clarice Lispector: No Diário da Tarde eu fazia uma página feminina assinando como Ilka Soares, a atriz. Metade do dinheiro era para ela, metade para mim. E ela bem que gostava: o nome dela aparecia todos os dias e não tinha dado trabalho nenhum... Mas era divertido mesmo, a gente consultava muita revista, via o modo de pintar os olhos ... (risos). (MANZO, 2005, p. 141). (ênfase minha)

Os conselhos de Helen Palmer sobre o corpo variam entre o prolongamento da juventude e cuidados com saúde. Os temas corriqueiros são dicas de tratamento para todos os tipos de pele, uso de vitaminas, cuidados com os cabelos e emagrecimento da silhueta. Ela deixa claro que a imagem da mulher deve estar em perfeita sintonia com a beleza e dá conselhos de como fazer isso, como no trecho a seguir:

A boa aparência é uma das coisas importantes para a mulher que trabalha. Por isso, não deve faltar em sua bolsa um estojo de pó compacto para retocar a “maquilage”. Existem estojos de diversos tipos e de diversos preços, o trabalho sendo apenas de escolher o que apresenta maior variedade de tons. O pó compacto conserva a “maquilage” por horas e horas. O batom, o pente e o pequeno frasco de perfume também são acessórios indispensáveis na bolsa da mulher que trabalha fora. Se o cuidado com a própria aparência é obrigatório em qualquer mulher, numa funcionária zelosa ainda o é mais. Sua presença no escritório deve ser motivo de orgulho do seu chefe e prazer para seus colegas. E uma aparência desleixada é desagradável para todos. Se você trabalha fora, minha amiga, não se esqueça de que tem de enfrentar, diariamente, a concorrência das colegas e a crítica dos estranhos, e deve estar preparada para enfrentá-las. (CORREIO DA MANHÃ, 28 de agosto de 1959). (ênfase minha)

A citação demonstra que todos esses cuidados não são isolados. Eles se justificam pela concorrência que a mulher enfrenta cotidianamente. E essa competição tem como prêmio máximo a sua apreciação pelos homens ao ser preterida ou não.

Já a imagem de feminidade de *Laços da Família* oferece outro tom em comparação com Helen Palmer. No texto “A imitação da rosa”, por exemplo, a personagem Laura coloca-se diante de uma série de comportamentos femininos que ela tenta seguir à risca, ainda que não tendo o resultado esperado. Enquanto atende ao adestramento, inconforma-se com Carlota, cujos comportamentos são sua antítese. Apesar disso, a concorrente carrega força e vitalidade, enquanto Laura parece anêmica, apagada com sua concordância permanente, com a casa arrumada à espera do marido:

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto

ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (LISPECTOR, 1998c, p. 34).

Laura também tem um espelho imaginário, ao qual recorre à procura de si mesma, como faz Lóri. A personagem está na busca de questões fundamentais como a opção ou não pela maternidade, a beleza e a juventude:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: é ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 1998c, p. 35).

Outro detalhe interessante é que as mulheres clariceanas, nos livros e nos jornais, adoram listas. Será que as mulheres de um modo geral têm apreço por essa técnica de associação? O fato é que Lóri faz listas, Laura faz listas e Helen Palmer também. O que há de comum nas três listas é a busca ininterrupta de satisfazer o parceiro, antes mesmo de satisfazer a si mesma. Ou numa outra leitura possível: satisfazer-se ao atender o outro. Listando o que precisava fazer antes da folga da empregada Maria, Laura enumera:

1º) calmamente vestir-se;  
2º) esperar Armando já pronta;  
3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. (LISPECTOR, 1998c, p. 35).

A lista de Helen Palmer traz os seguintes tópicos:

A título de curiosidade e também de orientação para algumas inexperientes, dou aqui uma pequena lista de coisas, que muitas de nós usamos ou fazemos, e que um inquérito revelou ser “aquilo que os homens detestam”: 1º) vestido muito justo; 2º) pintura excessiva, principalmente nos olhos; 3º) modas sofisticadas e complicadas; 4º) saltos muito altos; 5º) batom exagerado desenhando nova boca e exótica; 6º) meias com costura torta; 7º) excesso de jóias; 8º) decote exagerado; 9º) moça desembaraçada demais; 10º) mulher sabichona. Se vocês duvidaram dessas conclusões, façam com seus noivos, maridos e irmãos uma investigação particular. Ficarão admiradas como, nesses casos, estão de acordo todos os homens. (LISPECTOR, 2006, p. 17).

Retomando *Laços de Família*, no conto “Amor”, a personagem Ana carrega consigo o desejo de mudança, muito embora leve um tempo para atentar sobre isso. É preciso o encontro com o cego para ela cair em si. A imagem de Ana é da mulher dona-de-casa, possível leitora das dicas domésticas de Helen Palmer. O início do texto dá pistas disso: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação”. (LISPECTOR, 1998c, p. 19).

A primeira descrição, da mulher cansada por ser a principal referência para a organização e funcionamento da casa, é seguida pela descrição dos filhos e do ambiente doméstico, avisando, portanto aos leitores, de que mulher se fala.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam de si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. 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 os 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 de tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1998c, p. 19)

A juventude, a maternidade e o casamento fazem de Ana um tipo de mulher. E ela tem consciência da escolha que fez ao dizer que “por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998c, p. 20). A autora considera a opção histórica das mulheres como algo “desfigurado”, porque é resultado de um longo treinamento prévio. A mulher se adapta ao casamento, porque isso lhe é imposto. O problema não está no casamento em si, mas no modo a que se chega a esta decisão. É o caso de Ana, que não se imaginara como uma dona de casa, mãe amorosa, esposa exemplar. Simplesmente aconteceu na vida dela, mesmo contra o seu desejo pessoal.

Apesar de saber disso, Ana se apavora nos momentos em que a casa, os filhos e o marido não precisam dela. Quando este sentimento a invade, ela se sente inutilizada, como se sua única função fosse operacionalizar a vida da família. Como se ela fosse uma peça indispensável na engrenagem do lar e de quem nele vive. O papel de Ana é reproduzir e

preservar a força de trabalho, através do zelo e do cuidado com a família. Por esse lado então, Ana torna-se uma peça do sistema social.

Não à toa, a narradora diz que a aceitação dava a Ana um ar de mulher. Cada coisa em seu lugar era como Ana estava acostumada a viver. A imagem do cego mascando chiclós quebrara-lhe a falsa idéia da ordem do mundo, da perfeição, da beleza e da igualdade entre os homens. O semblante sossegado do cego mostrava-lhe que havia outra possibilidade, para além das regras, de existir. E o mais confuso para a sua cabeça – uma existência em paz e sem dor, muito embora ela tenha sentido piedade naquela visão.

A organização da casa, a atenção aos filhos, as compras para o almoço e jantar, a cozinha, as roupas do marido... tudo agora poderia esperar. Por segundos o sentido das coisas havia sido modificado.

Ana, Catarina e Laura esbarram naquilo que faz de Helen Palmer a conselheira no jornal. Ou seja, elas se cruzam com uma série de dificuldades da mulher, seja em relação ao corpo, à beleza, ao peso do homem em suas vidas, às preocupações com a casa e os filhos. Todas representam com propriedade essa mulher dos anos 50 e início de 60, que até pode ter ouvido falar numa nova onda chamada de “feminismo”, mas que não a vive ainda. Demoraria pelo menos uma década para o feminismo ser de fato conhecido no Brasil.

Por meio de Helen Palmer, Clarice Lispector exercita o discurso bilíngüe, como faz na ficção. Com um jeito adocicado, “feminino”, de quem não é capaz de transgressão alguma, ela coloca questões atuais e graves sobre a condição das mulheres. Sendo que no caso do jornal, ela tem uma vantagem que não acontece na literatura: pode atingir um número maior de mulheres. Pode convencê-las, dar dicas e emprestar um pensamento que antes, só figuraria na ficção.

## CONCLUSÃO

Algumas mulheres, felizmente poucas, relegam a faceirice a um plano secundário, explicando esse desinteresse como “superioridade intelectual”. Nada mais falso. A mulher moderna sabe que, apesar da evolução das ciências e das artes, o homem continua o mesmo, e o principal atrativo que encontra na mulher é a sua aparência física. Julgar que porque se casou com ele está dispensada de seduzi-lo é outro grave erro. O homem é volúvel. Sua busca da “mulher ideal” é apenas a forma romântica com que encobre essa volubilidade, e geralmente, envelhecem sem descobrir realmente o que querem da mulher. Só sabem que a querem. Sempre bonita e renovada, se possível. (LISPECTOR, 2006,15).

Reconhecidas no mercado de trabalho, gradualmente mais resolvidas quanto ao sexo e com liberdade para optar pelo matrimônio e pela maternidade ou não, as mulheres ainda possuem amarras simbólicas. O trecho acima, escrito em dezembro de 1959, no *Correio da Manhã*, e assinado por Helen Palmer, pseudônimo da Clarice Lispector, carrega uma verdade aplicável até os dias de hoje. A cobrança exagerada pela beleza tornou-se muito agressiva, enraizando-se nas relações sociais no mundo ocidental de maneira ampla.

As revistas ou publicações voltadas para as mulheres deixam vaziar esta obsessão instituída no sistema e o cansaço sentido por essas mulheres. Elas são alijadas moralmente por critérios que estabelecem caber às mulheres serem ao mesmo tempo mães, esposas, trabalhadoras, e belas. Negar umas dessas atribuições é dar margem à discriminação.

Para tratar desses assuntos relevantemente “femininos”, desde o início do século XIX, no Brasil, mulheres escreveram para e sobre mulheres em jornais diversos. Expressões de literatura de autoria feminina também são verificadas em várias regiões do País. No entanto, o que se convencionou chamar de “imprensa feminina”, tal qual existe hoje, como um tipo de jornalismo especializado, só passou a acontecer em meados dos anos 1940, com a publicação de suplementos femininos em jornais de grande circulação como *O Estado de S. Paulo*, seguido na década de 50 por publicações como *Encanto* e *Capricho*. Um novo padrão de texto surge, como lembra Dulcília Buitoni, e comprovamos nas colunas clariceanas analisadas neste trabalho:

O foco narrativo (se é que pode chamar de foco narrativo) também é a grande característica que está se consolidando para ser a marca registrada da Imprensa Feminina: o texto se dirige a uma segunda pessoa (você), num tom bem coloquial. A Imprensa Feminina vai sempre tratar a leitora com intimidade de uma amiga; vai chamá-la de “você”. (BUTONI, 1981, p. 84).

Em 1952, Clarice Lispector e seu esposo Maury Valente passam alguns meses no Rio de Janeiro, depois de anos morando na Europa. Neste momento a escritora é convidada por Rubem Braga para assinar uma coluna feminina em *Comício*. Mas, não se pode perder de vista que nesta fase, Clarice Lispector já era uma autora consagrada, tornando-se complicado atribuir textos sobre “preocupações menores” das mulheres ao seu nome. A saída veio fácil e atendeu pelo nome de Tereza Quadros, pseudônimo ou personagem que se tornaria a confidente de milhares de mulheres cariocas.

Na coluna “Entre Mulheres” Clarice Lispector mistura dicas de beleza, saúde e bem viver com textos ficcionais. Coube a esses textos avançar no que no resto da coluna havia de mais conservador. A mulher leitora de Tereza Quadros é ora incentivada a seguir as regras do marido, figura masculina que dita as condutas morais do sexo oposto, ora a não depender necessariamente de um homem para ser feliz. O resultado é uma porção de sugestões, não aleatórias, mas aos moldes da imprensa que paulatinamente se formava. Vejamos a observação sobre as mudanças desta época:

Os jornais ainda custam a modernizar-se em termos de forma e conteúdo. Os velhos padrões, a maioria do jornalismo norte-americano, dão a fisionomia de todos eles. E, no tocante a seções femininas, os jornais sempre estão atrasados em relação às revistas. Suas seções são pobres, sem imaginação, pouco trabalhadas em termos de diagramação e ilustração. São colchas de retalhos, que juntam receitas de tricô e crochê, uma crônica ou poesia, culinária, moda, conselhos de beleza, frases de amor etc. Boa parte do material publicado é tradução de textos enviados por agências estrangeiras. A mulher, como público, não é muito considerada. A impressão que se tem é que o jornal editava a página feminina mais para constar. (BUTONI, 1981, p. 85).

Não fosse o perfeito equilíbrio entre o avanço e o conservadorismo, Clarice Lispector, ou melhor, Tereza Quadros e Helen Palmer, não teriam sustentação no jornal. As duas colunas aqui analisadas tiveram curta duração, mas por motivos alheios à produção do texto propriamente dito.

Do mesmo modo que Tereza Quadros, Helen Palmer preocupa-se excessivamente com a beleza. Os textos publicados em 1959 e 1960, no entanto, são mais conservadores por se tratar se uma coluna com orientações prévias acordadas no contrato de trabalho estabelecido entre a colunista e a empresa de cosméticos que financiava a coluna. “Correio Feminino – Feira de Utilidades” era praticamente um espaço publicitário da Pond’s no jornal *Correio da Manhã*.

Nos dois casos, “Entre Mulheres” e “Correio Feminino”, o corpo serve de sustentáculo para uma série de reflexões. Um corpo que, em tese, poderia ser aprisionado, mostra-se como instrumento de libertação. Mas isso não acontece de modo contínuo. Pelo contrário, a política do adestramento e os ganhos advindos de ser bela são as iscas para as leitoras menos atentas. No dizer de Michel Foucault: “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1997, p. 130). E mais adiante:

Ora, através dessa técnica de sujeição, um novo objeto vai-se compondo e lentamente substituindo o corpo mecânico - o corpo composto de sólidos comandado por movimentos, cuja imagem tanto povoara os sonhos dos que buscavam a perfeição disciplinar. Esse novo objeto é o corpo natural, portador de forças e a sede de algo durável: é o corpo suscetível de operações especificamente, que têm sua ordem, seu tempo, suas condições internas, seus elementos constituintes. O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais que da física especulativa; corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais; corpo do treinamento útil e não de mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e limitações funcionais. (FOUCAULT, 1997, p. 132).

Se por um lado Tereza Quadros e Helen Palmer dão a ver corpos disciplinados, seja pelas dicas de beleza ou pelos croquis de moda, por outro mostram muitas tentativas de transgressão, ao incentivar determinados comportamentos. A transgressão pode ocorrer na campanha ao aleitamento materno ou ao trabalho fora do lar – conquista dos anos 50, expressa com recorrência na coluna de Tereza Quadros.

Essas mesmas mulheres ou personagens dialogam com personagens femininas da ficção clariceana. Faço essa afirmação ao lembrar Michel Foucault e suas considerações sobre a constituição da obra de um autor. Foucault questiona como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos, que lugar esse sujeito ocupa em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e quais regras devem ser obedecidas.

Em resumo, o autor é uma das funções sujeito. O que especifica o autor como sujeito é sua capacidade de alterar, de reorientar o campo epistemológico ou o tecido discursivo, conforme formulou. “De facto, só existe autor quando se sai do anonimato, porque se reorientam os campos epistemológicos, porque se cria um novo campo discursivo que modifica, que transforma radicalmente o precedente”. (FOUCAULT, 2002, p.86).

Sendo assim, a função autor do sujeito circula os textos de Tereza Quadros, Helen Palmer e Clarice Lispector, sem se prender a um nome comum, mas atando-se irremediavelmente a um foco de expressão, que configura a expressão clariceana. Ainda nas palavras do teórico de *As palavras e as coisas*:

O nome de um autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. (...) A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2002. p. 46)

Outra justificativa concreta da unidade discursiva formando uma obra é o fato de Clarice Lispector reaproveitar textos de jornal na ficção. Isso aconteceu de modo mais freqüente na coluna de Tereza Quadros, mas assim mesmo denuncia um modo, no mínimo, semelhante, do processo de escrita. Ou ainda o uso do espaço do jornal como lugar de experimentação literária.

O mundo da casa, da mulher e do “cuidar”, temas eleitos como preferenciais pelos textos dirigidos ao universo feminino, é visto com outros olhos pela escritora Clarice Lispector. Não olhos que simplesmente repudiam uma acepção tradicional, mas que a consideram acrescentando outros valores, que possam contribuir, ainda que minimamente, para a reflexão da mulher sobre sua própria condição. Assim, podemos dizer que o discurso tradicional confere trânsito, aceitabilidade, ao ideário transgressor que aparece nas entrelinhas do texto. Como muitas outras escritoras antes dela, Clarice mistura o novo e o velho, fazendo crer que esse novo é exatamente igual ao velho, ou ao menos a aquilo que desde muito tempo se apresenta como ideal embora não seja praticado.

Para fisgar a leitora, Clarice ou Helen ou Tereza atacam-na através do contato íntimo. Esta é mais um estratagema utilizado nos textos para público feminino. Dulcília Buitoni, em *Mulher de Papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira e em Imprensa Feminina*, justifica porque essa estratégia nada mais é do que uma armadilha lingüística para prender a mulher nessa trama:

Esse jeito coloquial, que elimina a distância, que faz as idéias parecerem simples, cotidianas, frutos do bom senso, ajuda a passar conceitos, cristalizar opiniões, tudo de um modo tão natural que praticamente não há defesa. A razão não se arma para uma conversa de amiga. Nem é preciso raciocinar argumentos complicados: as coisas parecem que sempre foram assim. Ou então é apenas mais um momento de emoção, cujo único requisito é sentir junto. (BUTONI, 1980, p. 141)

Clarice Lispector retrata em sua ficção os efeitos da sociedade de consumo, do mesmo modo que suas personagens do jornal, Tereza Quadros e Helen Palmer padecem dessa imposição mercadológica. Ao ler uma dessas duas mulheres, que ganham voz por meio de Clarice, suas leitoras seriam facilmente associadas emocionalmente a tipos como o de Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela*, que constrói sua felicidade através do homem, já que no romance é ele que dá movimento e significação à vida. Mesmo podendo ser uma representação grotesca e tosca da leitora de páginas femininas, Macabéa tem características que a colocam nesse grupo, como a preocupação central com o amor e o casamento.

Descortinando essa leitura, vejo exatamente o contrário revelar-se. Parte disso se deve ao desencontro dos textos ou da posição ideológica deles. Tereza Quadros e Helen Palmer lançam mão de uma nova apresentação da mulher, ainda que camuflada nos próprios preconceitos que saltam das colunas.

Já Tereza Quadros, quase dez anos antes de Helen Palmer, padece de dificuldades semelhantes para falar sobre uma possível emancipação ou subversão ao modelo patriarcal. As duas personagens, cada uma a seu modo, exemplificam o que Márcia Guidin em *Estrela e Abismo: Feminino e Morte em Clarice Lispector*, já anunciava sobre as personagens ficcionais clariceanas:

Seus romances, contos crônicas têm como função básica a tarefa de, através de espelhamento ficcional, investigar o enigma feminino. Enquanto escreve histórias, descreve sensações e cria destinos, a escritora está simultaneamente invocando uma resposta ao mistério que personifica e um acomodamento expressional para relatá-lo. (GUIDIN, 1989, p. 10).

As mulheres clariceanas do jornal, assim como na ficção, terminam por cumprir a mesma finalidade da autora: investigar fora de si e descobrindo-se através do outro o que a constitui e a diferencia como mulher.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira Alves de. (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ANDRADE, Jeferson de. (com colaboração de Joel Silveira). *Um jornal assassinado – a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica: As técnicas do jornalismo vol. 2*, São Paulo: Ática, 1990

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*, Santa Catarina: Editora Mulheres, 2003.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan e JAGGAR, Alison (Org.). *Gênero, corpo e conhecimento*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *Mulher de Papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

\_\_\_\_\_. *Imprensa Feminina*. 2ª edição, São Paulo: Ática, 1980.

CADERNOS DE LITERATURA. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.17 e 18, dez. 2004.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2004b.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: história cultural entre prática y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CIXOUS, Hélène. *Reaching the point of wheat ora portrait of the artist as a maturing woman*. In: Remate de Males. Campinas: UNICAMP, v.9, 1989. p. 39-54.

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmem da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura –uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.

FURLANETTO, Maria Marta. Gênero do discurso como componente do arquivo em Dominique Maingueneau. In: MEURER, J. L., BONINI, Adais e MOTTA-ROTH, Désirée (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Portugal: Passagens, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GUARACIABA, Andréa. Crônica. In: MELO, José Marques de (Org.). *Gêneros Jornalísticos na Folha de S. Paulo*. São Paulo: FTD, 1987.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendência e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Editora UFJF, 2001.

MELO, José Marques de (Org.). *Gêneros Jornalísticos na Folha de S. Paulo*. São Paulo: FTD, 1987.

\_\_\_\_\_. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

MEURER, J. L., BONINI, Adais; MOTTA-ROTH, Désirée (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga (Org.). *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector Jornalista Feminina. In: LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*. NUNES, Aparecida Maria (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006b.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF – Sette Letras, 1999.

RAMOS, Murilo César. Intrigas da Corte: jornalismo político nas colunas sócias. In: MOTTA, Luiz Gonzaga (Org.). *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem. In: MEURER, J. L., BONINI, Adais; MOTTA-ROTH, Désirée (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes / PUC-SP, 2000.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

XAVIER, Elódia. *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

WALDMAN, Berta. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. In: *CADERNOS DE LITERATURA*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.17 e 18, dez. 2004.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## BIBLIOGRAFIA DE CLARICE LISPECTOR

### EM LIVRO

LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*. NUNES, Aparecida Maria (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

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

\_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Laços da Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

#### EM JORNAL

Jornal Correio da Manhã – Edições

21 de agosto de 1959  
 28 de agosto de 1959  
 30 de agosto de 1959  
 11 de setembro de 1959  
 23 de setembro de 1959  
 07 de outubro de 1959  
 11 de dezembro de 1959  
 15 de janeiro de 1960  
 22 de janeiro de 1960  
 04 de março de 1960

Jornal Comício – Edições

15 de maio de 1952  
 22 de maio de 1952  
 30 de maio de 1952  
 06 de junho de 1952  
 12 de junho de 1952  
 20 de junho de 1952  
 27 de junho de 1952  
 04 de julho de 1952  
 11 de julho de 1952  
 17 de julho de 1952  
 31 de julho de 1952  
 08 de agosto de 1952  
 15 de agosto de 1952  
 29 de agosto de 1952  
 05 de setembro de 1952  
 12 de setembro de 1952  
 19 de setembro de 1952

## MONOGRAFIAS E TESES

GUIDIN, Márcia Lúcia Dias Roberto. *A Estrela e o Abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector*, São Paulo: Tese de Mestrado da Universidade de São Paulo, 1989.

NUNES, Aparecida Maria. *Páginas Femininas de Clarice Lispector*, São Paulo: Tese de Doutorado da Universidade de São Paulo, 1997.

PAGANINI, Joseane. *A hora da estrela*, Brasília: Dissertação de Mestrado na Universidade de Brasília, 2000.

## ARQUIVOS DA INTERNET

HELENA, Lúcia. *O coração grosso: migração das almas e dos sentidos*. Disponível em <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n2\\_Helena.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_Helena.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2006.

CHIAPPINI, Lúcia. *Mulheres e Galinhas sem Mendigos: Leitura de "Imitação da Rosa" de Clarice Lispector*. Disponível em <[http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista\\_mulheres/volume2/ler.php?id=8-20k](http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume2/ler.php?id=8-20k)>. Acesso em: 02 dez. 2006.

ANEXOS