

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TAINAH FREITAS ROSA

**Experiência e escrita feminina no século XX sob o olhar de Katherine Mansfield e
Marguerite Duras**

Uberlândia
Fevereiro de 2026

TAINAH FREITAS ROSA

Experiência e escrita feminina no século XX sob o olhar de Katherine Mansfield e Marguerite Duras

Tese de Doutorado apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientador(a): Fernanda Aquino Sylvestre

Uberlândia
Fevereiro de 2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R788
2026

Rosa, Taináh Freitas, 1985-
Experiência e escrita feminina no século XX sob o olhar de
Katherine Mansfield e Marguerite Duras [recurso eletrônico] /
Taináh Freitas Rosa. - 2026.

Orientador: Fernanda Aquino Sylvestre.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2026.164>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino ,1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	20 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	12213TLT014				
Nome do Discente:	Tainah Freitas Rosa				
Título do Trabalho:	Experiência e escrita feminina no século XX sob o olhar de Katherine Mansfield e Marguerite Duras				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos da literatura de língua inglesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Fernanda Aquino Sylvestre / UFU, orientadora da candidata; Flávia Andrea Rodrigues Benfatti / UFU; Ivan Marcos Ribeiro / UFU; Aparecido Donizete Rossi / UNESP; Guilherme Augusto Duarte Copati / IFSULDEMINAS.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 20/02/2026, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aparecido Donizete Rossi, Usuário Externo**, em 20/02/2026, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Augusto Duarte Copati, Usuário Externo**, em 20/02/2026, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 20/02/2026, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tainah Freitas Rosa, Usuário Externo**, em 20/02/2026, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Andrea Rodrigues Benfatti, Professor(a) do Magistério Superior**, em 20/02/2026, às 23:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7073367** e o código CRC **A5601A56**.

*Às presenças femininas da minha vida,
companheiras desde sempre:
vó, tias e mãe. A vocês, dedico este trabalho
como pequena
retribuição pelo cuidado e pelo amor constantes.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, grande apoiadora, sempre disposta a ajudar nas tarefas cotidianas e suporte amoroso desde sempre.

Ao Fernando, pelo apoio e amor.

Às amigas e aos amigos, de dentro e fora da UFU, pela escuta e pelas palavras de incentivo.

Aos colegas de trabalho e chefias da Divisão de Apoio ao Planejamento Institucional da UFU, pela compreensão nos momentos de ausência e pela permissão de usufruto das licenças para capacitação e da Ação de Desenvolvimento em Serviço – ADS, necessárias ao andamento da tese.

À Fernanda, orientadora e amiga, pela orientação gentil e pelo aprendizado, sobre a tese e sobre a vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Coordenação, Secretaria e Colegiado – pelo apoio financeiro para participação em evento e pela atenção no atendimento das minhas demandas. Em especial, agradeço aos professores do Programa pelas valiosas experiências de sala de aula.

“Escrevo sobre as mulheres para escrever sobre mim, sobre mim sozinha através dos séculos”.

A Vida Material, Marguerite Duras

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de escritos de Katherine Mansfield e Marguerite Duras, escritoras de língua inglesa e francesa de início e final do século XX, respectivamente, que, unindo memória e ficção, representaram a escrita e a experiência de mulheres imigrantes no conflituoso século de duas guerras e de grandes transformações sociais. Para tanto, adotamos como *corpus* os textos memorialísticos *Diários e Cartas*, de Mansfield, e *Cadernos de guerra e outros textos* e *Escrever*, de Duras, e os textos ficcionais *Êxtase*, de Mansfield, e *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Duras, em diálogo com outros textos que iluminam os temas abordados. De início, revisitamos suas infâncias e vivências familiares (especialmente a maternidade), observando como essas relações primárias moldaram essas mulheres e como elas problematizaram as funções que se esperavam delas. No campo das relações afetivas, conhecemos personagens que, transitando da inocência à maturação sensual e subvertendo as convenções de relacionamentos padrões, expressaram seus desejos e encontraram a felicidade em relações não tradicionais. Como aporte teórico, analisaremos o *corpus* à luz das teorias da crítica feminista, especialmente a ginocrítica, e das questões da memória e da escrita de si, demonstrando como a literatura dessas duas mulheres, de estilos diferentes e em contextos distintos, dialogou sobre temas que envolvem a vida feminina. Por meio dessa escrita salvadora, veremos como a literatura ajudou mulheres a sobreviver às crises do século XX e a contar um pouco da história do século passado sob o ponto de vista delas, que desafiaram padrões para sobreviver ao incerto período e legaram a nós, mulheres do século XXI, reflexões importantes das lutas que ainda precisamos enfrentar.

Palavras-Chave: Katherine Mansfield; Marguerite Duras; literatura feminina; escrita feminina; século XX.

ABSTRACT

This thesis presents an analysis of writings by Katherine Mansfield and Marguerite Duras, writers of the early and late twentieth centuries, respectively, who, bringing together memory and fiction, represented women's writing and experience in a century marked by two wars and profound social transformations. To this end, the corpus consists of Mansfield's memorialistic texts *Diaries and Letters* and Duras's *War Notebooks and Other Texts* and *Writing*, as well as the fictional works *Bliss*, by Mansfield, and *The Ravishing of Lol V. Stein*, by Duras, in dialogue with other texts that illuminate the themes addressed. Initially, we revisit their childhoods and family experiences (especially motherhood), observing how these primary relationships shaped these women and how they problematized the roles expected of them. In the field of affective relationships, we encounter characters who, moving from innocence to sensual maturation and subverting conventional relationship models, expressed their desires and found happiness in non-traditional relationships. As a theoretical framework, the corpus is analyzed in light of feminist criticism, especially gynocriticism, as well as theories of memory and life writing, demonstrating how the literature of these two women, with different styles and in distinct contexts, engages in dialogue on themes involving women's lives. Through this redemptive form of writing, we observe how literature helped women survive the crises of the twentieth century and recount part of the history of the past century from their point of view defying norms to survive the uncertain period and bequeathing to us, women of the Twenty-first century, important reflections on the struggles we still need to face.

Keywords: Katherine Mansfield; Marguerite Duras; Women's literature. Women's writing. Twentieth century.

RÉSUMÉ

Ce travail présente une analyse des écrits des écrivains Katherine Mansfield et Marguerite Duras au début et à la fin du XX^e siècle. Leur écriture représente l'expérience de la femme en mélangeant mémoire et fiction dans une période fertile de grandes transformations sociales. Afin de mieux caractériser les thèmes indiqués dans ces écrits, on a choisi l'analyse du texte de mémoire *Journaux et Lettres* et des textes de fiction *Extase et Le ravissement de Lol V. Stein*, de Mansfield, et aussi l'analyse des *Cahiers de la guerre et autres textes* et *Écrire*, de Duras. On a proposé une analyse de ces textes en dialogue avec d'autres textes dont leur sujets éclairent les sujets présentés dans ses oeuvres. On a commencé notre étude par l'étude de l'enfance de ces deux femmes, puis par leurs expériences familiales, surtout celles qui parlaient de leur relation avec la maternité. Pour consacrer cette analyse, on a observé comment ces relations primaires ont formé le caractère de ces femmes et comment elles ont essayé de problématiser les fonctions que la société les imposait. On a aussi étudié les relations affectives des personnages de Mansfield et Duras, et on a constaté que ces deux écrivains traitent l'innocence mais aussi la maturité sensuelle dans leurs écrits en affrontant les conventions sociales et les habitudes de l'époque sans laisser d'exprimer leurs désirs ou de trouver le bonheur dans des relations non traditionnelles. Finalement, on a étudié d'un côté les théories de la critique féministe, la gynocritique, c'est à dire, un ensemble d'approches littéraires qui se concentrent sur l'analyse de spécificités propres aux textes de femmes, et de l'autre les questions de mémoire et d'écriture, de façon à voir comment la littérature de ces deux femmes avec des styles littéraires différents ont su être capables de parler directement aux sujets de la vie quotidienne des femmes en général. À travers cette écriture au féminin, on a pu remarquer que la littérature de ces deux écrivains a aidé les femmes à surpasser les crises du XX^e siècle en racontant l'histoire de ce siècle selon leur point de vue, mais aussi selon les habitudes d'une époque qui obligeait les femmes à vivre selon certains habitudes à être adoptés. Des femmes qui ont su laisser un héritage aux femmes du XXI^e ème, un siècle qui exige encore des femmes plein de luttes à gérer.

Mots-clés: Katherine Mansfield; Marguerite Duras; Littérature au féminin; Écriture au féminin; XX siècle.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	MANSFIELD E DURAS NO MUNDO E NA FICÇÃO	16
2.1	Katherine Mansfield: vida e literatura na virada para o século XX	19
2.2	Katherine Mansfield: vida curta; histórias curtas	23
2.3	Marguerite Duras: vida e literatura na segunda metade do século XX	26
2.4	Marguerite Duras: vida longa; histórias longas	29
3	LAÇOS DE FAMÍLIA.....	33
3.1	A infância revisitada: a “fase familiar”	35
3.2	A mulher sob pressão: mães em xeque.....	41
3.3	O irmão perdido: guerra, amor e morte.....	46
4	MULHERES APAIXONADAS	52
4.1	<i>Êxtase</i> : a mulher florescendo	53
4.2	<i>O arrebatamento de Lol V. Stein</i> : a mulher subvertendo	60
5	MULHERES EM DIÁLOGO: ESCRITA E EXPERIÊNCIA	69
5.1	A salvação pela escrita.....	83
5.2	Escritas de si e identidade feminina	88
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a analisar textos das escritoras Katherine Mansfield e Marguerite Duras, investigando como suas escritas, memorialísticas e ficcionais, tematizaram a vida e a experiência de mulheres, especialmente quanto aos conflitos amorosos e familiares, nas pontas do século XX. Ainda que tenham priorizado gêneros e estilos diferentes de escrita, essas mulheres questionadoras dialogaram com o leitor sobre afetos – tradicionais ou não –, usando como pano de fundo as memórias deixadas pelas vivências da infância nas colônias e da vida adulta nas metrópoles. O tema da mulher em Katherine Mansfield foi analisado durante o Curso de Mestrado, com enfoque nas questões de gênero que atravessam as diferentes fases da vida, da infância à velhice, nos contos da “fase familiar” da escritora. Já no Curso de Doutorado, a proposta é unir à Mansfield uma autora de outro tempo, que também trata as questões que habitam a experiência da mulher, mas com estilo diverso, procurando ampliar e enriquecer o debate das tensões que se abateram sobre a mulher do século passado.

Katherine Mansfield (1888-1923) e Marguerite Duras (1914-1996) compartilharam poucos anos do século XX. A primeira, filha de ingleses, nasceu na Nova Zelândia, quando o país era colônia britânica; a segunda, filha de franceses, nasceu na Indochina (atual Vietnã), então sob colonização da França. Ambas partilharam a estranheza de nascer nesses lugares dominados pela metrópole, permeados pela mistura de línguas e costumes. Tão logo atingiram a fase adulta, partiram para a Europa para continuar os estudos e para usufruir a liberdade que a vida familiar nas colônias não lhes permitia.

Cada uma em seu tempo, elas lutaram para viver da escrita, enquanto lidavam com experiências dramáticas de guerra, de conflitos familiares (especialmente com a figura materna), de problemas de saúde e de luta pelo reconhecimento, que, nos dois casos, só veio no fim da vida, garantindo-lhes um pouco de segurança financeira. Intimamente, viveram situações consideradas não tradicionais, como casos extraconjugais e relações homoafetivas.

Um tema marcante que perpassa a obra de ambas é a experiência da guerra. Katherine Mansfield perdeu o único irmão durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ao passo que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi o contexto de aprisionamento do primeiro marido de Duras e período em que morreu seu irmão caçula, aquele por quem ela nutria mais afeto. O horror da guerra permeia de medo algumas de suas obras, medo que se une à tristeza das perdas e à incerteza quanto ao futuro do mundo moderno.

Além da guerra, outras experiências comuns às autoras – a infância nas colônias, as perdas familiares, os problemas de saúde e as dores de amor e da solidão – foram registradas em textos memorialísticos e transpostas para ficção, provocando a reflexão sobre os aspectos da memória e da reconstrução do passado. Essas memórias ajudam a contar a história do século XX sob o ponto de vista da mulher, que buscava afirmação como cidadã e, no caso das autoras, como escritora.

Os conflitos de família, o amor e suas crises, a solidão e a morte atravessam a vida dos personagens de Mansfield e Duras, personagens esses que caminham de um texto a outro (às vezes com o mesmo nome), muitas vezes envoltos em uma atmosfera de melancolia e de dor. Desses personagens sobressaem mulheres desencantadas com a vida, presas a situações que parecem não ter solução, beirando, por vezes, a insanidade. Outras vezes, são mulheres confusas, alienadas, tentando entender e encontrar seu lugar no mundo.

Talvez seja desnecessário dizer que a escolha por estudar e pesquisar determinado autor é uma questão de identificação e admiração. Como mulher que cresceu no final do século XX, testemunhando tantas transformações no mundo interior e exterior das mulheres, descobrir e observar como nossas autoras posicionaram-se, por meio do texto literário, diante de questões que afetam o universo feminino tem sido uma atividade enriquecedora. Observar a coragem com que abordaram temas tão sensíveis leva-nos a refletir sobre a coragem necessária para enfrentar a vida; observar a variação de linguagem, de gênero e de estilo no trato de assuntos comuns ajuda-nos a entender o movimento que a literatura fez para acompanhar a evolução da escrita e da experiência feminina no último século.

Assim, essa pesquisa terá início com a contextualização das autoras no mundo e na literatura do século XX para, em seguida, adentrar no *corpus* literário que traz uma aproximação nas temáticas de cunho familiar e afetivo. Na sequência, abordaremos a escrita feminina e como ela tentou dar conta da experiência das mulheres e da sobrevivência das autoras no incerto século que se passou. A fundamentação teórica da crítica literária feminista nos auxiliará na resposta ao problema de pesquisa proposto: as escritas de Katherine Mansfield e Marguerite Duras, inscrevendo a subjetividade e a experiência da mulher nas pontas do século XX de formas e estilos próprios, resistiram ao discurso dominante sobre a mulher e subverteram as narrativas que representavam o feminino? Nossa hipótese é que ambas as escritoras, cada qual em seu contexto social e literário, com suas escritas atmosféricas e fragmentadas e suas experiências audazes, ofereceram novas possibilidades de ser e estar no mundo, especialmente

no mundo em ruínas do pós-guerra. Nosso objetivo, então, consistirá em analisar de que forma seus textos memorialísticos e ficcionais inscreveram a experiência feminina, cada qual a seu modo, por meio de linguagens e técnicas narrativas que desafiam o modo tradicional de representar a mulher do século XX. Mais especificamente, vamos observar até que ponto essas experiências e escritas dialogaram com os debates sobre gênero que ganhavam força nesse período.

Falando em escrita feminina e, conseqüentemente, literatura feminina, é prudente fazer uma consideração a respeito do termo “feminino”. Etimologicamente, esse termo deriva do latim *femininus*, que, por sua vez, advém de *femina*, usado para se referir à mulher. No dicionário, “feminino” é definido como relativo ou próprio de mulher ou de fêmea. Por essas razões, adotaremos, neste trabalho, o termo “feminino(a)” como qualificador daquilo que é feito e dito pela mulher. Sabemos que o termo ganhou conotações essencialistas ao longo do tempo, mas basta observar algumas derivações do termo – feminismo ou feminista, por exemplo – para constatar que “feminino(a)” tem caracterizado o que é da mulher, fazendo com que possamos substituir a “literatura de mulher” por “literatura feminina” sem provocar dúvidas de sentido. O mesmo não ocorre com expressões como “feminilidade”, “feminizar” ou “feminização”, que carregam o sentido de uma suposta essência feminina ou de “adaptar” algo ou alguém a uma característica feminina.

É importante destacar que a escolha por duas autoras que se aproximam nas temáticas não é suficiente para atribuir ao presente trabalho a classificação de um estudo comparado de literatura. Diante de um campo do saber que sempre sofreu questionamentos sobre o próprio ato de comparar, sobre as fronteiras com a história, a teoria e a crítica literária e que suportou abalos diante de novas disciplinas (como os estudos culturais), é prudente pensar fora do rótulo. Nossa proposta é olhar para essas duas mulheres, em seus contextos de início e fim de século, tomando suas escritas como um recorte da evolução da mulher ao longo do século XX, refletindo sobre os debates que se seguiram e refletir sobre o ponto de onde devemos prosseguir.

2 MANSFIELD E DURAS NO MUNDO E NA FICÇÃO

[...] a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século 19 que muda o horizonte sonoro.

MICHELLE PERROT

A neozelandesa Katherine Mansfield chegou ao mundo no fim do século XIX, no contexto definido por Eric Hobsbawm como a Era dos Impérios¹, em que grande parte das nações europeias dominavam colônias ao redor do mundo. Além do imperialismo, outras marcas dessa época, como o desenvolvimento dos movimentos trabalhistas e socialistas, o crescente acesso à cultura (motivado pelo aumento da riqueza da classe média e da classe trabalhadora instruída) e o surgimento da “nova mulher” foram, nas palavras de Hobsbawm, “cruciais para o desenvolvimento da cultura moderna” (1988, p. 13²). A Era dos Impérios chegou ao fim de maneira catastrófica em 1914, ano em que iniciou a Primeira Guerra Mundial e que nasceu Marguerite Duras. Desse ano até 1991, está compreendido o período conhecido como Era dos Extremos, momento histórico que nasceu da era da catástrofe (as duas Guerras Mundiais), passando pela era de ouro (notável crescimento econômico e de transformações sociais) até culminar no período de crises e incertezas que marcaram o fim do século XX.

Voltando ao século XIX, uma transformação é de fundamental observação neste trabalho: a nova mulher. De acordo com Hobsbawm,

(...) foi durante a Era dos Impérios que a ‘nova mulher’ se revelou pela primeira vez como um fenômeno significativo e que os movimentos políticos e sociais de massas dedicados, entre outros temas, à emancipação da mulher se tornaram forças políticas: notadamente os movimentos trabalhistas e socialistas (1988, p. 293).

Essa emancipação da mulher (diga-se, da mulher branca oriunda dos estratos privilegiados da sociedade) engloba várias conquistas, começando pelo direito ao controle de natalidade, passando pelo trabalho assalariado (especialmente nas indústrias domésticas) até atingir o direito ao voto, sem contar o acesso mais amplo à escolarização, especialmente no

¹ A Era dos Impérios foi o período compreendido entre 1875 e 1914, sucedendo a Era do Capital (1848 a 1875) e antecedendo a Era dos Extremos (1914-1991).

² HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica de Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ensino superior. Essas conquistas foram o sintoma da significativa mudança na posição das mulheres, que não deixou de atingir também o aspecto cultural. A indumentária mais livre, as danças nos bailes e o acesso ao esporte garantiram mais liberdade de expressão dos corpos das mulheres, que passaram a chamar a atenção do crescente mercado de consumo. Contudo, não podemos deixar de reforçar que a relativa liberdade das mulheres e da militância por novas conquistas era possível graças à transferência de atividades domésticas a outras mulheres: empregadas e babás. As reivindicações dessas só se tornaram pauta no século XX, quando as questões de raça e classe passaram a compor a pauta feminista.

Mas, ainda analisando o fim do século XIX, as conquistas das mulheres, especialmente quanto ao mundo do trabalho, concentravam-se em atividades ligadas à subjetividade, como as artes, com destaque para a literatura. A também contemporânea do fim do século XIX Virginia Woolf, nascida em 1882, garantiu que “(...) foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo nas outras profissões” (2013, p. 10³). A insuficiente liberdade financeira das mulheres foi uma das grandes preocupações de Virginia, que tratou o tema com bastante lucidez em *Um teto todo seu*, de 1929, texto inspirador para todo estudioso da literatura feminina, e que certamente voltará adiante neste trabalho.

Assim, caminhamos para o fim do “longo século XIX”, na terminologia de Hobsbawm, que abalizou o fim da Era dos Impérios com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em agosto de 1914, evento que “assinalou o colapso da civilização ocidental do século XIX”, civilização que era, ainda em suas palavras:

(...) capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações (incluindo-se o vasto e crescente fluxo de emigrantes europeus e seus descendentes) haviam crescido até somar um terço da raça humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial (1995, p. 14⁴).

³ WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2013.

⁴ HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Essa transição de século e o abalo sofrido pelo mundo ocidental é também o período datado como o início do modernismo, assim definido por Malcolm Bradbury:

(...) o nome que veio a designar aquela transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial. Foi uma revolução artística profunda, que agitou toda a Europa e — em parte, graças ao próprio Pound — os Estados Unidos, modificando radicalmente o curso de todas as formas de expressão artística. Foi uma crise na história do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna. Teve consequências profundas, algumas intencionais, muitas imprevistas — especialmente no campo da política. Gerou algumas das obras literárias mais geniais e mais perturbadoras que conhecemos, e algumas das mais dolorosas manifestações da autoconsciência e da ansiedade modernas. Ela fez parte da transição sofrida pelo mundo ocidental ao passar do movimento romântico para uma nova era, do século XIX para o XX (1989, p. 20-21⁵).

Estamos agora no início do século XX, quando teve início a Era dos Extremos, que, além de fazer ruir os impérios, conduziu a sociedade a um estado de regresso e barbárie marcado por duas guerras mundiais e pela ascensão de regimes totalitários. As grandes potências europeias foram quase aniquiladas e os Estados Unidos da América romperam o novo século como potência global, até serem atingidos pela Grande Depressão (1929). Dez anos depois, o fim da Segunda Guerra (1939-1945) inaugurou a Era de Ouro (1947-1973), período que viu nascer uma “economia mundial única”, marcada (para citar alguns acontecimentos) pelo fim do campesinato e pelo aumento do acesso ao ensino superior. É nessa época também que surgem os “pós” (pós-moderno, pós-industrial, pós-imperial, pós-estruturalista, dentre outros). À medida que o século XX avançava para sua segunda metade, a Europa, tentando reerguer-se, dividia o protagonismo das artes com os Estados Unidos e os meios de cultura de massa ganhavam espaço, com destaque para o cinema. Paralelamente, as mulheres avançavam nas pautas feministas e as discussões sobre o gênero ganhavam volume e relevância, enquanto o mundo caminhava para um novo ciclo de crise que teve seu auge na década de 1980 até o fim do século. O período histórico que chegava ao fim deixou marcas profundas no indivíduo, que se via, ao mesmo tempo, perdido e fragmentado em um mundo de guerras e destruição, e apto a reivindicar seus direitos mais democraticamente, assim como expressar, nas artes, suas emoções e dores de forma mais livre e crítica.

⁵ BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno**: dez grandes escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A literatura, tomada como a arte que põe em texto as perspectivas do real, não deixou de representar os dramas e conflitos do século XX, mas, em especial, a literatura a qual dedicaremos esse estudo direcionou seu olhar para o sujeito desorganizado desse século, com destaque para os efeitos da instabilidade que o mundo exterior provocou no mundo interior do indivíduo. Veremos, a seguir, como nossas autoras narraram as vivências do traumático século XX para as gerações seguintes, que, em retrospecto, podem melhor compreender o período que mudou a história da humanidade.

2.1 Katherine Mansfield: vida e literatura na virada para o século XX

Na transição do século XIX para o XX, a arte vivia o período modernista, que tinha como características, para citar algumas, a vanguarda estética, a liberdade temática e marcas de instabilidade e fragmentação do indivíduo. Essa arte do “tornar novo” já era uma arte de crise, expressa pelas “novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambiguidade e ironia trágica” (1989, p. 22⁶). Vejamos, mais detalhadamente, essas especificidades:

Essas novas artes tinham certas características em comum. Eram muitas vezes duras, irônicas, fragmentárias. As personagens centrais eram mais comumente vítimas do que agentes, e a natureza da existência era representada como algo fraco e frágil. A forma literária era muitas vezes fraturada, e as palavras davam a impressão de mal conseguirem expressar a experiência. Mas os métodos modernos também se mostravam empolgantes e notáveis. Na poesia, o verso livre; no romance, a técnica do “fluxo de consciência”; no teatro, o expressionismo – tais formas já haviam se tornado convenções, que apontavam para uma nova atitude em relação não apenas à forma artística como também à própria vida. Mas o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante agora surgia apenas como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado no mundo pós-guerra (1989, p. 33).

É interessante destacar, também, que essa arte de fim de século voltava sua atenção para os “novos tumultos da consciência, a natureza das impressões e percepções, o mundo que jazia oculto por trás da mente consciente e veio a ser denominado ‘inconsciente’” (1989, p. 28). Na literatura, essa representação do inconsciente perpassou várias obras, alterando a forma de desenvolver a trama e o tempo da narrativa. Especialmente na literatura de Mansfield, traços

⁶ BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno: dez grandes escritores**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

do modernismo inglês ficam em destaque, como o uso do monólogo interior e do fluxo de consciência, além de marcas estilísticas como o impressionismo e temáticas como o vazio e a alienação. Vejamos como Bradbury resumiu as artes de período:

[...] é a única arte que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do “princípio da incerteza”, de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo (1989, p. 19⁷).

Nesse tempo, a Europa era o palco do mundo, para onde vários escritores migraram para conseguir viver dessa arte. No caso de Mansfield, que lutou com os pais para trocar a Nova Zelândia pela Inglaterra, sua obra misturou aspectos culturais da vida colonial neozelandesa com as experiências modernas da Europa. Inclusive, há quem diga que Mansfield foi uma modernista colonial, por trazer para o texto perspectivas de fora da metrópole⁸. Até 1913, a prevalência do povo maori em sua obra era evidente, revelando um senso de pertencimento ao seu país de origem; a partir de então, ela se distanciou das raízes da Nova Zelândia, mas seu país aparece de forma simbólica por meio da representação da natureza, até voltar com mais força após a morte do irmão, quando Mansfield buscou resgatar as memórias de sua família.

Além dos contos que permitiram sua estreia na literatura, Mansfield escreveu poemas e críticas literárias, muitas delas referenciadas em suas cartas e diários. Dessas críticas, chamamos a atenção a conhecida rivalidade⁹ com Virginia Woolf, de quem tornou-se parceira no Círculo Bloomsbury, grupo de intelectuais e artistas do início do século XX. Sobre essa relação de admiração e inveja, a título de conhecimento, vejamos: “Estive com Virginia [Woolf] na sexta-feira. Ela foi muito bondosa. É a única no grupo que sempre terei prazer em visitar, pois leva realmente a sério a tarefa de escrever, é honesta e sensível. Não se pode pedir mais” (1996, p. 107¹⁰). No ano seguinte, em carta ao marido, ela diz: “Estou trabalhando sobre o texto da Virginia [a novela *Night and Day*, de Virginia Woolf]. Não gosto dela, Boge. Na minha opinião,

⁷ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁸ KASCAKOVA, Janka; KIMBER, Gerri. **Katherine Mansfield and Continental Europe**. London: Palgrave Macmillan, 2015.

⁹ Ver o que Virginia escreveu uma semana após a morte de Mansfield: “Katherine não vai ler isto. Katherine não é mais minha rival. Mais generosamente, senti. Mas apesar de conseguir fazer isto melhor do que ela conseguia, onde está ela, que conseguia fazer o que não consigo” (2021, p. 125). Trecho extraído de *Os diários de Virginia Woolf*: uma seleção [1897 a 1941]; referência completa ao final.

¹⁰ MANSFIELD, Katherine. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

sua essência é uma mentira das grandes” (1996, p. 144). Mais adiante neste trabalho, veremos outras referências da inveja que Mansfield sentia da vida pessoal de Virginia.

É nos diários e cartas que encontramos vasto material sobre as angústias de Mansfield para se afirmar como mulher e como escritora. Além de relatar os dramas familiares, eles expressam suas inquietações enquanto crítica literária, ao mesmo tempo em que registram sua frustração com as expectativas depositadas nela enquanto mulher. Em carta ao marido, ela protestou contra as tarefas domésticas que lhe tiravam tempo da escrita:

Quando tenho de limpar o dobro de vezes, ou de lavar coisas desnecessárias, sinto horrível impaciência e desejo de estar escrevendo [...] Sim, eu odeio, odeio, odeio fazer essas coisas, que você espera de sua mulher, da mesma maneira como os outros homens aceitam. Na verdade, só posso fazer o papel de empregada doméstica com muito má vontade. Isso fica muito bem para mulheres que não têm nada mais para fazer. [...] A dificuldade com mulheres como eu é que elas não podem se manter calmas diante das tarefas que lhes são impostas (1996, p. 37-38¹¹).

Sendo uma mulher que interrogava sua condição, Mansfield tratou a questão de forma recorrente, mas sutil, diferente do tom expressado em seus diários. Temáticas que circundam a vida da mulher foram trazidas à reflexão de forma perspicaz, com a predominância massiva de protagonistas femininas, muitas delas problematizando temas complexos como a maternidade. Alguns exemplos de personagens desajustadas no papel de mãe, por vezes delegando a função para mulheres próximas, vemos em *Prelúdio* e *Na baía*. Mais à frente esse tema será tratado com mais detalhes.

Como uma astuta observadora da personalidade humana, talvez por ter passado boa parte da vida recolhida por conta da doença, os textos de Mansfield enfocam mais as características psicológicas do que físicas do ser humano. Sua frustrada carreira de violoncelista parece ter deixados as marcas da música no estilo de alguns de seus textos, como em *O vento sopra*, *Segundo violino* e *Aula de canto*. Outra arte – a dramaturgia – também aparece em alguns de seus textos, como se os personagens fossem atores em cena (*Tomando o véu*, *Srta. Brill* e *Seis anos depois*).

Em seus contos, que quase atingiram uma centena, Mansfield não tratou de aventuras ou grandes acontecimentos¹²; muitas de suas histórias eram “*plot-less*”. Na verdade, a

¹¹ MANSFIELD, Katherine. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

¹² Ilustra essa afirmação um trecho de um de seus diários, de janeiro de 1916: “Só isso. Nem novelas, nem

abordagem era no depois do fato, nas marcas que eles deixavam na psique. Um bom exemplo é o conto *Psicologia*, em que um casal (ele, escritor de romances; ela, autora de peças de teatro) compartilha o chá e o bolo que a mulher preparara. Os diálogos são curtos, com prevalência para os pensamentos, os sonhos e as sensações da mulher. Uma atmosfera de dúvida paira sobre eles e o leitor questiona-se sobre um possível romance. Tudo é atmosférico. Eles refletem sobre a relação da psicologia com a literatura e o conto termina, como vários, sem um “fechamento”, mas com a reflexão da protagonista sobre o romance psicológico. A psicologia surge também em *Sinceridade*, em que a intimidade dos protagonistas é explicada pela “consciência psicológica” e, mais uma vez, fica subentendido um relacionamento entre eles, embora não saibamos de qual natureza.

Qualquer que seja a natureza de um relacionamento, pais e filhos (*O pai e suas filhas*), homem e mulher (*Sr. e Sra. Pombo*), patrão e empregado (*A criada*), e até mesmo entre homem e animal (*O canário* e *Um homem e seu cão*), ele é retratado e problematizado de forma sutil, com foco nas emoções, mesmo que disfarçadas por máscaras e convenções. Os relacionamentos conjugais, sempre tão presentes na ficção, aqui surgem de forma contraditória: casais em conflito não explícito (*Marriage à la mode*, *Conto de homem casado*, *O homem indiferente* e *Uma má ideia*) e outros aparentemente felizes (*Lua de mel* e *Sr. e Sra. Williams*). Essa contradição entre crise e felicidade nas relações é recorrente e aparece de forma perspicaz, como se, mesmo estando tudo bem, algo parecesse desmoronar. Vale destacar que essa sutileza e o tom atmosférico são características fortes em Mansfield, que também usa o humor e a ironia para amenizar críticas sociais e reflexões mais profundas sobre o comportamento humano.

Além de desencontros amorosos (*Picles de pepino* e *Daphne*), outras temáticas que rondam quase todo ser humano estão presentes, como solidão (*Srta. Brill*), melancolia (*O canário*), medo (*A pequena governanta*), insegurança (*Uma xícara de chá*), alienação (*O pai e suas filhas*, *As filhas do falecido coronel* e *Susannah*), diferenças sociais (*A casa de bonecas* e *A festa no jardim*), morte (*A mosca*) e guerra (*Uma viagem indiscreta*).

Essas temáticas tão sociais e subjetivas são exploradas muitas vezes utilizando-se de símbolos, conferindo aos textos de Mansfield uma forte presença imagética. Nesse caso, as imagens não são apenas cenários ou acessórios, mas são a representação simbólica de uma sensação ou impressão mais profunda. Alguns exemplos são as árvores (e seu profundo impacto

nas mulheres) em *Êxtase* e *Na baía*, a pequena lâmpada em *A casa de bonecas*, a amêndoa na fatia do bolo da *Srta. Brill*, a noz como maçaneta no bolo em formato de casinha em *Sol e lua*. Falando em árvores, sol e lua, a natureza é outro elemento destacável nos textos de Mansfield, também como cenário, registro da presença do impressionismo na sua obra e da influência da paisagem exuberante de seu país natal.

Veremos a seguir que Mansfield foi uma mulher que destoou do padrão que se esperava para seu contexto familiar e seu tempo. Ainda na Nova Zelândia, aos 19 anos, escreveu um conto com título em latim, *Leves amores*, em que relata um encontro amoroso de duas mulheres. Não é motivo de espanto saber que o texto só foi publicado mais de 80 anos após ser escrito, ao ser encontrado na documentação de uma antiga colega de escola, a quem Mansfield confidenciou o texto por carta.

2.2 Katherine Mansfield: vida curta; histórias curtas

Katherine Mansfield nasceu em Wellington, Nova Zelândia, em 14 de outubro de 1888, quando o país era uma colônia da Grã-Bretanha, que ocupou a terra habitada pelo povo maori, os nativos do local. A menina Katherine Mansfield Beauchamp era a terceira dos seis filhos (na ordem: Vera, Charlotte, Katherine, Gwendoline – morta aos três meses –, Jeanne e Leslie, o único homem) do casal Annie Dyer e Harold Beauchamp e preferiu adotar o sobrenome da avó materna. Aos 11 anos, escreveu sua primeira história em um jornal da escola; aos 15, partiu para a Inglaterra para estudar e só retornou aos 18 anos. No ano de regresso ao seu país natal (1906), publicou três histórias em uma revista australiana e convenceu a família a permitir sua mudança definitiva para Inglaterra, nunca mais retornando à Nova Zelândia¹³.

Instalando-se no novo país em 1908, sustentou-se com poucos recursos e viveu intensamente seu primeiro ano inglês: apaixonou-se por Garnet Trowell (irmão de Tom, uma antiga paixão da escola) e dele ficou grávida. No ano seguinte, casou-se com George Bowden, um musicista 10 anos mais velho, de quem se separou no dia seguinte. Nessa época, já era amiga de Ida Baker (apelidada de Leslie Moore ou LM), relação que não agradava a mãe de Katherine, que a levou para a Alemanha (suspeitando de uma relação amorosa da filha com Ida e, talvez, sem saber da gravidez). Lá, Katherine sofreu um aborto, escreveu as histórias que

¹³ A biografia e a linha do tempo de Mansfield expressas neste trabalho constam do portal Katherine Mansfield Society: <https://katherinemansfieldsociety.org/katherine-mansfield-resources/timeline-biography/>

iriam compor sua primeira coletânea, *In a German Pension* (publicado em 1911), e se envolveu com um tradutor e crítico polonês. Desse relacionamento, ela descobriu a literatura de Anton Tchekov (que se tornou sua maior inspiração no conto) e é provável que nessa relação tenha contraído uma doença venérea. Ao retornar à Londres, em 1910, sofreu um episódio de peritonite e publicou sua primeira história na revista *New Age*. Tendo ampliado seus contatos culturais e literários, conheceu seu futuro marido, John Middleton Murry, em 1911. Também nesse ano, retomou os laços com o irmão Leslie (apelidado de “Chummie”).

Nos anos seguintes, 1912 a 1913, já vivendo com Murry, enfrentou períodos conturbados na escrita após a falência da *Rythym* (que se tornaria *Blue Review*), da qual era assistente. No fim de 1913, morando com Murry em Paris, viveu um caso com o escritor francês Francis Carco. Nesse período, recebeu ajuda financeira de Ida Baker, após falência de Murry. Retornou à Londres em fevereiro de 1914, seis meses antes do início da Primeira Guerra. Em 1915, seu irmão iniciou treinamento militar na Inglaterra, mesmo ano em que Mansfield dividiu sua moradia entre um apartamento com Murry, em Londres, e outro com Carco, em Paris. Em outubro desse mesmo ano, Leslie morre ao demonstrar como funcionava uma granada, fato que empurrou Mansfield para a depressão; ainda em 1915, mudou-se para o sul da França com o marido.

Retornando à Inglaterra em 1916, ampliou seu círculo de amizade com os intelectuais ingleses (Aldous Huxley, Bertrand Russell, T. S. Eliot, dentre outros) e com Virginia Woolf. Em 1917, descobriu a tuberculose; no ano seguinte, casou-se com Murry e perdeu a mãe (nesses dois anos ela se dividiu entre Inglaterra e França, na companhia de Ida Baker). Nos dois anos seguintes (1918 e 1919), ela (e também Murry) intensificou seus trabalhos literários, enquanto viajava (sempre com Ida Baker) para Itália e França em busca de tratamentos. Nesse período, tomou conhecimento de um relacionamento extraconjugal do marido. Em 1920 e 1921, alternou estadia entre Suíça e França, período em que escreveu seus contos mais conhecidos, como *At the Bay*, *The Garden Party* e *The Doll's House*. No ano seguinte, ainda alternando entre Suíça, França e Inglaterra, iniciou tratamentos controversos contra a doença, que a debilitava cada vez mais. Sua última moradia foi Fontainebleau, França, onde realizava tratamento experimental. Ao receber a visita de Murry no *Institute for the Harmonious Development of Man*, sofreu uma hemorragia e morreu em 09 de janeiro de 1923, aos 34 anos. Sua vida foi curta como as histórias que a deixaram célebre no mundo da literatura. Até sua morte, foram publicadas três coletâneas de contos: o já citado *In a German Pension* (editado por três vezes), *Bliss*, de 1920, e *The*

Garden Party, de 1922; todos bem recebidos pelo público. Foram essas histórias curtas, aparentemente simplistas, que condensaram a existência do homem – e, especialmente, da mulher –, desde a Nova Zelândia até a Europa, nas mais diversas fases da vida e em diferentes contextos.

Influenciada por escritores como Anton Tchekhov e Guy de Maupassant, Mansfield dedicou grande parte da sua escrita às *short stories*. Importa reforçar que, embora tenha escrito poemas e críticas literárias, sua dedicação aos contos em detrimento do romance concedeu-lhe a alcunha de “a modernista que escreveu apenas contos”¹⁴. O destaque de Mansfield nesse gênero representou um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que sua ascensão conferiu uma “promoção” para o gênero no universo literário (que frequentemente relegava o conto a um *status* menor), fez com que ela fosse, por muito tempo, considerada uma autora “menor” ou marginal, justamente por ter priorizado um gênero “menor”. O tempo encarregou-se de mostrar que tamanho não é medida de qualidade e o revisionismo literário (especialmente quanto à literatura feminina) deslocaram a autora para outro “lugar” no cânone. Atravessando o século XX, Mansfield chegou ao Brasil no fim da década de 1930 e foi, aos poucos, encontrando grandes entusiastas.

Em 1936, o escritor e tradutor Érico Veríssimo lançava o primeiro número de *A novela*, revista literária da Livraria Globo. Nesse número encontrava-se *A lição de música*, primeiro conto de Mansfield traduzido no Brasil¹⁵. Nos anos seguintes (1937 a 1939), outros cinco contos foram publicados em diferentes números da revista. Também em 1937, o poeta Vinicius de Moraes dedicou a Mansfield o poema “Soneto a Katherine Mansfield”. Já em 1940, o primeiro livro de Mansfield (que reunia 14 contos, dentre os quais os 06 referenciados acima) é trazido ao público brasileiro¹⁶, também na tradução de Veríssimo, como *Felicidade*, em referência ao conto *Bliss*, um dos que integram a obra. Traduzir Mansfield foi tão significativo para Veríssimo a ponto de o autor dedicar ao fato um poema: “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”.

Ainda na década de 1940, surgia na literatura brasileira uma das nossas grandes escritoras: Clarice Lispector. Em uma de suas crônicas¹⁷, ela relata sobre o primeiro contato

¹⁴ KIMBER, Gerri. **Katherine Mansfield and the art of short story**. London: Palgrave Macmillan, 2015.

¹⁵ BOTMANN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. In: Não gosto de plágio [blog], 5 de jun. de 2016. Disponível em <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html>

¹⁶ FUNKE, Katherine. Katherine Mansfield canta no oceano profundo. Manuscrita: Revista De Crítica Genética, 47, 2022, p. 109-120. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/197158>

¹⁷ LISPECTOR, Clarice. O primeiro livro de cada uma de minhas vidas. In: _____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

com um livro de Mansfield: “Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu” (2013, p. 24). Na década seguinte, em 1956, o poeta Manoel de Barros publica seu livro *Poesias*, no qual consta o “Continho à maneira de Katherine Mansfield”. Anos depois, na virada para a década de 1980, a poetisa e tradutora Ana Cristina César escolheu a tradução de um conto de Mansfield para compor sua pesquisa de Mestrado na Inglaterra (falaremos sobre essa pesquisa adiante neste trabalho). Ainda na década de 1980, a uberlandense Julieta Cupertino, tradutora autodidata, conheceu os textos de Mansfield, sendo a primeira a traduzir seus diários e cartas. Esse pequeno recorte demonstra a inserção da literatura de Mansfield na nossa língua e a inspiração que ela provocou em proeminentes escritores brasileiros do século XX.

Chegamos ao século XXI. Em pesquisa realizada no Google Acadêmico em 26 de junho de 2025¹⁸, foram encontrados 83 resultados (entre artigos, dissertações e teses) para o nome “Katherine Mansfield” no título da produção. Dentre esses, observa-se que muitos são trabalhos comparativos (especialmente com Clarice Lispector) e de análise das traduções de suas obras para o português brasileiro. Frequentemente nos eventos de literatura, especialmente aqueles que tematizam a literatura feminina, Mansfield está presente, demonstrando que sua inspiração para jovens pesquisadoras ainda é forte passados 102 anos de sua morte. Tendo estudado Katherine Mansfield no Mestrado, a proposta neste trabalho é ir um pouco além e colocá-la em diálogo com outra grande escritora do século XX, Marguerite Duras. Distantes no tempo, no espaço e na língua, elas se aproximaram nas temáticas, o que provocou interesse em pesquisar como essas autoras, nas suas semelhanças e diferenças, tematizaram a experiência de ser mulher no século passado, experiência essa que também é motivo de reflexão de quem escreve esta tese no século XXI.

2.3 Marguerite Duras: vida e literatura na segunda metade do século XX

Pensar o século XX é lembrar-se das guerras. Em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, era difícil acreditar que o mundo não sucumbira a anos de catástrofes, que culminaram em terríveis ataques nucleares. Com a Europa destruída, duas potências econômicas tornaram-se as grandes rivais (Estados Unidos e Rússia), mas, para o bem da humanidade, não levaram seu conflito às vias de fato. O mundo pós-guerra era sombrio; os sobreviventes e as testemunhas

¹⁸ Link da pesquisa:

https://scholar.google.com.br/scholar?start=70&q=allintitle:+%22KATHERINE+MANSFIELD%22&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5

da tragédia, especialmente do holocausto, tentavam narrar os horrores vividos e seguir adiante. Por ter se transformado em um dos poucos registros da tragédia, a memória (e os estudos sobre ela) ganhou destaque. Sendo a memória problemática em relação à “realidade” dos fatos, os discursos sobre o real começam a ser questionados e, a partir de então, realidade e ficção misturam-se. Tal fato tem impacto nos gêneros literários, já que a autobiografia, a história e ficção tornam-se, por vezes, uma só nas mãos dos escritores. No texto, os traumas da guerra tornam-se traumas discursivos: a linguagem torna-se de difícil articulação, sua expressão é econômica e fragmentada. A arte é obscura, melancólica e aquele modernismo de início do século parece não fazer mais sentido.

É nesse contexto que surge Marguerite Duras, prolífica autora de 47 obras, quase todas do romance. Instalando-se na França em 1932, ela nunca mais deixou o país e testemunhou todas as revoluções que se seguiram naquele século. Sempre engajada nas reflexões sociais de seu tempo, ela não se privou de viver suas experiências pessoais com liberdade e autonomia. Suas vivências de infância e família no longínquo sudoeste asiático nunca deixaram de estar presentes e seu primeiro livro deixa evidente esse fato. *Les impudentes* narra a sina de uma família composta pela mãe, dois filhos e uma filha. A menina divide-se entre o amor por um rapaz e o ódio pela mãe, que, depressiva e oprimida, parece obcecada pelo primogênito, jovem violento e com problemas de vícios. Os outros filhos parecem abandonados e a integridade familiar desmorona de vez quando a jovem engravida do amante. A ruína social e financeira da família seguirá em obras como *Uma barragem contra o Pacífico*, *O amante* e *O amante da China do Norte*.

Outros aspectos dessa complexa trama familiar iniciada em *Les impudentes* vão aparecer em diferentes abordagens. A relação de paixão e ódio da filha contra o irmão mais velho surge em *Agatha*, ao passo que a paixão e preferência da mãe pelo irmão mais velho aparece em *Dias inteiros nas árvores*. Falando em mãe, a tensa relação mãe-filha é também recorrente nessas obras “familiares”, especialmente no consagrado *O amante*, fato que retomaremos adiante.

À saga da família arruinada, juntaram-se, como o passar do tempo, os temas do amor, da solidão e da morte. O amor juvenil e a morte reúnem-se em *La vie tranquille*, seu segundo livro. Por trás dessa história de amor e morte, surge também o tema da identidade e da busca por sentido (além do tédio que antecede essa busca). Assim como em Mansfield, a ação ou o desenrolar da trama tem menos destaque nos textos do que a complexidade da convivência, das expectativas e dos interesses dos personagens, além da abordagem dos aspectos psicológicos.

Os temas de Duras quase sempre tem uma história de amor ou relacionamento amoroso que serve como pano de fundo para análises e reflexões sobre as vicissitudes da vida. O amor que não termina com “felizes para sempre”, mas aquele impregnado de imprevistos, dor e, por vezes, de impossibilidades, aparece em *O Amante*, *A doença da morte* e *Olhos azuis, cabelos pretos*; uma história de amor e miséria surge em *O Vice-cônsul*, o amor trágico (e seu crime passionnal) é tema de *Moderato Cantabile* e o amor em meio à guerra é retratado em *Hiroshima, meu amor*. Falando em guerra, ela aparece de forma mais pungente em *A dor*, que também não deixa de falar de amor, ou melhor, da história de amor de Duras e seu marido, atravessada pela Segunda Guerra.

É falando de família, amor, solidão e guerra que Duras dá protagonismo à memória, que trarão aos seus textos um aspecto autoficcional. Além dos textos da sua infância na Indochina, reflexões e experiências de sua vida madura vêm à tona em *A vida material* e *A puta da Costa Normanda*, para citar alguns. Enquanto, no auge da vitalidade, a memória cuidou de registrar as experiências da família, que se desintegrou com a partida da autora para a França, no fim da vida a memória cuidou de fazer um inventário da existência, ao mesmo tempo em que preencheu o vazio provocado pela fragilidade e pela solidão da velhice, como vemos em *Escrever e É tudo*.

Esses temas de caráter tão apaixonados, sensíveis e traumáticos são explorados em uma linguagem “dura”, pouco (para não dizer nada) sutil. Essa linguagem tenta dar conta do indizível, da ausência, da impossibilidade de comunicação, tão presentes em Duras. A influência do cinema é percebida no estilo da linguagem durasiana, das suas frases curtas, sem muito apego à sintaxe, no texto que parece não conseguir expressar o pensamento.

Assim como Mansfield, Duras viveu o deslocamento geográfico, cultural e social, fato que aguça a sensibilidade do escritor para retratar as mais diversas experiências humanas. Esse deslocamento geográfico é simbolizado pela forte presença do mar, esse entrelugar de passado e futuro, da infância e da vida adulta, do ponto de fuga dessas mulheres que precisaram atravessar o oceano para, com o distanciamento necessário, ressignificar suas origens e conquistar novas possibilidades de estar no mundo.

Marguerite Duras foi uma mulher do desejo: pela liberdade, pelo amor e pela escrita, todos eles vividos intensamente. Esse desejo também pode ser destruição, como bem demonstrado pelo título de um de seus livros – *Destruir, diz ela*. Ela, a mulher de Duras, quer destruir as convenções sociais, quer escolher a quem amar, ou mesmo, odiar. Ainda que não se

dissesse feminista (e até mesmo criticasse o movimento), Duras deixou o século XX como uma mulher à frente do seu tempo, que no decorrer de uma longa vida, produziu e viveu intensamente, deixando o século XX como uma das grandes romancistas de seu tempo.

2.4 Marguerite Duras: vida longa; histórias longas

Marguerite Duras nasceu Marguerite Germaine Marie Donnadiou em 04 de abril de 1914 na cidade de Gia Dinh (distrito da atual Saigon) na Indochina Francesa (atual Vietnã). Filha de professores franceses, ela perdeu o pai aos 07 anos; mais tarde, escolheu o sobrenome Duras em homenagem a uma pequena cidade onde o pai havia morado e onde viviam os dois filhos do primeiro casamento. Passou toda a infância na região de Saigon (cidades de Sadec e Vin Long), na companhia da mãe, Marie, e dos dois irmãos mais velhos, Pierre e Paul. Quando Duras tinha 13 anos, sua mãe comprou algumas terras na região do Camboja, sem saber que o terreno era incultivável e constantemente invadido pelo mar. O episódio mergulhou a família na pobreza e na decadência, culminando no vício em ópio do irmão mais velho (Pierre). A violência desse irmão, o difícil relacionamento com a mãe, a fragilidade do irmão mais jovem (Paul) e o romance escandaloso com um chinês vários anos mais velho são fatos e episódios marcantes que irão ressurgir em várias de suas obras¹⁹.

Após concluir a educação básica, ela parte para a França, aos 18 anos, para prosseguir nos estudos. Lá chegando, ela inicia o curso de Direito e sua carreira de escritora. Ela finaliza o curso e, aos 25 anos, casa-se com Robert Antelme, poeta e jornalista. Em 1942, após 3 anos de casamento, o filho do casal nasce morto; nesse mesmo ano, Duras perde o irmão mais jovem. No ano seguinte, ela e Antelme passam a integrar a Resistência Francesa sob o governo de François Mitterrand e é nesse período que ela conhece Dionys Mascolo, que se tornou seu amante e seria, futuramente, seu marido. Ainda em 1943, ela publicou seu primeiro livro, *Les impudentes* (não traduzido no Brasil), e iniciou seu segundo, *A vida tranquila*. Em 1944, Antelme é deportado para um campo de concentração na Alemanha, só retornando após fim da guerra, em 1945. Dois anos mais tarde, Duras e Antelme separam-se e, ainda em 1947, ela se casa com Mascolo, com quem teve um filho, Jean.

¹⁹ A biografia de Marguerite Duras foi consolidada a partir do seu site oficial (<https://www.marguerite-duras.com/Sommaire.php>) e das informações constantes em suas obras.

Na década de 1950, Duras começa a diversificar sua produção artística. Além de publicar livros como *Uma barragem contra o Pacífico*, *Os pequenos cavalos de Tarquínia*, *Dias inteiros nas árvores*, *O jardim*, *Moderato Cantabile* e *Le viaducs de la Seine et Oise* (não traduzido para o português), ela inicia suas atividades no mundo do teatro e do cinema (data dessa época a escrita do roteiro de *Hiroshima, meu amor*, grande destaque do cinema francês e integrante da *nouvelle vague*, e a estreia do primeiro filme adaptado de uma de suas obras – *Barrage contre le Pacifique*, de René Clement). Foi também nessa época que perdeu sua mãe e se divorciou de Mascolo.

A década seguinte marca o alcance do reconhecimento de Duras no mundo artístico francês. De 1960 a 1968, ela publica *Dez horas e meia da noite de verão*, *Hiroshima, meu amor*, *O deslumbramento* (ou *O arrebatamento de Lol V. Stein*), *La Musica*, *O Vice-Consul*, *Destruir, diz ela*, além de outros livros não traduzidos para o português. Politicamente, mesmo deixando o Partido Comunista Francês, ela militou ativamente contra a guerra da Algéria e integrou o “Maio de 1968”, movimento de contestação política, social e cultural iniciado a partir de revoltas estudantis.

Sua produção cinematográfica tornou-se prolífica nos anos 1970. Além de ter produzido alguns curtas-metragens, obras de sua autoria como *India Song*, *Nathalie Granger*, *La Femme du Gange* e *Le camion* transformaram-se em filme. Nesse período, Duras vivenciou momentos de solidão e de luta contra o alcoolismo. É também nessa época que, unida a outras intelectuais e artistas, ela assina o “Manifesto das 343”, petição redigida por Simone de Beauvoir que reivindicava o direito ao aborto legal e seguro.

A década de 1980 representou o período mais produtivo para a literatura de Duras. De 1980 a 1987, ela publicou 17 romances, dentre os quais: *O homem sentado no corredor*, *O verão de 80*, *Savanah Bay*, *A doença da morte*, *A dor*, *Olhos azuis*, *cabelos pretos*, *A puta da costa Normanda*, *A vida material*, *Emily L.* e aquele que lhe deu o prêmio Goncourt e sucesso internacional: *O amante*. Paralelamente aos livros, ela continuou atuando na dramaturgia e no cinema, mesmo enfrentando as recaídas do vício em álcool. Foi nesse período também que inicia seu relacionamento com Yann Andréa, bissexual e quase quarenta anos mais jovem, que se tornou seu companheiro até o fim de seus dias. Em sua última década de vida, Duras publicou os romances *Chuva de verão*, *O amante da China do Norte*, *Yann Andréa Steiner*, *Escrever e É tudo*. Em 03 de março de 1996, Duras faleceu em sua casa, vítima de câncer. Dez anos após sua morte, foi publicado *Cadernos de guerra e outros textos*, obra que ilumina a leitura de alguns

de seus romances. Marguerite Duras deixou o século XX como uma das grandes romancistas de sua época, que viveu sua intimidade de formas não convencionais e não se furtando a abordar temas polêmicos (e mesmo envolver-se em polêmicas com autores e intelectuais de sua geração).

Considerada uma representante do *nouveau roman*, movimento localizado entre os anos 1950 e 1960 e que buscava renovar as convenções romanescas oriundas do realismo, do naturalismo e do existencialismo (e sua literatura engajada), Duras parecia não se importar com classificações; na verdade, ela refutava pertencer ao citado movimento e mesmo afirmar que seus textos eram romances (ela dizia que essa classificação era dada pelas editoras). Por isso e talvez por sua inserção na confusa metade de século, não é uma questão relevante classificá-la em um movimento literário específico. Ainda assim, há tentativas de enquadrar sua obra em fases²⁰, dadas as variações de estilo ao logo do tempo, ou mesmo em ciclos²¹, considerando a aproximação temática de alguns textos. O único agrupamento aceito e adotado por Duras era o “grupo Rue Saint Benoit”, círculo que intelectuais que se reunia nessa rua (onde se localizava o apartamento de Duras) e era composto, dentre outros, por Maurice Blanchot e Edgar Morin.

Duras atravessou o século XX de forma transgressora e corajosa, tanto por suas escolhas políticas quanto por não se furtar a falar de questões polêmicas, mesmo envolvendo sua vida íntima. Apesar de ter questionado o espaço que era dado à mulher no mundo do cinema e da literatura, ela não reivindicou o título de feminista, mesmo tendo se engajado em lutas importantes para as mulheres, como o direito ao aborto.

Marguerite Duras chegou ao Brasil ainda “em vida”. O primeiro livro a receber tradução para o português brasileiro foi *Vice-Cônsul*, em 1982, mas a obra de Duras já era conhecida e estudada no Brasil desde a década de 1960 (o primeiro registro data de 1963), com várias menções à autora em *O novo romance francês*, de Leyla Perrone-Moisés, de 1966²². Após a publicação da primeira tradução, vários artigos sobre Duras começaram a circular, inclusive alguns comparando-a com Clarice Lispector, além de trabalhos acadêmicos e resenhas sobre

²⁰ Leyla Perrone-Moisés, em texto escrito um dia após a morte de Duras, categorizou os textos da escritora em cinco fases: a realista, a do novo romance, a romanesca, a escritural e a transparente. Ver mais em “‘O amante’ foi o livro de maior sucesso” em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>

²¹ Segundo os estudiosos de Duras, seus ciclos são: indiano (que agrupa obras como *O arrebato de Lol V. Stein*, *O Vice-Cônsul* e *India Song*), indochinês (que reúne *Uma barragem contra o Pacífico*, *O amante* e *O amante da China do Norte*) e atlântico (que concentra textos como *O homem atlântico*, *A doença da morte*, *Yann Andrea Steiner* e *Olhos azuis, cabelos pretos*).

²² Sobre a recepção de Duras no Brasil ver a dissertação *Marguerite Duras no Brasil – aspectos da recepção crítica*, de Raquel Terezinha Rodrigues Ferreira.

seus filmes. Em 1985, com o sucesso de *O amante*, que ganhara o prêmio Goncourt, o interesse pelas traduções de Duras aumentou, sendo publicados, no mesmo ano, *O amante* e *Moderato Cantabile*. Em 1986, são publicadas as traduções de cinco livros e cresce o interesse dos nossos intelectuais. Dois anos depois, mais três traduções são publicadas e, ao fim da década, existiam 22 obras traduzidas para o português brasileiro. A década de 90 iniciou e outras traduções e artigos disseminaram a literatura de Duras entre nós; sua morte, em 1996, simbolizou a consagração da obra de Duras no Brasil.

Já no atual século, em pesquisa realizada no Google Acadêmico em 11 de julho de 2024²³, mais de 200 resultados para o título “Marguerite Duras” demonstram como ela desperta o interesse dos pesquisadores brasileiros. Além das análises sobre as traduções, os trabalhos abordam temas como o processo da escrita, a autobiografia, o feminino, a psicanálise, a relação com o cinema, mas, especialmente, a memória, grande constante em seus textos.

Os anos 2000 seguiram com traduções da obra de Duras entre nós, como o *Cadernos da guerra e outros textos*, em 2009. A partir de então, seguiu-se um período de hiato, até que, em 2021, a editora Relicário iniciou um projeto que tem como objetivo traduzir e publicar 10 obras da autora. Em matéria intitulada “Por que Marguerite Duras, autora que escrevia para não morrer, ressurgiu no Brasil”, publicada na Folha de São Paulo em 29 de outubro de 2021²⁴, alguns estudiosos explicam o interesse pela autora e justificam a escolha das editoras (Relicário e Bazar do Tempo) por Duras como para compensar uma demanda reprimida pelas obras durasianas nos últimos anos (muitos textos de Duras só eram encontrados em sebos). Essa redescoberta de Duras também chegou até a editora Nova Fronteira²⁵, que publicou, em 2021, *O amante da China do Norte*.

Passaremos, na seção seguinte, ao estudo de um tema sensível e muito presente entre nossas autoras e, para isso, uniremos textos memorialísticos e ficcionais para compreender como elas viveram suas relações primárias em tempos tão incertos.

²³ Link da pesquisa:

https://scholar.google.com.br/scholar?start=100&q=allintitle:+%22MARGUERITE+DURAS%22&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5

²⁴ Link para a matéria não foi disponibilizado por se tratar de conteúdo não gratuito.

²⁵ Ver “Hora de descobrir Marguerite Duras”, matéria publicada em 24 de setembro de 2023 em

<https://pipelinevalor.globo.com/day-off/noticia/hora-de-redescobrir-marguerite-duras.ghtml>

3 LAÇOS DE FAMÍLIA

O título desta seção remete ao famoso livro de contos de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1960. Basta uma rápida pesquisa na internet para encontrar vários trabalhos que colocam em diálogo as obras de Lispector, uma das grandes escritoras brasileiras do século XX, com textos diversos de Mansfield e Duras. Falar sobre laços de família, com toda sua complexidade, foi recorrente nessas três escritoras, que se aproximam também em temáticas como o amor, a epifania, o processo da escrita e o universo feminino.

Assim como ocorre nos contos de *Laços de família*, o lar e as relações que nele nascem podem ser de afeto ou de aprisionamento. Veremos, a seguir, como Mansfield e Duras revisitaram seus laços familiares e como colocaram em xeque as funções que se esperavam das mulheres no novo mundo do século XX.

Permanecer próximo à família, no contexto tradicional em que estava inserida, era insuportável para Mansfield, especialmente após ter conhecido a vida londrina. Ter retornado ao seu país superdimensionou a estranheza com seus entes mais próximos, como ela relatou em seu diário a 21 de outubro de 1907: “Maldita seja a minha família! Meu Deus, como eles são aborrecidos! Eu os detesto profundamente. Por certo não ficarei aqui por muito tempo mais. Graças a Deus por isso!” (1996, p. 19²⁶). No ano seguinte, ela conseguiu autorização e recursos do pai para migrar definitivamente para Londres, nunca mais voltando à Nova Zelândia. Parece-nos que esse distanciamento amenizou a tensão entre eles e, a partir de então, as referências aos seus familiares em suas cartas e diários é sempre amável. Vejamos um trecho de uma carta de Mansfield a Murry em que ela cita uma carta do pai: “Quando ele [o pai] diz que me ama, eu me sinto confiante de que Deus está a meu lado” (1996, p. 36). Em 1916, poucos meses após a morte do irmão, Mansfield pergunta a si mesma: “O que é, realmente, que desejo escrever?” (1996, p. 60); após algumas linhas, chega à conclusão de que precisava escrever sobre “as pessoas que amamos” para saldar a “dívida de amor”. Esse amor, que talvez não tenha sido expresso facilmente em vida, transformou-se em homenagem no texto.

Para Duras, as memórias da família trazem um tanto mais de dor. Nos seus cadernos, ela detalha o sofrimento nas mãos do irmão mais velho e da mãe. É curioso observar ambas as autoras, que não tinham convicções religiosas, inserirem o nome de Deus ao se referirem às

²⁶ MANSFIELD, Katherine. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

figuras mais destacadas da família; assim como Mansfield achava que Deus estava ao seu lado quando recebia o amor do pai, Duras depositava toda sua confiança na mãe, ainda que na dor: “Eu acreditava em minha mãe como em Deus” (2009, p. 51²⁷). Duras sentia-se impotente diante de sua família como os fiéis diante de Deus: “Buscava um [sentido] no interior de minha família, onde minha insignificância era tal que, cada vez que eu tentava me afirmar, ainda que fosse dando minha opinião, era energicamente colocada em meu lugar” (2009, p. 63). A situação em família jamais melhorou e Duras, ao contrário de Mansfield, não expressou amorosidade em seus textos, embora tenha buscado compreender os motivos dos comportamentos disfuncionais de seus familiares. Olhar para esse passado sombrio da infância e de sua família foi importante para a escritora seguir em frente, pois era preciso pôr em palavras fatos tão marcantes: “Se insisto nesse aspecto de minhas relações com os outros (tanto com a minha família quanto com as colegas de classe), é porque isso tem a sua importância – e me marcou por longos anos” (2009, p. 49).

Falar sobre família é, no contexto desta tese, voltar ao passado e, logo, falar de memórias. Para tanto, consideramos relevante retomar alguns estudos de Lúcia Castello Branco sobre as escritas femininas da memória. Para ela, o olhar para o passado é um gesto de memória, um movimento de voltar ao passado para resgatá-lo; tal gesto, por sua vez, só se dá por meio das lacunas, isto é, do esquecer para lembrar. Esse movimento realizado pelo “sujeito-memória” é árduo, pois é preciso tecer “a trama da lembrança, traçar, com os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, que o levará a uma outra história, a um outro tempo, a um outro lugar” (1990, p.75²⁸). É sempre importante relembrar esse caráter de representação, de construção, do texto memorialístico para não cairmos na armadilha de lê-lo como reprodução do real: é preciso não se esquecer da natureza híbrida da memória, que oscila entre o ficcional e o histórico. Tendo isso claro, vejamos, nos tópicos a seguir, como nossas escritoras recriaram as memórias dessas relações familiares tão complexas, elas que são a fonte primeira das nossas lembranças e, portanto, criadoras da nossa identidade primária.

²⁷ DURAS, Marguerite. **Cadernos de guerra e outros textos**. Edição estabelecida por Sophie Bogaert e Olivier Corpet. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

²⁸ BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope**: uma leitura da escrita feminina da memória. 1990. 387f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

3.1 A infância revisitada: a “fase familiar”

[...] estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada, e que, afinal, tentávamos realmente sair dela. Passava-se mesmo a vida inteira a tentar sair disso de qualquer maneira.

MARGUERITE DURAS

Uma questão central nos textos de Mansfield e Duras é o resgate das memórias da infância. Para tratar esse tema, uniremos os textos memorialísticos contidos em seus diários, cartas e cadernos e os textos ficcionais que apresentaremos a seguir.

Em seu diário, em 1916, Mansfield registra como se falasse ao irmão morto: “Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. [...] Por um momento eu quero fazer nosso país desconhecido saltar aos olhos do Velho Mundo.” (1996, p. 61²⁹). Essas recordações da Nova Zelândia serão o pano de fundo dos três contos da “fase familiar”: *Prelúdio*, *Na baía* e *A casa de bonecas*.

Em 1915, após a morte do irmão, Mansfield inicia *The aloe*, que mais tarde se transformaria em *Prelúdio*, conto que narra a instalação da família Burnell (pai, mãe, avó materna, tia materna e as crianças) na nova casa e forma, juntamente com os dois seguintes, a trilogia da família na nova casa de campo na Nova Zelândia. Novamente, como se falasse ao irmão falecido, ela narra em seu diário: “*The aloe* está correto, é lindo, simplesmente me fascina, e eu sei que ele é aquilo que você desejaria que eu escrevesse. Agora, sei o que é o último capítulo” (1996, p. 62).

Prelúdio é um conto longo, que se inicia com a mudança da família para a casa nova. Ao se instalarem na charrete que faria o trajeto, a mãe percebe que não haveria espaço para as duas filhas mais novas, que serão deixadas com a vizinha até a noite, quando haveria novo transporte. Assim, seguem viagem a mãe (Linda), a avó e Isabel (a filha mais velha).

Aos poucos, conhecemos as características dos membros da família: a mãe, abatida fisicamente e apática quanto à casa e às crianças; a avó, responsável pela gestão do lar e fonte de afeto das netas; a tia Beryl, insatisfeita com sua condição de “figura de apoio” da família, por ser solteira; e Stanley, o patriarca, feliz pai de família e negociante, orgulhoso pela compra da nova propriedade. Na medida em que o conto avança, conhecemos também as características

²⁹ MANSFIELD, Katherine. *Diários e Cartas*. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

psicológicas de cada um, especialmente dos adultos: Stanley, que não consegue entender o motivo de tanta felicidade com a vida na nova casa, é um marido apaixonado (e inseguro) e o típico pai de família provedor, servido por todos ao seu redor, especialmente as mulheres; a avó, sem nome, contenta-se com a organização da casa e da ordem em família; Beryl, ressentida de não ter sua beleza vista e admirada, desconta sua amargura na empregada da casa, Alice; e Linda, refugiada no mundo do sonho, para onde escapava da enfadonha vida familiar, resignava-se em relação ao destino que lhe acometera:

E por que aquela sua mania de continuar vivendo? Pois era realmente uma mania, pensou, zombando e rindo. “Para quê estou me guardando com tanto esmero? Continuarei a ter filhos, Stanley continuará a ganhar dinheiro, as crianças e o jardim crescerão cada vez mais, com frotas inteiras de aloés para eu escolher” (2005, p. 140³⁰).

O conto *Prelúdio* destaca-se dos demais contos de Mansfield por sua extensão: um longo texto que tenta dar conta do cenário e da presença da família Burnell, intenso nas descrições dos ambientes, nas sensações dos personagens e na presença dos elementos naturais, com destaque para aves e plantas típicas da Nova Zelândia. Essa presença tão forte da natureza e das pessoas da infância parece demonstrar uma necessidade e um desejo de recriação, de trazer ao presente memórias de conforto. Sobre essa recriação, há um interessante elemento ressaltado em uma das notas de rodapé do conto: o sobrenome da família Fairfield (de Beryl e da mãe, já que Linda, como de costume, adotara o sobrenome do marido: Burnell) guarda semelhança com o nome de solteira de Mansfield (Beauchamp): *fair* (claro/bom) + *field* (campo) e *beau* (belo) + *champ* (campo), um indício de marca autobiográfica da autora.

Das mulheres, protagonistas do conto, destacamos alguns trechos que demonstram uma visão diferenciada para o lugar da mulher na família, que muitas vezes não foi deliberado por elas. Em um momento em que se ressentia da atitude de Stanley, Beryl reflete: “Então, mal se deitou, ocorreu-lhe o antigo pensamento, o cruel pensamento – ah, se ela tivesse um dinheiro somente seu” (2005, p. 107). Uma referência clara, quase literal, da famosa exortação de Virginia sobre a mulher ter seu teto e seu dinheiro para escapar do destino imposto pela sociedade patriarcal. De outro modo, quando Linda observa suas roupas dispostas na cadeira do quarto, ela sonha: “E viu-se deixando para trás todos ali, numa pequena charrete, desligando-

³⁰ MANSFIELD, Katherine. **Contos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

se de todos sem nem se despedir” (2005, p. 110). Parecia claro que as jovens mulheres da casa não se viam satisfeitas com seu destino familiar: a casa tanto parecia uma gaiola que Linda sonhava com pássaros enquanto Beryl cantarolou, mais de uma vez, sobre “passarinhos cantando alto”.

Seis anos após *The Aloe*, Mansfield publica *Na baía (At the bay)*, que aprofunda as características psicológicas dos integrantes da família Burnell. Em 23 de julho de 1921, ela narra em seu diário: “Assim que eu tiver escrito mais dois contos, tentarei uma coisa diferente – um conto longo: *At the bay*, com relacionamentos mais difíceis. Esse é todo o problema” (1996, p. 224).

Além dos personagens já conhecidos no conto anterior, *Na baía* apresenta-nos mais um filho do casal Burnell, o primeiro menino (tão desejado pelo patriarca); um casal de amigos de Beryl, a Sra. Harry Kember e o marido; e Jonathan Trout, irmão de Stanley. O cunhado de Linda aparece como contraponto ao comportamento de Stanley, pois questiona o tempo dedicado ao trabalho e anseia por liberdade para aproveitar a vida. Outro contraste aos personagens principais do conto é o casal formado pela Sra. Harry Kember e seu marido, dez anos mais jovem. O comportamento subversivo da Sra. Kember – que fumava, usava gírias e não ligava para sua aparência e para sua casa – era motivo de espanto e vergonha para as mulheres da Baía. O misterioso marido da Sra. Kember também era alvo de desconfiança, tanto por seu passado desconhecido quanto pelos motivos que o levaram a se casar, já que era jovem e “inacreditavelmente bonito” (2005, p. 161).

É nesse contexto que aparece, de forma sutil, o desejo homoafetivo, pela insinuação da Sra. Kember em relação à tia Beryl: “Realmente, é um pecado você usar roupas, minha querida. Alguém precisava lhe dizer isso um dia” (2005, p. 162). O conto aponta para o fim com outro devaneio, desta vez de Beryl, que anseia pelo amante que iria salvá-la: “Ela quer alguém que descubra a Beryl que nenhum deles conhece [...] Ela quer um amante” (2005, p. 186). Sem a certeza de se tratar de sonho ou realidade, acompanhamos Beryl encontrar-se com Harry Kember, que quer arrastá-la para o jardim. Quando “caiu em si”, Beryl, aterrorizada e arrependida, desviou-se do homem e partiu, sem responder porque tinha ido até lá.

Ao finalizar o conto, em setembro de 1921, Mansfield relata em carta:

Acabo de terminar meu novo livro. Acabei-o na noite passada, às 10:30. Pousei a caneta depois de escrever “Graças a Deus”. Eu gostaria que houvesse um Deus. Estou desejando 1) louvá-lo, 2) agradecer-lhe. O título é *At the bay*. Este é o nome de uma história muito longa que está nele – uma continuação

de *Prelude*. Tem cerca de sessenta páginas. Estive às voltas com ela na noite passada. Minhas preciosas crianças se sentaram ali, jogando cartas. Eu vaguei por todo tipo de lugares – entrando e saindo. Espero que seja bom. É tão bom quanto consigo fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão nele... cada pedacinho deles. Oh Deus, espero que ele dê prazer a alguém... É tão estranho trazer os mortos de novo à vida! Lá está minha avó, de volta à sua cadeira, com o tricô cor-de-rosa; meu tio caminha empertigado pela grama; sinto, enquanto escrevo, que “Vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu os reverencio. Eu me apago para que vocês possam viver novamente, através de mim, no seu valor e beleza”. E a gente se sente *possuída*. E, além disso, o lugar onde tudo acontece. Tentei fazê-lo tão familiar a “vocês” como é para mim. Vocês conhecem o cravo-de-defunto? Aquelas ratoeiras no peitoril da janela da lavanderia? E a gente também tenta ir mais fundo – falar ao ego secreto que todos temos – reconhecer isso. Não devo dizer mais nada sobre o conto (1996, p. 232- 233).

Assim como em *Prelúdio, Na Baía* tem longas descrições das paisagens neozelandesas e toda a trama concentra-se na vida e na rotina dos integrantes da família. Destaca-se nesse conto a interação entre as crianças (as filhas dos Burnell e seus primos) e a relação de afeto com a avó, que parecia ser a única realmente conectada com as meninas.

Mansfield encerra a trajetória da família Burnell com o conto *A casa de bonecas*, que desloca o foco dos personagens principais para as três meninas e aborda questões sociais ausentes nos dois primeiros textos. Na história, as crianças da família Burnell exibem a casa de bonecas ganhada de presente para as crianças Kelvey, filhas de uma pobre lavadeira e de pai desconhecido. Ao serem surpreendidas pela tia Beryl, as crianças Kelvey são duramente expulsas do quintal e ficam imaginando a beleza da casa de bonecas (com destaque para o pequeno lampião sobre a mesa), enquanto a tia regozija-se da sua atitude hostil. Assim como a natureza (pássaros e árvores) aparecem como símbolos diversos nos contos anteriores; neste, o destaque simbólico é o lampiãozinho, representando a clareza quanto ao preconceito e crueldade sofrida pelas crianças por conta de sua origem desfavorecida.

Os três contos acima trazem fortes marcas da vida de Mansfield em Wellington, na casa em que viviam ela, o pai, a mãe, três irmãs e um irmão, além da convivência com a avó e a irmã da mãe. A vida na Nova Zelândia era uma mistura da cultura inglesa, que colonizou o país, e da cultura maori, os aborígenes nativos do local. Ao que parece, Mansfield teve uma infância feliz, nutrida de afeto pela avó, bem amparada educacional e financeiramente e rodeada de acontecimentos sociais e culturais que poderiam inspirar sua vida literária, a qual teve o privilégio de iniciar bem cedo. Mansfield, como vimos na citação acima, trata essa família já perdida com reverência, trazendo todos eles de volta à vida e transformando o luto das perdas

em beleza. Essa infância revisitada vira memória de conforto, de acolhimento, e sentimos que todos eles estão em paz.

Cerca de vinte anos após a morte de Mansfield, Duras publica seus primeiros romances, também considerados “familiares”: *Les impudentes* (1943) e *La vie tranquille* (1944), obras não traduzidas no Brasil. Em 1950, ela publica seu primeiro sucesso editorial, *Uma barragem contra o pacífico*, que narra a sina da mãe viúva e sua luta inútil contra a inundação de sua propriedade. Esse fato recria a saga da mãe de Duras que, ao perder o marido, investiu suas economias em terras para cultivar arroz, sem saber que o local era sujeito a inundações. O que se seguiu foi uma vida de pobreza e humilhação, além do drama com o vício em ópio do irmão mais velho. A vida na Indochina era também uma mistura da cultura francesa, colonizadores do local, com a variada cultura asiática; e essa mistura, com seus conflitos, aparece nesses textos.

“Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente a elas” (Duras, 2020, p. 13). Esse trecho, constante em *O Amante*, vai de encontro ao que a autora fez em “A infância ilimitada”, do já citado *Cadernos da guerra e outros textos*:

Não quero explicar-me. É assim para mim e para meus dois irmãos, que viveram os mesmos anos. Essa infância me perturba, entretanto, e acompanha minha vida como uma sombra. Não me atrai por seu encanto, pois não tem nenhum a meus olhos, mas sim, ao contrário, por sua estranheza [...] Foi solitária e secreta – ferozmente guardada e sepultada em si mesma durante muito tempo (2009, p. 311).

Se estava sepultada, Duras tratou de desenterrar essa infância: “[...] tenho a impressão, desde que comecei a escrever estas lembranças, que as desenterrando de uma areia milenar” (2009, p. 67). Duras parecia escrever para si mesma e essas memórias não trazem conforto ou alento, mas ajudam a entender o que se passou, compreensão difícil de se alcançar quando não há o distanciamento temporal necessário.

A saga da ruína familiar que acompanhamos em *Uma barragem* e nos textos memorialísticos já citados tem continuação em *O amante*. Nele, Duras retrata o início da juventude na Indochina e a paixão com o amante chinês, um homem rico e prometido a outra jovem, também chinesa. A história conta sua iniciação sexual e os encontros calorosos com o amante, relação que ambos já sabiam sem futuro, já que, de um lado, o pai do amante chinês não permitiria o casamento do filho com a moça pobre, e de outro lado, havia forte preconceito da família da jovem contra o rapaz “não branco”. Enquanto isso, acompanhamos o sofrimento

da mãe com a derrocada financeira e moral do clã, o embate com o problemático filho primogênito e a apatia do irmão mais novo, oprimido pelo irmão mais velho. Paralelamente à paixão pelo chinês, a jovem (sem nome) nutre um desejo por Hélène Lagonelle, a companheira de pensionato: “Eu queria comer os seios de Hélène Lagonelle como ele come os meus no quarto do bairro chinês aonde vou todas as tardes aprofundar o conhecimento de Deus” (2020, p. 76). Separados pelas circunstâncias, os amantes tomam rumos diferentes quando ele se casa com a jovem chinesa prometida e a protagonista parte para a França.

Sete anos depois, Marguerite escreve *O amante da China do Norte*, que, juntamente com *Uma barragem contra o Pacífico* e *O amante* formam a chamada “fase Indochina”. Há quem atribua a escrita do livro à decepção de Duras com a adaptação de *O amante* para o cinema, arte da qual ela também participava como roteirista. Pode-se dizer que *O amante da China do Norte* é uma releitura de *O amante* e foi motivado pela notícia da morte do antigo amante, ocorrida em 1990. No novo livro, que é narrado em terceira pessoa (ao contrário do primeiro), e cuja linguagem assemelha-se a um roteiro de filme, os personagens reaparecem e novos detalhes são contados. Em ambos os livros, o amante chinês aparece, por ligação telefônica, após anos de ausência, dizendo que “a amaria até a morte”. Há um fato digno de observação que Duras apresenta-nos logo nos primeiros parágrafos de *O amante da China do Norte*: “Demorei um ano com ele [o livro], fechada naquele ano do amor entre o chinês e a **criança**” (2021, p. 11, destaque nosso). Em *O amante*, a protagonista somente é caracterizada como sendo jovem; já na história “recontada”, a protagonista é “a criança” e, ao longo de toda a história, o uso repetitivo e enfático desse termo alerta-nos de que estamos diante de um romance atípico, escandaloso, que transformou a jovem em motivo de vergonha e de barganha. Outro fato que ganha destaque no segundo livro é o amor pelo irmão mais moço, sentimento que transita de inocente para voluptuoso: um amor confuso, mistura de desejo de proteção com desejo sensual. Nessa história recontada, vemo-nos diante de uma infância devastada pelas precocidades da violência, do desejo e da desilusão romântica.

A infância é um período decisivo na formação do ser humano e molda afetos e comportamentos para toda a vida. É nela que os laços familiares se estruturam, que conhecemos as afinidades e os estranhamentos, as relações que precisaremos confrontar em um ou outro momento. Observar essas famílias das nossas autoras ajudam-nos a compreender as modificações que essas estruturas sofreram ao longo do século: a família de Mansfield era “completa”, centrada no pai, e as mulheres desempenhavam a função tradicional de cuidar do

marido, da casa e dos filhos ou, quando solteiras, de fazer o papel de apoio na organização da rotina familiar em troca de abrigo. A família de Duras já era família desfeita, centrada na matriarca, que, sozinha, precisa assumir a responsabilidade financeira, cuidar dos filhos e trabalhar fora, não restando tempo ou espaço para realização pessoal. Especialmente sobre as mulheres, a função tida como principal, a de mãe, foi posta à prova, em várias circunstâncias, como veremos a seguir.

3.2 A mulher sob pressão: mães em xeque

O fato, como penso que havemos de concordar, é que as mulheres, desde os primeiros tempos até o presente, têm dado à luz toda a população do universo. Esta atividade toma muito tempo e energia.

VIRGINIA WOOLF

A escolha por ser mãe implica, fatalmente, em renúncias. Houve um tempo, esse do qual falou Virginia, que a mulher preenchia toda sua vida com o cuidado dos filhos, não havendo tempo ou energia para outras realizações. Com o avanço das pautas feministas no século XX, o tema da maternidade e tudo que dele deriva – métodos contraceptivos, aborto, divisão de tarefas, reivindicações por creches e espaços de amamentação – ganhou espaço e não foi diferente na literatura. Recentemente, no evento Mulher e Literatura³¹, o simpósio “O tema da maternidade em textos de autoria feminina” demonstrou como o assunto agrega pesquisas de contextos e estilos tão diversos, especialmente da literatura contemporânea, em que as dificuldades da maternidade não são mais tabus.

No contexto das nossas autoras, a maternidade será analisada sob duas perspectivas: a das próprias autoras e a de suas mães, relações essas que misturam a ambiguidade do amor com o estranhamento de um vínculo não esperado ou desejado. As duas autoras compartilharam a experiência de perder um filho (Mansfield em um aborto e Duras no luto do filho natimorto), além de terem experimentado a complexidade da relação mãe e filha, especialmente porque desafiaram as convenções esperadas para jovens mulheres.

³¹ XIX Seminário Internacional Mulher e Literatura: discursos transdisciplinares, organizado pelo Grupo de Trabalho “A mulher na literatura” da Anpoll e sediado, em 2024 (14 a 17 de outubro), na Universidade Federal Fluminense.

Nos contos da “fase familiar” de Mansfield, o desajuste da matriarca para com o cuidado dos filhos é evidente, fazendo com que o trabalho fosse delegado à mãe e à irmã solteira. No início de *Prelúdio*, na partida para a nova casa, Linda não se ressentiu em deixar as duas filhas menores para trás ao perceber que a charrete não cabia todas:

“Teremos simplesmente de deixá-las aqui. Não tem jeito. Elas vão precisar ficar para trás”, disse Linda Burnell. Um risinho estranho partiu de seus lábios; ela recostou-se no assento estofado em couro e fechou os olhos, os lábios ainda trêmulos de rir (2005, p. 95).

As meninas só foram transportadas no fim da tarde, ficando o dia todo na casa de uma vizinha à espera da carroça da marcenaria. Ao chegarem em casa, são percebidas pela mãe: “[...] ‘São as meninas?’ Mas Linda não se importou; nem sequer abriu os olhos para ver” (2005, p. 103). A indiferença que sentia em relação às filhas era contrária à admiração que sentia pela mãe: “Linda apoiou o rosto nas mãos e observou a mãe. Achou a mãe maravilhosa ali de costas para a janela cheia de folhas. Em vê-la, havia algo reconfortante que Linda sentia que jamais poderia ficar sem” (2005, p. 103). Esse trecho remete-nos a uma carta de Mansfield em que ela noticia a uma amiga a morte da mãe, ocorrida em 1918:

Ontem eu tive a notícia infinitamente triste da morte da minha querida mãezinha. Ela foi o mais primoroso e perfeito serzinho – algo entre uma estrela e uma flor –, eu simplesmente não posso suportar o pensamento de que não a verei mais (1996, p. 123)

Na sequência, em *Na baía*, fica ainda mais evidente a indiferença de Linda Burnell para com os filhos e sua conclusão sobre a dessacralização da maternidade:

E o que lhe sobrava de tempo era gasto com o terror dos filhos [...] Costumava-se dizer que era natural para todas as mulheres fazer filhos. Não era verdade. Ela, por exemplo, podia provar que estava errado. Ela se partiu, abateu-se, perdeu a coragem, depois das crianças. E o que tornava tudo duplamente difícil de suportar era que ela não amava suas crianças. Era inútil fingir [...] Quanto ao menino – bem, graças aos Céus sua mãe o assumira; era dela, ou de Beryl ou de quem o quisesse (2005, p. 165-166).

No conto que encerra a trilogia, *A casa de bonecas*, Linda e a mãe já não estão presentes. A única cuidadora das crianças é a tia Beryl, que direciona a sua amargura da solidão para as pobres crianças que foram ver a casa de bonecas das sobrinhas. É interessante destacar que a figura da mãe desajustada aparece em outros contos, como *Sr. e Sra. Pombo* – em que o protagonista afirma ser sua mãe uma “genitora horrível” – e *História de homem casado* – no

qual o também protagonista reflete sobre a estranheza com o filho e a falta de instinto materno da esposa:

A verdade é que, apesar de pressupor que ela tenha um forte instinto maternal, minha esposa não parece o tipo de mulher que geraria crianças com o próprio corpo. Há uma diferença imensa! Onde está aquela... facilidade natural e graça, aquele beijar e abraçar ágil que fomos educados a esperar de jovens mães? Ela não apresenta nenhum desses sinais. Acredito que, quando ela dá um laço no seu gorro, ela se sente como uma tia, não como uma mãe (2020, p. 70³²)

Vimos, acima, como Mansfield representou a maternidade de sua mãe e, a seguir, veremos como ela retratou a sua própria maternidade, que nunca se concretizou. Nos seus diários e cartas, ela trata o assunto de forma ambígua; às vezes com ironia, às vezes com tristeza. Em uma carta ao marido, de junho de 1918, ela narra um episódio em que lhe cobraram filhos: “Ela acha que eu preciso ter filhos: ‘Você ficaria muito mais forte e eles são alminhas tão cativantes’. Pedi que ela encomendasse meia dúzia para mim” (1996, p. 112).

Em outros momentos, ela lamenta a falta do filho, como se a vida estivesse lhe devendo algo: “Por que eu não consegui um ‘lar’ verdadeiro, uma vida verdadeira? Por que eu não tinha uma ama chinesa de calças verdes, dois bebês que corressem para mim e se agarrassem aos meus joelhos?” (1996, p. 53). A falta do filho somava-se à constante ausência do marido e à falta de um lar estável: “E sinto muita, muita saudade de você: de nossa casa, nossa vida e de um nenenzinho” (1996, p. 116). Curiosamente, esse filho “inexistente” era retratado apenas nos textos memorialísticos, mas, em *Seis anos depois*, encontramos uma referência a um possível filho, que chama pela mãe no espaço perdido entre céu e mar: “‘Mãe!’ ‘Não me deixe’. O grito ecoou. ‘Não esqueça de mim! Você está me esquecendo, você sabe que está’. E foi como se o som do choro infantil saísse de seu próprio peito” (2020, p. 118). Atormentada pela dor insuportável, a mãe encerra o texto: “Não consigo suportar!” (2020, p. 120).

Para Duras, que teve um complexo e doloroso relacionamento com a mãe, a ambiguidade dessa relação, permeada de violência e poucos traços de ternura, é demonstrada em seus *Cadernos*:

Como eu era a menor entre seus filhos e a mais flexível, era em mim que mamãe batia mais. Ela me fazia valsar com leveza e me dava pancadas com um porrete. A raiva fazia subir-lhe o sangue à cabeça e ela falava em morrer de congestão. Então o medo de perdê-la sempre superava minha revolta (2009,

³² MANSFIELD, Katherine. **A mosca e outras histórias**. Tradução de Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

p. 45).

Mesmo no sofrimento, a filha conseguia extrair alguns gestos de afeto: “Minha mãe tampouco me suportava, embora me amasse com um amor profundo” (2009, p. 48). E ainda:

Em seus bons momentos, minha mãe me dizia: “Você é a minha pequena miséria”. Essas mostras de ternura, que revelavam que minha mãe me amava pelas mesmas razões que muitas vezes a indispunham a meu respeito, tinham um valor infinito – principalmente por serem muito raras (2009, p. 46).

Essa ambiguidade, demonstrada pela admiração da postura da mãe que criava três filhos na pobreza e a vergonha de lidar com a filha “perdida”, aparecerá também nos textos da “fase Indochina”.

Em *O amante*, foi possível identificar 189 ocorrências da palavra “mãe” em um texto de 134 páginas e é interessante observar como ela aparece de formas tão contraditórias. De início, a mãe é responsabilizada pela derrocada moral da filha, que se entrega ao amante por dinheiro: “Resta essa menina que cresce e que talvez um dia saiba como fazer entrar dinheiro em casa. É por essa razão, e ela não sabe disso, que a mãe permite que a filha saia com essa roupa de prostituta infantil” (2020, p. 28-29). Em outros momentos, a mãe é redimida, compreendida como vítima da sociedade que a enganou:

É aí que estamos no ponto mais fundo de nossa história comum, o de sermos, nós três, filhos dessa pessoa de boa-fé, nossa mãe, assassinada pela sociedade. Estamos à margem dessa sociedade que reduziu minha mãe ao desespero. Por causa do que fizeram à nossa mãe tão amável, tão confiante, odiamos a vida, nós nos odiamos (2020, p.58).

Mais adiante, surge uma mãe que parece consolar-se com a miséria e encontrar alegria no convívio em família:

A mãe está muito feliz com essa desordem, a mãe às vezes consegue ficar muito muito feliz, o tempo de esquecer, o tempo de lavar a casa pode contribuir para a sua felicidade [...] E cada um e ela também, a mãe, pensa que é possível ser feliz nessa casa desfigurada que de repente se torna um tanque, um alagado à beira de um rio, um vau, uma praia (2020, p. 64).

Assim como o relacionamento filial, tornar-se mãe também foi uma questão complexa para Duras. Tendo perdido um filho, que nasceu morto, a experiência de um segundo filho fez da sua maternidade transitar do horror ao contentamento; mas, ao estilo Duras, a maternidade real ficou longe da romantização que conhecemos:

Do riso do meu filho [...] A ideia de que aquele riso ia-se embora com o vento era insuportável. Eu o peguei. Fui eu que o tive. Às vezes, quando ele boceja, eu respiro a sua boca, o hálito de seu bocejo. Não sou uma mãe biruta. Não vivo só desse riso, desse hálito. Preciso de muitas coisas, da solidão, de um homem. Não. Sei o preço de uma criança. ‘Se ele morrer’, pensei, ‘terei tido esse riso’. Foi porque perdi um, é porque sei que pode morrer que sou assim. Meço todo o horror da possibilidade de tal amor. A maternidade nos torna boas, diz-se. Bobagem. Desde que o tenho tornei-me má. Enfim, tenho certeza desse horror, enfim eu o tenho, enfim os que acreditam se tornaram para mim absolutamente estranhos (2009, p. 223).

Vida e morte, horror e beleza, tornar-se “boa ou má”; para Duras, a maternidade foi extrema, intensa, como quase tudo em sua vida: “Se ele morrer, a beleza do mundo morre e fará noite escura sobre a terra [...] Aqueles que não têm filhos e que falam da morte fazem-me rir” (2009, p. 227-228).

Dos temas analisados e questionados pela crítica feminista do século XX, o da maternidade seja talvez o mais pungente. Estabeleceremos como ponto de partida para essa reflexão os estudos da filósofa francesa Elisabeth Badinter, que, em *Um amor conquistado*, questionou o antigo “mito do amor materno”:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam (1985, p. 21).

O livro de Badinter, lançado em 1980, foi sucesso imediato, assim como foi a polêmica em torno dele. Debater um tema considerado sagrado, especialmente pela identificação da figura materna à Virgem Maria, foi bastante corajoso. Além de questionar a noção de instinto, ela problematizou questões sociológicas relacionadas aos cuidados e à saúde das crianças, ao apego estabelecido ou não pela convivência, e à complexidade do desejo humano; tudo isso para nos chamar à reflexão, tão atual quanto antes:

E mesmo que essa tomada de consciência da contingência ameace nosso conforto, não será levá-la finalmente em conta para redefinir nossa concepção do amor materno? Isso nos proporcionará uma melhor compreensão da maternidade, benéfica tanto para a criança quanto para a mulher (1985, p. 18).

Desde então, várias estudiosas problematizaram a aura e romantização da maternidade, levantando questões como a crença de que o destino e a felicidade possível de uma mulher

dependiam de ser mãe e da sobrecarga materna em razão da falta da divisão de tarefas quanto aos cuidados dos filhos. Nossas autoras iluminaram o tema, bem antes do nosso tempo, trazendo a ambiguidade da relação mãe e filho: a frustração (de ter e não ter), o desajuste, a dor da perda, o amor que amedronta. Testemunhar, desde o século XX, das alegrias e dores que a maternidade envolveu essas mulheres ajuda-nos (as mulheres do século XXI) a refletir sobre a vida das nossas mães e antepassadas e a repensar nossa própria posição quanto a incluir a maternidade em nossa vida.

Além da complexidade em torno da maternidade, seguiremos o estudo sobre as relações familiares com a abordagem de outra relação comum a nossas autoras: a perda do irmão preferido, uma perda que aniquila um dos laços mais fortes que se tem com a infância: o fraterno.

3.3 O irmão perdido: guerra, amor e morte

Em 1922, Mansfield publicou “A mosca”. A história tem início com o diálogo entre dois homens, um velho aposentado, Woodifield, e seu amigo e antigo chefe, cinco anos mais velho, sem nome. Certa tarde, os dois conversam e bebem uísque, em um dos raros momentos em que o velho Woodifield podia beber, já que era vigiado pela família após sofrer um derrame e era mantido quase sempre recluso. Aquecido pela bebida, o velho conta ao ex-chefe que suas filhas haviam visitado o cemitério na Bélgica onde o filho do amigo estava enterrado. Após ouvir o relato, o chefe, que afirmara nunca ter visitado o cemitério, observa Woodifield ir embora e então, em estado de choque pela lembrança, “programara-se para chorar”. Sentindo como se o chão tivesse ruído, ele se aterroriza com a imagem do filho morto. Sem conseguir derramar uma lágrima, ele se recorda dos sonhos e dos projetos para seu único filho, vitimado pela guerra. Passados seis anos de sua morte, o pai reflete que o tempo nada mudava e que não o ajudara a superar a perda. De repente, uma mosca cai dentro do seu tinteiro e ele se distrai com a cena:

O chefe pegou uma pena, tirou a mosca do tinteiro e pôs sobre um pedaço de mata-borrão. Durante uma fração de segundo ela ficou imóvel, no meio da mancha escura que se alargava ao redor. Então as patas da frente se agitaram, firmaram-se e, erguendo o corpo pequenino e encharcado, a mosca deu início à imensa tarefa de remover a tinta das asas. Em cima, embaixo, em cima, embaixo, faziam as patas pelas asas, assim como a pedra ao afiar a foice. Então fez-se uma pausa, enquanto a mosca, que parecia estar na ponta das patas, tentava esticar uma das asas e, em seguida, a outra. Conseguiu, finalmente, e sentando-se, começou, como um gato minúsculo, a limpar o rosto. Agora

podia-se imaginar as pequenas patas da frente friccionando-se com leveza e alegria. O terrível perigo tinha passado; ela escapou; estava novamente pronta para a vida (2005, p. 263-264).

Foi então que o chefe teve a ideia de pingar uma gota de tinta sobre a mosca, que retomou a tarefa de se limpar, mantendo-se viva. O chefe, admirado pela valentia da mosca, reflete: “Era assim que se enfrentavam as coisas; era essa a disposição correta. Jamais entregar os pontos; era apenas uma questão de...” (2005, p. 264). Mas então, o chefe derrama outra gota sobre a mosca. Mesmo débil, ela lutava para se limpar e viver, mais uma vez. Mesmo soprando a mosca para ajudá-la a secar, o chefe derrama a terceira gota sobre o corpo do animal, que “não se mexeu mais”. “‘Vamos’, disse o chefe. ‘Seja esperta!’ E atçou-a com a pena, mas em vão. Nada aconteceu, nem pareceu que ia acontecer. A mosca estava morta” (2005, p. 265). Após jogar o cadáver no lixo, ele é tomado por um sentimento profundo de infelicidade.

Em *Escrever*, Marguerite Duras conta a Michelle Porte, roteirista que havia feito um filme sobre a escritora, a história dos últimos minutos de vida de uma mosca. Certo dia, em casa, Duras deparou-se com uma mosca que agonizava. Assim ela descreve a cena:

Ela queria escapar da parede onde arriscava virar prisioneira da areia e do cimento que se depositavam sobre essa parede, com a umidade do parque. Fiquei observando como uma mosca morria. Foi demorado. Ela se debatia contra a morte. Durou talvez de dez a quinze minutos e então parou. A vida tivera de parar. Fiquei ali para continuar vendo. A mosca continuou sobre a parede como eu a tinha visto, como que grudado nela. Eu estava enganada. Ela ainda vivia. Ainda fiquei olhando para ela, na esperança de que recomeçasse a ter esperança, a viver. Minha presença tornava aquela morte ainda mais atroz. Eu sabia disso e fiquei. Para ver. Ver como aquela morte invadira progressivamente a mosca. E também tentar ver de onde surgia essa morte. De fora, ou da espessura da parede, ou do chão. De que noite ela vinha, da terra ou do céu, das florestas próximas ou, ainda, de um nada ainda indizível, talvez muito perto, talvez de mim, eu que estava tentando refazer os caminhos da mosca em sua passagem para a eternidade (2021, p. 49-50).

Depois de contar a história, ela reflete sobre o acontecimento:

A morte de uma mosca é a morte. É a morte em marcha rumo a um certo fim do mundo, que estende o campo do sono derradeiro. Vemos morrer um cachorro, vemos morrer um cavalo, e dizemos alguma coisa, por exemplo, pobre bicho... Mas quando uma mosca morre, não dizemos nada, não nos damos conta de nada (2021, p. 51).

Ao analisar a morte da mosca, a escritora diz que pensa nos judeus, na guerra e se imagina assassinando um alemão. Ela sente uma felicidade colossal ao imaginar um corpo alemão morto por suas mãos.

A morte é tema universal da literatura, mas as obras do século XX evidenciaram a morte prematura e sem sentido provocada pela guerra. O que ela deixa são as memórias de dor, de perdas e da fragilidade da existência. Nesse sentido, a mosca simboliza essa fragilidade do corpo e a efemeridade da vida, mas também a esperança, a força que nos leva a continuar mesmo diante das circunstâncias mais dolorosas. De outro lado, o homem, o ser confuso e perdido perante essa fragilidade, tentando lidar com a solidão e o luto, por vezes sendo cruel e atroz.

O século XX foi atravessado por duas guerras mundiais. Na Primeira (1914-1918), Katherine Mansfield perdeu o único irmão homem, seu mais próximo, que prestava serviço militar como soldado. Os dramas da guerra e da perda do irmão ficaram registrados nos vários diários e cartas que Mansfield deixou: “Embora ele esteja enterrado no meio de um bosquezinho na França e eu ainda de pé, caminhando e sentindo o sol e o vento vindo do mar, estou tão morta quanto ele” (1996, p. 58). A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi o contexto no qual o irmão caçula de Marguerite Duras, o único que amava, perdeu a vida. Em *O amante*, Duras descreve o desdobramento da vida após a morte desse irmão, vítima de broncopneumonia, durante a ocupação japonesa de 1941:

A partir do momento em que ele morreu, ele, meu irmão mais moço, tudo devia morrer em seguida. E por ele. A morte, em cadeia, partia dele, o menino [...] E a partir do momento em que atingi esse conhecimento, tão simples, de que o corpo de meu irmão mais moço era o meu também, eu tinha de morrer. E morri. Meu irmão me levou para junto de si, me puxou para si, e eu morri (2020, p. 105).

Guerra, amor, morte, dor e infância. Na vida de Duras, tudo isso misturou-se de forma brutal. Não bastasse a tragédia natural da guerra, ela enfrentou uma guerra dentro do lar. O trecho a seguir, também de *O amante*, revela-nos a crueldade de um inimigo íntimo, o algoz da infância perdida:

Vejo a guerra com as mesmas cores de minha infância. Confundo o tempo da guerra com o reinado de meu irmão mais velho. Certamente também é porque é durante a guerra que morre meu irmão mais moço: o coração, como eu já disse, cedeu, desistiu. Meu irmão mais velho acho que não vi nem uma vez durante a guerra. Não me importava mais saber se estava vivo ou morto. Vejo a guerra tal como ele era, espalhando-se por tudo, penetrando em tudo,

roubando, aprisionando, presente em toda a parte, misturando-se, mesclando-se a tudo, presente no corpo, no pensamento, na vigília, no sono, o tempo todo, presa na paixão inebriante de ocupar o território adorável do corpo da criança, do corpo dos mais fracos, dos povos vencidos, isso porque o mal está ali, à porta, contra ele (2020, p. 65).

Como vimos até aqui, a relação de afeto com esses irmãos amados simbolizou uma pureza que não se vê facilmente nas demais relações. Para Mansfield, que parecia fazer questão de manter-se longe de sua família, aproximar-se do irmão, quando ambos já estavam na Europa, foi um grande gesto de amor, uma pequena busca por acolhimento e, podemos dizer, pertencimento, algo que não podemos prescindir. Já Duras encontrou no irmão mais novo a única fonte de afeto e comunhão diante da ausência do pai, do ódio do irmão mais velho e da estranheza da mãe. Contudo, no caso de Duras, a experiência desse afeto foi além.

Em *O amante da China do Norte*, Duras explica ao leitor que, tão logo soube da morte do antigo amante, interrompeu o que estava fazendo para escrever a história “do amante da China do Norte e da criança”; logo adiante, ela faz uma curiosa observação: “**Desta vez**, ao longo da narrativa, apareceu-me repentinamente, em meio à luz resplandecente, o rosto de Thanh – e o do irmãozinho, a criança diferente” (2021, p. 11, destaque nosso). O irmãozinho já conhecemos e Thanh era um jovem empregado da família, cuidado pela mãe de Duras desde a morte dos pais. Vejamos porquê a narradora destaca o aparecimento dos dois jovens.

A autora inicia o texto com uma longa descrição do espaço principal e, nele, começam a transitar os personagens centrais, que já sabemos ser a mãe e os irmãos. Logo adiante, o discurso direto mostra-nos o diálogo tenso entre mãe e filha, em que a mãe confessa não saber explicar a razão do amor diferenciado pelo filho mais velho; por outro lado, admite sua culpa por saber que, não fosse a presença da filha, Pierre já teria matado Paulo (lembrando que esses são os nomes reais dos irmãos de Duras). Após um longo silêncio, a criança, transtornada, grita: “Você não sabe, amo Paulo mais do que tudo no mundo. Mais do que a você. Que tudo. Paulo há muito tempo vive com medo de você e de Pierre. Ele é como se fosse o meu noivo; Paulo, a minha criança, é o meu maior tesouro...” (2021, p. 23). O que se segue é a demonstração de amor da criança por seu irmão: “Ela beija-lhe os cabelos, o rosto, as mãos sobre o peito, e chama, chama baixinho: Paulo” (2021, p. 25). Até aqui, estamos diante de um amor puro, mas também confuso, ambíguo: a criança amava Paulo como irmão, como noivo, e até como filho (dado o instinto de proteção que ele despertava na irmã). No desenrolar da história, na medida em que consuma sua relação com o amante e relata esses encontros à amiga (Hélène), vemos o

amor pelo irmão transformar-se em algo mais. Interessante destacar que esse “amor fraterno” e uma possível iniciação com Thanh já havia despertado a curiosidade do amante (sobre isso, a criança nega a relação com Thanh, mas admite ter dormido com o irmão, embora não diga o que tenha acontecido). Ao final da história, acompanhamos o amor entre a criança e o irmão consumar-se:

A criança vai até o banheiro. Olha-se no espelho oval que não foi retirado. No espelho passa a imagem do irmãozinho que atravessa o pátio. A criança chama-o baixinho: Paulo. Paulo viera até o banheiro pela pequena porta do lado do rio. Beijaram-se longamente. Depois ela despiu-se e deitou-se ao lado dele e mostrou-lhe que deveria vir sobre o seu corpo. Ele fizera o que ela havia dito. Ela o beijara mais e ajudara-o. Quando ele gritou ela se deitara sobre o seu rosto para que a mãe não ouvisse o grito trágico de sua felicidade. Foi aquela a única vez, em toda a vida de ambos, que se entregaram um ao outro. Fora um prazer que o irmãozinho até então não havia conhecido. As lágrimas rolaram de seus olhos fechados. E haviam chorado juntos, sem uma palavra, como sempre acontecera. Naquela tarde então, naquela confusão de felicidade, naquele sorriso maroto e doce de seu irmão, a criança havia descoberto que vivera um único amor entre o chinês de Sadec e o pequeno irmão da eternidade (2021, p. 145).

Ao contrário da inocência que vemos na relação de Mansfield com seu irmão, a relação incestuosa e confusa de Duras com seu “pequeno irmão” perturba-nos, embora, a esse ponto, já tenhamos percebido que não há tabus na maneira com a autora vivencia seus relacionamentos. No fim, Duras desconstruiu as familiares relações “homem-mulher” e de parentesco: um homem amou uma criança, que também amou esse homem e, a partir disso, transferiu esse amor carnal ao irmão, a quem também cuidava e protegia como filho. Enfrentar a morte e transgredir o parentesco não é recente, já estava presente em um conhecido mito grego que tem uma mulher como heroína.

Antígona, conhecida personagem da tragédia grega de Sófocles, era filha da relação incestuosa de Édipo e Jocasta, sobrinha do rei Creonte (irmão de Jocasta) e irmã de Ismena, Etéocles e Polinices. Após a morte de Édipo, seus filhos travam uma batalha pela disputa do reinado e, em uma tentativa de resolução, combinam de se alternarem no poder. Contudo, Etéocles descumpriu o trato e não cedeu o lugar ao irmão. Novamente em guerra, os irmãos se matam e o reino é assumido pelo tio Creonte, que ordenou funeral honroso para Etéocles e proibiu o sepultamento de Polinices (considerado traidor por ter reunido exército estrangeiro

para lutar contra Tebas, sua terra). Antígona, revoltada com a desonra ao irmão, enfrenta o tio e sepulta Polinices com as próprias mãos, sendo, por isso, condenada à morte. O amor ao irmão e a crença no direito divino a um funeral digno impulsiona e encoraja Antígona a desafiar as leis “do homem”, mesmo que isso lhe custe a vida. Na leitura de Judith Butler sobre Antígona³³, a heroína, que já era um desvio do parentesco por ser filha de um laço incestuoso, foi além ao dedicar um amor incestuoso e impraticável ao irmão. Da mesma forma que Antígona foi audaciosa ao desafiar as leis para honrar o irmão, Duras desafiou as convenções ao expor publicamente a consumação do seu “amor fraterno”. Ao final, diante desse amor impossível e trágico, o destino era fatalmente a morte; mas, ao contrário de Antígona, a morte de nossas autoras após a partida de seus irmãos foi simbólica: morreu uma parte da infância, a parte mais tenra. A partir de então, o que restou foi extravasar a dor no texto e fazer dele seus túmulos.

Vimos, até aqui, que as relações de família estão profundamente presentes em textos memorialísticos e ficcionais de ambas as autoras, algo que não é incomum de observamos em textos de autoria feminina, especialmente no contexto do século XX. Em *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*, Elódia Xavier faz um estudo de várias escritoras brasileiras (dentre elas, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado, Rachel de Queiroz e Júlia Lopes de Almeida) que abordaram a família em seus textos e chega à conclusão de que essa é uma instituição em crise. Segundo ela, “as mudanças sociais vêm sugerindo novas formas de relacionamento, que escapam à rigidez e pobreza das instituições³⁴” (1998, p. 120). Importa dizer que tais mudanças sociais são encabeçadas pelas mulheres, elas que questionam as funções que lhes são impostas, especialmente a maternidade. Ainda que questionadas e transformadas, as relações familiares são importantes para o sentimento de pertencimento e as memórias da infância acompanham uma escritora por toda a vida.

Além da família, outro tema comum para Duras e Mansfield será analisado sob o olhar feminino: o desejo. Veremos, na próxima seção, de que maneira a manifestação do desejo e a busca por liberdade são expressas em textos que deram grande reconhecimento a essas autoras.

³³ BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

³⁴ XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

4 MULHERES APAIXONADAS

*Não devíamos nunca nos curar por completo da
paixão.*

MARGUERITE DURAS

Mulheres Apaixonadas dá título a um dos mais conhecidos livros de D. H. Lawrence, que tem uma de suas personagens, Gudrun Brangwen, inspirada em Katherine Mansfield. A citada obra, publicada em 1920, foi inovadora em abordar a sexualidade e o questionamento do casamento convencional, temas que são recorrentes nas nossas autoras. Acreditamos que esse título é bastante representativo sobre o tema que vamos tratar a seguir: a jovem mulher que se apaixona, que deseja, e que, por desejar, descobre a felicidade, ainda que o objeto de desejo não seja exclusivo ou que a relação com o ser desejado não se torne “padrão”. Falamos da paixão que faz a mulher transitar da ingenuidade à floração ou da indiferença à subversão, de um desejo que permite outras possibilidades de existir e fazer sentido. Também, propomos extrapolar o sentido de se apaixonar para além da paixão romântica: queremos falar de mulheres que se apaixonaram pela liberdade, pela escrita, pela arte.

Para discutir o tema do amor e do desejo, escolhemos dois textos que, já nos títulos, nos convidam a pensar: o que eles revelam sobre a paixão da mulher do século XX? Em *Êxtase*, conheceremos Bertha Young, a balzaquiana³⁵ casada que se vê repentinamente tomada por uma “sensação de absoluto êxtase”. Em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, conheceremos Lol, a jovem que foi duplamente arrebatada pela paixão: primeiro por uma perda inesperada e depois por uma redescoberta, ambas situações pouco convencionais. Consideramos os dois textos bastante apropriados para discutir como o desejo da mulher foi representado nas pontas do século XX, sendo um de forma mais sutil e latente e o outro de forma manifesta e intensa. Também é possível refletir como a mulher transformou-se em agente ativo do desejo, sendo que, durante longo tempo, foram somente objetos dele.

Os dois textos centram a narrativa do ponto de vista feminino. Essas mulheres, que pareciam destinadas a uma vida estável, tradicional, de repente acompanham seus destinos sofrerem transformações inesperadas pela aparição de uma nova mulher, que se torna novo objeto de desejo para complicar as relações de amor já existentes. Vejamos como essas histórias

³⁵ Expressão originada do livro *A mulher de trinta anos*, de Honoré de Balzac, usada para designar mulheres na faixa etária de 30 anos.

revelam-se ao leitor, por meio de experiências semelhantes e de escritas tão distintas, e como elas colaboram para nosso estudo sobre a vida da mulher no século XX.

4.1 *Êxtase*: a mulher florescendo

E parecia ver dentro de suas pálpebras a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo da sua própria vida.

KATHERINE MANSFIELD

O conto *Bliss* foi escrito em 1918, ano de término da Primeira Guerra. Vejamos o trecho de uma carta de Mansfield de novembro desse ano, quando ela se perguntava o que faria para celebrar o fim da guerra:

Meu anseio infantil por pessoas para ‘beijar e ficar amigos’. Como é horrendo que elas não... Por que não voam umas para as outras, não se beijam, choram, partilham tudo? Sente-se isso em relação às nações. Mas, ai de mim, também em relação aos indivíduos. Por que as pessoas se escondem, recuam e têm suspeitas de tudo? Não acredito que seja apenas timidez. Eu costumava agir assim. Penso que *é por falta de coração*: uma espécie de peste que nunca deixa as pessoas terem uma plena floração (1996, p. 128).

Observa-se que essa floração era um desejo de Mansfield. Compartilhar afeto era uma necessidade naquele momento do pós-guerra e era preciso deixar florescer esse sentimento fraterno, viver as relações livremente antes que uma nova tragédia atingisse a humanidade. Agora, vejamos, no conto, de que forma esse “tripé” anseio infantil, floração e desejo expressaram-se nas mulheres do início do século.

O conto *Bliss* foi traduzido no Brasil com nomes distintos³⁶, sendo *Felicidade* o mais comum entre os tradutores (dentre eles, Érico Veríssimo). Para este estudo, no entanto, adotaremos a versão de Ana Cristina César, que traduziu o texto como *Êxtase*. Essa tradução (juntamente com análise e comentários) constituiu a dissertação com a qual ela recebeu o título em *Master of Arts* pela Universidade de Essex/Inglaterra. Postumamente, a tradução foi publicada em *Escritos da Inglaterra*³⁷.

³⁶ GREGÓRIO, Beatriz. **O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro**: uma análise feminista. Organizadores Sophie Galeotti, Beatriz Burgos, João Pedro Missi. Campinas, SP: Unicamp/Publicações IEL, 2020

³⁷ Neste trabalho, adotamos a versão de “Escritos da Inglaterra” que consta no livro *Crítica e tradução*, da Companhia das Letras, cuja referência encontra-se ao final. É dele todas as citações a seguir.

Êxtase é narrado em terceira pessoa, com passagens em que a protagonista Bertha Young assume a narração; curiosamente, essa posse da voz narrativa acontece nos instantes em que ela está feliz. De início, o narrador informa que Bertha tem trinta anos e que ainda tinha momentos em que “queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada [...] ou apenas ficar quieta e simplesmente rir — rir — à toa” (2016, p. 342). Logo após, Bertha assume a narração e reflete de forma poética:

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase — absoluto êxtase! — como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? (2016, p. 342).

O trecho acima convida o leitor a questionar o que poderia ter tornado a mulher tão feliz, resposta que não é conhecida de imediato. Ao entrar em casa, ela inicia a organização das frutas, enquanto vê sua imagem radiante e curiosa no espelho. Essa curiosidade revela que ela ansiava que “alguma coisa... divina acontecesse... que ela sabia que tinha de acontecer... infalivelmente” (2016, p. 343). Ao terminar a arrumação das frutas (algumas escolhidas para combinar com o tapete) e das louças, ela se vê tão bem-humorada que denomina a si mesma como histérica e corre para o andar de cima para ver a bebê, que era alimentada pela babá. O encontro terno com a filha, chamada de “pequena B”, ampliou sua sensação de felicidade e ela, novamente, não sabia o que fazer a respeito. Logo após, fala ao telefone com o marido, Harry, que avisa que se atrasaria para o jantar.

Na sequência, sabemos que haverá um jantar para amigos e conhecemos os convidados e seus atributos: um casal que lidava com teatro e decoração de interiores, um jovem rapaz que publicava poemas e Pearl Fulton, “um achado de Bertha”. A senhorita é a única de quem não se conhece o ofício, apenas que conhecera Bertha no clube e que elas se encontraram várias vezes. Ficamos sabendo que Bertha apaixonou-se por ela “como se apaixonava sempre por belas mulheres com alguma coisa de estranho” (2016, p. 345). Até aqui, sabemos que Harry não simpatizou com Pearl e que lhe dava atributos pejorativos, provocando a esposa sempre que ela lhe perguntava sobre o que haveria de “além” em Miss Fulton.

O conto segue com a arrumação do jantar e Bertha fica cada vez mais feliz na medida em que o encontro se aproxima. Um elemento ao redor dela destaca-se e chama a sua atenção em meio aos preparativos: a árvore no jardim. Ao atirar-se no sofá e exclamar que estava “feliz

demais”, Bertha parecia ver “a maravilhosa árvore do jardim, completamente em flor, como um símbolo da sua própria vida” (2016, p. 347). Antes da chegada dos convidados, o narrador compartilha um pouco mais sobre a vida de Bertha:

Era verdade — ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios. E os amigos — amigos modernos, envolventes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais —, exatamente os amigos que eles desejavam. E havia livros, e a música, e uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam viajar para o exterior no verão, e a cozinheira nova fazia omeletes fantásticas... (2016, p. 347).

Os convidados chegam aos poucos. Primeiro, o casal formado pela senhora e pelo senhor Norman Knight; em seguida, o jovem Eddie Warren e, por último, Miss Fulton. Ao perceber sua chegada, Bertha "sorriu com aquele seu arzinho de propriedade que ela sempre assumia quando seus achados eram mulheres novas e misteriosas” (2016, p. 350). Conduzindo a convidada até a sala de jantar, o narrador convida-nos a questionar o que haveria no toque do braço frio de Pearl que “atiçava – atiçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo” (2016, p. 350). Embora a convidada não a encarasse diretamente, Bertha, de repente, compreendeu que Pearl “estava sentindo exatamente o que ela estava sentindo” (2016, p. 350). Mesmo não ficando claro o que era esse sentir o mesmo (se a paixão entre elas ou a sensação de êxtase que Bertha experimentara), a sintonia entre as mulheres transparece, contrastando com o comportamento dos demais convidados, que só se ocupavam da conversa e da comida. O jantar segue tranquilamente, com Bertha apreciando o “grupo tão decorativo”, seus “ótimos” convidados. Seu prazer quase infantil aumenta quando Harry elogia o seu suflê: “Por que sentia tanta ternura pelo mundo inteiro nesta noite? Tudo estava bom — e certo. Tudo que acontecia parecia encher outra vez até a borda a taça transbordante do seu êxtase. E no fundo da sua mente ainda havia a árvore [...]” (2016, p. 351).

Enquanto o jantar caminha para o fim, o narrador divide com o leitor o pensamento de Bertha a respeito de Pearl. A protagonista não consegue entender como fora “capaz de adivinhar tão perfeitamente e instantaneamente o estado de espírito de Miss Fulton” (2016, p. 351). Ela continua: “Enquanto eu preparo o café na sala, talvez ela me ‘faça um sinal’” (2016, p. 352). O que seria esse sinal e o que aconteceria depois, Bertha ignora. Terminado o jantar, as três

mulheres dirigem-se para a cafeteira; nesse momento, Miss Fulton “fez o sinal” e perguntou a Bertha sobre o jardim. Bertha, encantada com a maneira sublime de Miss Fulton, mostra-lhe o jardim e as duas ficaram olhando a “esguia árvore em flor”: “Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada” (2016, p. 352).

O efeito dessa contemplação desorganiza a consciência das mulheres, que perdem a noção do tempo. O trecho a seguir demonstra que o devaneio de Bertha com a árvore era compartilhado por Miss Fulton:

Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extraterrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos? Para sempre – ou por um segundo? E Miss Fulton murmurara mesmo “Sim, exatamente *isso*” ou Bertha havia sonhado? (2016, p. 353).

A narração volta o foco para os demais personagens, que conversam sobre teatro, decoração e poesia. Reunidos todos novamente, Harry friamente oferece cigarros a Miss Fulton, que recusa. Bertha ressentida-se do tratamento dado por Harry a Pearl e questiona o marido sobre como ele poderia ser indiferente a alguém que significava tanto para ela. Tentando explicar a dimensão do seu sentimento, ela diz que, à noite, tentará dizer a ele o que elas compartilham. Ao pensar na cena dos dois no quarto, ela se assusta com os próprios pensamentos e se dirige ao piano. De repente, Bertha desejou seu marido “pela primeira vez na vida”. Sua reflexão sobre o sentimento por Harry é dividida com o leitor:

Ela o tinha amado, claro, e tinha estado apaixonada por ele, mas nunca exatamente daquele jeito. E ela havia compreendido, é claro, que ele era diferente. Eles haviam discutido tantas vezes sobre isso. A princípio, ela se preocupava terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com o outro – tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno (2016, p. 354).

A reflexão sobre esse desejo intensifica-se a ponto de ela se questionar: “Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase? Mas então, então...” (2016, p. 354).

Ao final da trama, após a partida do casal Norman Knight, Bertha faz companhia para Eddie enquanto Harry ajuda Miss Fulton a resgatar seu casaco, atitude entendida por Bertha como arrependimento do marido pela atitude hostil para com a convidada. De repente, ao se

virar para o saguão, Bertha vê o marido puxar Miss Fulton violentamente para si e sussurrar “Eu te adoro”, ao que a convidada responde com um toque no rosto e um “sorriso sonolento”. Os dois combinam um encontro para o dia seguinte e disfarçam a atitude conversando sobre a partida dela e o táxi. Ao se despedir de Bertha, Pearl Fulton toma a mão da anfitriã e diz: “Que linda a sua árvore!” (2016, p. 356). Harry retira-se calmamente enquanto Bertha, atordoada, exclama pela janela: “E agora, o que vai acontecer?” (2016, p. 356). A resposta não é dada e a árvore continuava “tão bela e florida e imóvel como sempre” (2016, p. 356).

Os contos de Mansfield são conhecidos pela delicadeza dos temas e da narrativa atmosférica, guiada pelas sensações e divagações de seus personagens, quase sempre mulheres. A caracterização do ambiente, com seu clima e estação, ganha mais destaque do que locais geográficos e datas, e os elementos da natureza, por vezes, dividem protagonismo com os personagens. Outra marca dessa narrativa atmosférica é o estilo de escrita, em que sinais como reticências e travessões expressam a hesitação da protagonista diante das novidades que se apresentam. Passemos à análise do texto e vejamos como essas características apresentam-se nesse conto e de que forma as mulheres de Mansfield portam-se diante das suas experiências e descobertas.

Chama a atenção o nome da nossa protagonista: Bertha é “Young” (jovem), “apesar dos seus trinta anos”. Essa contradição entre já ter trinta anos e comportar-se como criança, dançando e correndo pela rua, leva-nos a pensar que Bertha não estava totalmente madura, que mantinha traços de inocência e ingenuidade, própria das jovens. Parece que algo ainda está desabrochando nela e que descobertas interessantes sobre si própria serão reveladas...

De início, quando tenta explicar a sensação de êxtase, ela faz uma interessante reflexão sobre seu corpo ser mantido fechado como um violino raro: Bertha desejava abrir-se para a vida e, assim como o instrumento musical, ser tocada, ser descoberta. Imediatamente, ela parece arrepender-se do pensamento sobre o violino, alegando que não era aquilo que queria dizer. Bertha parece assustada com seus próprios desejos e, ao se dar conta disso, foge, correndo para a sala para fazer um arranjo de frutas. Seu escape também parece infantil, ingênuo: ela havia comprado uvas vermelhas para combinar com o tapete da sala! Ao finalizar o arranjo, fica maravilhada com a escultura de frutas e, mais uma vez, foge do ambiente, dessa vez em direção ao quarto da filha. Ao encontrar a criança, a mãe quer ficar em sua companhia, mas não consegue enfrentar a atitude hostil da babá, que não queria entregar a menina para a mãe; nesse momento, Bertha precisa implorar para ter acesso à filha e lhe dar o jantar (também, quando a

babá contou que a menina agarrara a orelha de um cachorro estranho durante o passeio ao parque, Bertha quis questionar o perigo de deixar a criança fazer o que fez, mas não ousou). Na sequência, ao receber ligação do marido, ela recua em lhe dizer algo, como se não tivesse coragem de se expressar. Até aqui, a protagonista é a “jovem” inocente, titubeante, que não sabia tomar posição e que está descobrindo as sensações do seu corpo.

São essas sensações físicas que prenunciam seu êxtase. Bertha estava sedenta por rodopiar e correr e seu corpo traduz os sinais a partir de elementos da natureza: expressões como “sol de fim de tarde,” “irradiando centelhas”, “irradiação de centelhas que queimavam” e “medo de atíçar esse fogo” simbolizam esse êxtase latente. Observemos que, até aqui, o fogo era apenas uma centelha, uma partícula, e que atíçá-lo poderia ser perigoso. Na sequência, outro elemento natural aparece para movimentar o destino da nossa personagem: a pérola (Pearl), seu “achado”. Tão logo Pearl surge na trama, Bertha acende a lareira e o fogo “não se extinguiu do seu peito”; vejamos que agora ele não é mais apenas uma centelha. É curioso também observar que enquanto Bertha descobria o “calor” em si, Harry falava da “fria” Pearl, atribuindo-lhe uma característica que disfarçaria para a esposa o “fogo” que já havia entre os dois. Voltando à protagonista, tão logo ela se depara com o fogo em seu íntimo, confronta novo elemento da natureza, talvez o mais representativo do seu estado: a grande árvore no jardim, “luxuriantemente em flor”. Contemplá-la (ao mesmo tempo em que sentia o perfume dos junquinhos) aumentava a felicidade de Bertha. Essa árvore, no auge da sua floração, representa o desabrochar da personagem: era o “símbolo da sua própria vida” (2016, p. 347). Falando em árvore, é importante notar que Bertha enfeitara-se de colar de jades e calçara sapatos verdes, combinação que ela havia imaginado quando estava diante da janela da sala.

Mais adiante, quando os convidados já haviam chegado, o jovem Eddie pergunta se Bertha sabia que era noite de lua cheia, ao que ela responde enfaticamente que sim. A lua cheia, símbolo de revelação e intensidade, prenunciava a chegada daquela que incendiava o “fogo do êxtase” em Bertha. Aqui vemos que, na medida em que os elementos da natureza vão se apresentando, a protagonista “cresce”, ou seja, vai transitando do estado infantil para a maturidade sensual, em que não era mais possível negar o fogo, o desejo. No entanto, não foi de imediato que Bertha reconheceu esse desejo. No momento do jantar, quando Harry elogia o seu suflê, Bertha sente o prazer “como uma criança”; logo após, sente “ternura” pelo mundo: Bertha ainda se comportava de forma pueril e tal constatação fica novamente demonstrada quando ela tem uma crise de riso diante da atitude da sua convidada de guardar algo no decote.

Enfim, o jantar termina e as três mulheres retiram-se do ambiente. De repente, Miss Fulton “fez o sinal” que Bertha ansiava: perguntou pelo jardim. A resposta de Bertha à atitude “sublime” de Pearl, foi abrir as cortinas e deixar que a convidada apreciasse a vista. Nesse instante de revelação, as duas, lado a lado, focam toda a atenção na “esguia árvore em flor” e a admiração é tanta que elas se perdem no tempo, a ponto de Bertha perguntar-se se estiveram ali por um segundo ou para sempre. Ambas as mulheres admiravam a floração da árvore, como símbolos dos seus próprios desejos de florescer, de desabrochar, de descobrir o algo secreto; contudo, a ingenuidade de Bertha não a deixara perceber para onde estava direcionado o verdadeiro interesse de Miss Fulton. Além da inocência de não perceber o disfarce de Harry e Pearl, Bertha culpava-se por ser “fria” com o marido, pelos menos até então. Somente quando se dá conta do seu desabrochar, provocado pela aparição de Miss Fulton, é que Bertha passou a desejar o marido: Pearl, ao compartilhar a contemplação da árvore em flor, ajudou Bertha a perceber em si mesmo o desejo, de aflorar sua paixão por Harry que, até aquele momento, tinha sido apenas um companheiro.

A inocência de Bertha é abruptamente abalada quando testemunha o diálogo sussurrante e malicioso de Harry e Pearl. Mais uma vez, ela apenas contempla a situação, não conseguindo interpelá-los a respeito da traição; permanece imóvel, como a árvore, diante da despedida de Pearl. A incredulidade de Bertha diante da descoberta contrasta com o cinismo de Harry, que vai “trancar a casa”, e de Pearl, que elogia, mais de uma vez, a árvore de Bertha. O clamor angustiado da protagonista ao final traduz a aflição do desconhecido, mas, acima de tudo, a angústia da impossibilidade de continuar a se contentar com a vida superficial que levava até então.

Voltemos ao início do conto, mais precisamente, ao título. “Êxtase”, derivado do grego *ékstasis*, significa sair de si, arrebatarse, e tem como sinônimos “alegria” ou “deleite”. Embora, tradicionalmente, o termo carregue sentido de emoção mais intensa, até transcendental, no conto de Mansfield, o êxtase está mais atrelado ao sentido de “perfeita felicidade”, tradução do termo *bliss*. Mas então o que era esse êxtase, a perfeita felicidade de Bertha? Vejamos: sabemos que ela é jovem, aparentemente saudável, leva uma vida confortável e está prestes a oferecer um jantar a um grupo muito interessante. Mas o diferencial desse jantar era sua “pérola”, a quem havia conhecido e se apaixonado. A emoção dessa paixão recém-descoberta era a causa do seu êxtase e Bertha parecia estar experimentando essa sensação pela primeira vez, como uma adolescente apaixonada que ri “à toa”. Tal como alguns jovens, Bertha parece tratar a

realidade de forma fantasiosa, daí o contraste tão intenso com a descoberta final, que fazia ruir seu mundo aparentemente perfeito. Seu comportamento titubeante, inapto para o enfrentamento, mostra-se na dificuldade em nomear o que sentia ou queria dizer, na recusa em confrontar a babá da filha; mas, acima de tudo, de bancar seu desejo, especialmente por outra mulher: ao dar o braço à Pearl, Bertha sequer consegue exprimir o que sente, tampouco o que fazer a respeito. Tudo isso suscita algumas perguntas: o que Bertha seria capaz de fazer a respeito do desejo que sentia por Pearl? Como ela lidaria com o desejo repentino pelo marido, sendo que até então sentia-se fria em relação a ele? Mais do que “bancar” seus desejos, ela estaria disposta a ser mais autêntica em relação a sua existência? Acompanhamos Bertha florescer, desabrochar, mas não sabemos como ela encararia essas novas sensações. Essas reflexões a respeito da protagonista podemos extrapolar para a mulher do início do século: seu desejo tornava-se mais livre, podendo ser direcionado para o homem ou para a mulher, ou para ambos. Mas como ele se manifestava? Em Mansfield, vimos que essa manifestação era mais sutil, simbolizada pela constante associação com elementos da natureza, marcada por uma escrita pausada que traduzia a hesitação diante desse florescimento. Talvez por estar diante de uma sociedade que aprendia a ser moderna, Mansfield não estava disposta a escancarar esse desejo, cabendo ao leitor a tarefa de imaginar como seria dar vazão a novas formas de se apaixonar. Vejamos, a seguir, como outra mulher balzaquiana lidava com suas descobertas e desejos, desta vez pela escrita complexa e enigmática de Marguerite Duras.

4.2 O arrebatamento de Lol V. Stein: a mulher subvertendo

Sim, parecia que era essa região do sentimento que, em se tratando de Lol, era diferente.

MARGUERITE DURAS

O romance *Le ravissement de Lol V. Stein* foi publicado em 1964 e recebeu duas traduções no Brasil; a primeira, no ano de 1986, com o título *O deslumbramento* (Editora Nova Fronteira), e a segunda, escolhida para este estudo, como *O arrebatamento de Lol V. Stein*, editado pela Relicário Edições em 2023.

O texto tem início com a breve contextualização, feita pelo misterioso narrador, sobre a protagonista Lol V. Stein. A jovem, de 19 anos, nascida e criada em S. Tahla, é filha de um professor e tem um irmão nove anos mais velho; nada é dito sobre sua mãe. No colégio, Lol fez

amizade com Tatiana Karl, com quem dançava todas as quintas-feiras. Durante certa manhã de uma de suas férias escolares, ao jogar tênis, a jovem conhece Michael Richardson, 25 anos, filho de latifundiários daquela região, com quem, rapidamente, planeja casamento. Nada mais é dito do relacionamento até a chegada do grande baile do cassino municipal em T. Beach.

Antes de narrar os acontecimentos do baile, o narrador, dividindo suas digressões com Tatiana, expõe as características de Lol: terna, indiferente, bonita, engraçada, zombeteira, impenitente e fina. A indiferença é o traço que se sobressai e Tatiana diz que era o coração de Lol que “não estava ali”. Destaca-se, da análise de Tatiana sobre a amiga, a desconfiança de que a “crise e Lol eram uma só desde sempre” (2023, p. 30). Ao dizer que não acredita em nada do que diz Tatiana, o desconfiado e não-confiável narrador começa a contar sua história sobre Lol V. Stein³⁸.

O narrador deixa claro que ignora deliberadamente os 19 anos que antecederam aquele baile e que só interessa a ele o momento em que a jovem protagonista começa a ir ao seu encontro, “no momento preciso em que as últimas a chegar, duas mulheres, cruzam a porta do salão de baile do cassino municipal de T. Beach” (2023, p. 31).

O que se segue é a narrativa atenta do comportamento de cada um dos envolvidos na cena: mãe e filha entram e capturam a atenção de Michael Richardson, que afirma tê-las visto na praia aquela manhã. Lol, como o noivo, admira a confiante e misteriosa mulher: Anne-Marie Stretter. Tatiana, testemunha ocular do ocorrido, observa atentamente o preocupado Michael, que tirava Lol para dançar pela última vez. Lol também notara a irreversível mudança do noivo: “A nova história de Michael Richardson já estava começando a se fazer” (2023, p. 34).

Após dançar com Lol mais uma vez (a última), Michael caminha em direção à mulher e a convida para dançar. Lol e Tatiana observam atentamente a aproximação do casal, a dança e a perturbação na expressão dos seus rostos. Em um dos retornos para perto da noiva, Michael tinha o olhar de quem “implorava por ajuda, por aquiescência. Lol sorriu para ele” (2023, p. 35).

O que se seguiu foi o encontro definitivo de Michael e Anne-Marie, que não mais se separaram. Aparentemente sem sofrer, Lol permanece no fundo do local, observada e protegida por Tatiana. Quase no fim da noite, quando a orquestra já havia parado de tocar, Lol e Michael contemplam-se silenciosamente por um longo tempo, até que, repentinamente, a mãe de Lol

³⁸ Ao longo de todo o texto o narrador reforça sua pouca confiabilidade para contar a história de Lol V. Stein: “É o que sei”, “Eis o que vejo”, “Eu invento, vejo”, “Invento”, “Acho que vejo o que Lol V. Stein deve ter visto”.

entra no baile, buscando explicações pelo ocorrido com a filha. Aqui, destaque para um fato curioso: o próprio narrador questiona quem teria avisado a mãe de Lol sobre a situação, já que Tatiana não havia deixado a amiga. A atitude do narrador leva-nos a crer que ele próprio foi espectador do baile e, portanto, o responsável por contar o fato à mãe de Lol.

Enquanto o baile e a noite caminhavam para o fim, Lol começa a compreender que “um fim” acontecia, embora não distinguisse exatamente qual. Ela grita pela primeira vez e acompanha a saída do novo casal, indiferente ao seu estado. O clímax da impactante noite é conhecido:

Lol gritara sem cessar coisas que faziam todo sentido: não era tarde, o horário de verão enganava. Implorou a Michael Richardson que acreditasse nela. Mas como eles continuaram a andar – tentaram impedi-la, mas ela se libertou –, ela correu em direção à porta, atirou-se em seu batente. A porta, presa ao chão, resistiu. De olhos baixos, eles passaram diante dela. Anne-Marie Stretter começou a descer, e depois ele, Michael Richardson. Lol os seguiu com os olhos através dos jardins. Quando não os viu mais, caiu no chão, inconsciente (2023, p. 39).

Após a fatídica noite, Lol enfrenta seu luto, um ciclo formado por prostração, raiva, tédio, impaciência, até atingir a calma. Certa noite, ao sair sozinha pela primeira vez, ela conhece Jean Bedford, que se encanta pela moça triste, de “palidez acinzentada”. Jean, conhecedor da história de Lol com Michael, pede a jovem em casamento, sem mesmo voltar a vê-la. O casamento acontece sem a presença daqueles que testemunharam o baile e Lol e Jean partem de S. Tahla para viver por dez anos em U. Bridge. Lá, vivem tranquilamente e têm três filhas. Ao que parece, Lol era feliz:

Ela parecia confiar no desenrolar futuro de sua vida, não querendo mudar quase nada. Em companhia do marido, dizia-se que ela ficava à vontade e até mesmo feliz. Às vezes ela o acompanhava em suas viagens de negócios. Assistia a seus concertos, encorajava-o a fazer tudo o que ele gostava, a traí-la também, dizia-se, com operárias muito jovens de sua fábrica (2023, p. 51).

Em um determinado momento, a família volta a S. Tahla, por conta do trabalho de Jean, e Lol escolhe morar na casa que fora de seus pais. A trama sofre nova reviravolta quando, certo dia, Lol observa um casal que passa na porta da casa e a mulher parece-lhe familiar. Ela espreita o “beijo culpado e delicioso” do casal e, a partir de então, aprende a “andar a esmo” pela cidade. O narrador conta que a seguiu várias vezes e que os passeios tornaram Lol mais leve com os cuidados de casa e mais tolerante com os filhos. Contudo, a real transformação daqueles

passeios na vida da personagem foi compartilhada pelo narrador e por Tatiana: ela passeava para pensar melhor no baile, o acontecimento que abalou seu passado e norteou seu futuro:

[...] dos múltiplos aspectos do baile de T. Beach, é o final que fascina Lol. É o momento preciso de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade quase inacreditável e a separa do casal formado por Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, para sempre (2023, p. 65).

Aos poucos, o leitor vai se familiarizando com o casal misterioso. Lol, em um de seus passeios, reconhece o homem que passara na porta de sua casa com a mulher e começa a segui-lo. Paulatinamente, após alguns passeios perscrutadores, sabemos que a mulher é Tatiana Karl! A partir de então, Lol direciona seus passeios para a perseguição aos amantes. Obcecada por segui-los, ela escolhe o campo de centeio que fica em frente ao hotel como seu observatório. Fascinada pelo casal, Lol decide reencontrar Tatiana Karl e empreende uma busca implacável pelo endereço da antiga amiga. Ao consegui-lo, ela se prepara por dias para o grande reencontro, até que, ao chegar à casa de Tatiana, encontra também dois homens, sendo que um deles é “quem ela procura” (2023, p. 92). Fascinada, Tatiana apresenta Lol a seu marido, Pierre Beugner, e ao narrador do romance, Jacques Hold, que declara: “Sou o amante de Tatiana Karl” (2023, p. 95).

Agora cientes da identidade dos personagens, começamos a ver como eles orbitam em torno de Lol. Tatiana é quem mais conhece o passado de Lol e, talvez por isso, fosse a mais inquieta sobre seu estado psicológico e os motivos que a levaram até ela. Lol, feliz por rever Tatiana, estende ao máximo sua permanência na casa e, antes de partir, marca um encontro em sua própria casa para receber todos: Tatiana, Pierre e Jacques.

O jantar na casa dos Bedford estimula o desejo latente em cada um dos envolvidos. Jacques quer saciar seu desejo por Tatiana, ao mesmo tempo em que é despertado nele o desejo por Lol, que, por sua vez, deseja Tatiana. As amigas conversam, relembram o baile, e Tatiana desconfia das falas de Lol, percepção compartilhada por Jacques:

Para nós, essa mulher mente sobre T. Beach, sobre S. Tahla, sobre aquela noite; para mim, para nós, ela mentará mais tarde sobre nosso encontro, prevejo; ela mente sobre si mesma também, mente para nós porque o divórcio em que nos encontramos, ela e nós, foi só ela quem o pronunciou – mas em silêncio – num sonho tão intenso que lhe escapou e ela não sabe que chegou a tê-lo. Desejo como um morto de sede beber o leite nebuloso e insípido da palavra que sai de Lol V. Stein, fazer parte da mentira que ela conta (2023, p. 128).

Enquanto Jacques deseja participar da mentira de Lol, Tatiana anseia pela verdade: “Você está escondendo alguma coisa, Lol – diz Tatiana” (2023, p. 130). Quanto a amiga novamente indaga Lol, ela responde: “É a felicidade” (2023, p. 130). Interpelada por Tatiana sobre a razão de sua felicidade, Lol responde que conheceu uma pessoa e que sua felicidade decorria desse encontro, o que aterroriza Tatiana. O jantar termina e Jacques permanece sozinho com Lol.

“É você, você, Jacques Hold” (2023, p. 133). É assim que Lol confessa quem era que ela havia encontrado. “Sou o homem de S. Tahla a quem ela decidiu seguir” (2023, p. 135). Dessa confissão, com o violino de Jean ao fundo, eles se beijam. O desejo de Jacques por Lol cresce conforme eles falam sobre Tatiana, a “puta admirável”. A confusão toma conta de Jacques quando diz que vai deixar Tatiana, ao que Lol implora que não o faça. Convencido, Jacques afirma que não vai deixar Tatiana e, ao sair da casa de Lol, decide visitar sua amante.

Os dias passam e os amantes voltam a se encontrar. A emoção e o desejo de Jacques por Tatiana aumentam à proporção que ele se vê observado por Lol, deitada no campo de centeio. O desejo transforma-se em amor, que, por sua vez, abate Jacques a tal ponto que ele não consegue mais possuir Tatiana.

Chega o dia da volta de Lol a T. Beach, acompanhada de Jacques. Ao encará-la, ele vê “uma alegria bárbara, louca, que devia estar deixando todo o seu ser num estado febril: a alegria de estar ali, diante dele, diante do segredo que ele implica, que ela jamais há de lhe revelar, ele sabe” (2023, p. 12). Novamente, eles falam de Tatiana e a emoção de Lol aumenta quando Jacques afirma não viver sem Tatiana. Lol completa: “E será melhor ainda, você vai ver, entre Tatiana e você, dentro em pouco” (2023, p. 154). Lol comporá o triângulo com Jacques e Tatiana? Não sabemos, mas ela diz que o ama. Jacques faz questão de contar a Lol os detalhes do encontro com Tatiana e ela o escuta com atenção. Ele completa dizendo que Tatiana, sob os lençóis, fala da noite do baile do cassino municipal; Lol questiona se não seria ela própria debaixo do lençol. Jacques responde: “É para você” (2023, p. 159). De repente, Jacques é acometido pelo terror de perder Lol, que o tranquiliza sobre jamais ir embora. O medo de Jacques é transferido para Lol, mas por outro motivo: ela teme que não a deixem mais sair para passear, porque, ao seu redor, ainda acham que ela pode ter uma recaída, especialmente o marido. O diálogo de Jacques e Lol é tomado por uma tensão sutil: ele afirmando que irá levá-la consigo; ela afirmando que gostaria de ficar com ele, mas não consegue por conta de Tatiana.

Confusa, Lol afirma que Jacques também poderia amar Tatiana e diz não entender o que está acontecendo. Um novo jantar é marcado na casa de Lol.

O novo encontro acontece, com a tensão aumentado entre os participantes. Jacques, angustiado, teme que notem algo estranho em Lol e não a deixem mais sair sozinha. Tatiana, intranquila, deseja que o jantar termine e Jean inquieta-se com o olhar de Tatiana para Lol. Uma nova tensão surge quando Jacques sente que seu amor por Lol foi visto, contra sua vontade, por Tatiana, que “ainda tinha dúvidas” (2023, p. 167).

Estranhamente, a suspeita do amor de Jacques por Lol não é a causa da inquietação de Tatiana, mas, acima de tudo, o motivo da felicidade de Lol: “Mas essa felicidade, essa felicidade, diga-me, ah! Fale-me um pouco dela” (2023, p. 174). Sem resposta, Tatiana continua a implorar e Lol tenta falar sobre a felicidade. De forma indireta, desconexa, Lol confessa que foi a T. Beach, a cidade do baile. Os convidados dançam e Tatiana conversa com o marido sobre Jacques, dizendo que deve avisá-lo sobre Lol. Pierre minimiza a preocupação da esposa, pois vê Jacques indiferente a Lol. Tatiana, ainda obcecada pela razão da felicidade de Lol, questiona seu motivo a Jacques, que diz nada saber. Ele declara seu amor por Tatiana, olhando para Lol. Tatiana não acredita e ameaça deixá-lo. Jacques tenta marcar novo encontro com Tatiana, que nega o pedido.

Mais uma vez, Jacques vai ao hotel do encontro, esperando por Tatiana, que só chega após ele ligar pedindo ajuda. A angústia cresce em Jacques, que deseja Tatiana ao mesmo tempo que observa Lol adormecida no campo de centeio. Com a chegada de Tatiana, Jacques confessa seu desespero. Ela, em lágrimas, pergunta se é Lol; ele nega. Tatiana, em desespero, grita pedindo uma confissão, que não vem.

O romance encaminha-se para o fim quando Jacques acompanha Lol no retorno a T. Beach. No encontro na estação de trem, Lol está feliz, banhada “na alegria” e confessa a Jacques que jamais voltou à cidade do baile: “Não posso mais prescindir de você em minha memória de T. Beach” (2023, p. 192). Após confessar a mentira sobre ter ido à T. Beach, Lol faz mais uma confissão: “Gostaria de falar um pouco sobre a felicidade que sinto em te amar” (2023, p. 194). Embora declare seu amor, Lol admite não precisar dele: “Sinto-me muito bem sem você desde que te conheço” (2023, p. 195). Ainda falando de sua felicidade, Lol diz o nome de Tatiana, reforçando que Jacques deve continuar a vê-la. Finalmente, chegam a T. Beach, o local onde Jacques terá acesso “(...) à memória de Lol V. Stein” (2023, p. 200). Eles passeiam pela cidade

até encontrarem o cassino do baile. Tomada por uma alegria irresistível, Lol examina cada parte do cassino até ver, descortinada, a sala que foi o cenário da interminável noite:

Lol olhava. Atrás dela eu estava me esforçando tanto para irmanar meu olhar ao seu que comecei a me lembrar, mais e mais a cada segundo, de sua memória. Lembrei-me de eventos contíguos àqueles que ela havia presenciado, semelhanças de perfil que desapareciam assim que vislumbradas na noite escura do salão. Ouvi os foxtrotes de uma juventude sem história. Uma loura ria alto. Um casal de amantes veio até ela, bôldo lento, maxilar primário do amor, ela ainda não sabia o que isso significava. Um crepitar de acidentes secundários, gritos de mãe, produz-se. Chega a vasta e escura pradaria da aurora. Uma calma monumental cobre tudo, engole tudo. Um traço subsiste, só um. Sozinho, indelével, de início não se sabe onde. Mas o quê? Não se sabe? Nenhum vestígio, nenhum, tudo foi enterrado, Lol com tudo mais (2023, p. 206-207).

Exaurida pela experiência de reviver a noite, Lol vai com Jacques até a praia e lá eles adormecem. Eles decidem passar a noite na cidade e então, no quarto de hotel, a crise de Lol ressurgiu: “(...) aos gritos, ela insultou, suplicou, implorou para ser tomada e deixada ao mesmo tempo, perseguida (...)” (2023, p. 215). Retomando a razão, Lol lembra a Jacques do encontro com Tatiana naquele mesmo dia, às dezoito horas, no Hôtel de Bois. Eles conversam sobre Michael Richardson e “a dor desaparece” (2023, p. 216). Ao fim da noite, Lol precede Jacques e Tatiana e, mais uma vez, adormece no campo de centeio, “(...) cansada, cansada da nossa viagem” (2023, p. 217). Assim como em *Êxtase*, não sabemos o destino do triângulo amoroso que encerra a trama.

O arrebatamento de Lol V. Stein é também o arrebatamento do leitor. De início, estamos diante de uma história banal, mas que, aos poucos, revela desdobramentos complexos, com uma linguagem que vai se tornando enigmática à proporção que a protagonista junta-se ao trio que substituiu o casal formado no baile. Esse arrebatamento, que também pode significar “êxtase” na definição dos dicionários, aqui ganha características de insanidade, de delírio. Em um primeiro momento, é fácil atribuir tais predicados a nossa protagonista, mas é preciso cuidado.

Como vimos, o narrador não esconde sua imparcialidade ao contar a história de Lol e vai além: até a fala de Tatiana sobre Lol é rejeitada por ele, ou seja, Jacques descaracteriza a análise de Tatiana sobre a amiga de forma a impor sua visão sobre Lol. Mais adiante, ele confessa ser “preciso inventar os elos que me faltam na história de Lol. V. Stein” (2023, p. 55). Também, aproveita-se da pouca memória da governanta sobre o fato e, unindo as poucas lembranças de ambos, continua a narrar como foi a volta de Lol à nova casa e a descoberta do

casal de amantes. Juntando sua escassa memória à invenção escancarada sobre os fatos da vida de Lol, o narrador parece querer convencer o leitor da loucura de Lol, assim como o marido de Lol convenceu-se de que a esposa era mais uma das jovens que enlouqueceram “por causa de outros”. Vejamos: os dois homens principais da narrativa querem convencer-nos da insanidade de Lol. Mas o que é loucura? Há uma longa tradição de se atribuir a alcunha de louca às mulheres subversivas, mas uma leitura atenta e atual do comportamento de Lol derruba a tese da insanidade. Lol era uma jovem mulher que amava, mas que rapidamente redirecionou a paixão da adolescência para um novo homem e o desejo para um novo casal. O que há de loucura nisso? Na verdade, Lol sabia bem o que fazia, conduzia sua vida com rigor, manipulava as pessoas ao seu redor e foi obstinada para se inserir na vida da nova dupla (tanto que passou a ditar as regras do novo triângulo, decidindo quando encontraria Jacques e que ele deveria manter seu romance com Tatiana).

A verdade é que a história de Lol V. Stein não é de loucura, mas de amor, um amor diferente, insólito. Embora vivesse uma vida nos padrões tradicionais, intimamente Lol era subversiva, amava o amor (que era a causa de sua felicidade), ainda que não fosse exclusivo ou mesmo recíproco. Lol amou Michael, mas deixou de amá-lo quando a nova mulher apareceu; impedida de participar da relação a três, contentou-se com o amor tranquilo de Jean por ela (mesmo ele sendo infiel). Quando, finalmente, encontrou seu novo casal, Lol tornou-se mais feliz, porque tinha um homem para amar e uma mulher para desejar, mas esse sentimento era leve, sem apegos. É fato que, em determinados momentos, Lol fica confusa sobre “quem ama quem”, mas não vemos essa confusão como insanidade, apenas como uma sensação normal de quem se vê envolvida em relação a três. Ao final, a crise de Lol acontece pela possibilidade de, ao consumir fisicamente o amor com Jacques, ele rejeite Tatiana e passe a desejar somente a Lol. Vemos que, para ela, só faz sentido existir participando do desejo a três, esse desejo que se alterna entre os envolvidos, jamais exclusivo, jamais monótono. Jacques, testemunha oculta do baile, também quer um trio (Lol e Tatiana) e Tatiana, testemunha ocular, também quer manter o trio com o marido e um amante.

A grande quebra de expectativa sobre o comportamento de Lol é fascinante: sua angústia inicial não foi por ter sido traída publicamente, mas não integrar a dinâmica do casal Michael e Anne-Marie. A reação de Lol ao acontecimento da noite do baile desestabiliza o horizonte de expectativas, pois, considerando a experiência comum e popular com acontecimentos semelhantes, era de se esperar que a raiva, a frustração e a vergonha de ser trocada por outra

mulher fosse a razão do desespero da protagonista, mas é então que o romance arrebatava o leitor com a atitude inesperada da jovem. “Cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’” (2009, p. 24), disse Kundera em *A arte do romance*. Consideramos essa afirmação um grande exemplo do que *O arrebatamento* significa para os leitores desse gênero literário. A experiência de Lol V. Stein é essa complicação de que nos fala Kundera, que nos tira do lugar comum. O arrebatamento de Lol V. Stein torna-se, então, um exemplo de moral: “descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral” (2009, p. 13).

Para Kundera, o romancista é um “explorador da existência” e essa, em suas palavras, “é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz” (2009, p. 46). Analisando a complexidade de Lol V. Stein em *O arrebatamento* somos capazes de afirmar que Duras explorou (e extrapolou) a existência da mulher, permitindo que ela se expressasse e vivesse seu desejo livremente, direcionado a quantos quisesse.

Do início do século XX, quando surgiu Mansfield, até o fim dele, quando morria Duras, a mulher já havia ganhado espaço no mundo real e no da literatura, uma conquista árdua e que deve muito àquelas que vieram antes. A seguir, veremos como foi a incursão das mulheres no mundo da literatura e como essa arte salvou as mulheres de sucumbirem às tragédias pessoais e sociais do século passado.

5 MULHERES EM DIÁLOGO: ESCRITA E EXPERIÊNCIA

Assim no término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas: a mulher da classe média começou a escrever.

VIRGINIA WOOLF

Falar sobre ser mulher e ser escritora inevitavelmente leva-nos a Virginia Woolf. Seus vários ensaios sobre a situação da mulher na história e na literatura e sua lucidez sobre a condição feminina até hoje reverbera na teoria e na crítica literária. Bastante consciente sobre sua condição de mulher privilegiada pela educação e pelos recursos financeiros (em parte advindos da herança de sua tia), ela contribuiu significativamente para a reflexão sobre o posicionamento das mulheres na sociedade. Com a conhecida teorização sobre a necessidade de dinheiro e espaço para viver da ficção, Woolf deixou sua marca como a grande porta-voz da relação mulher-literatura, de forma que é impossível falar do tema sem citá-la e, especialmente, referenciar *Um teto todo seu*, de onde extraímos a epígrafe acima.

Contudo, até chegar no momento histórico relatado por Woolf, algumas bravas mulheres lançaram-se para a difícil tarefa de escrever livros, e tal resgate histórico, que faremos a seguir, é importante e necessário para historicizarmos a literatura feminina e fazer justiça àquelas que ousaram abrir esse caminho. O breve compilado abaixo comprova a lenta imersão das mulheres na literatura ocidental; feita, sobretudo, a ressalva que muitas outras devem ter existido, mas não sobreviveram ao apagamento que atingiu a literatura feminina ao longo do tempo. Essas escritas espaçadas no tempo, datadas do fim do século XV ao fim do XVIII, constituem o que foi chamado de protofeminismo, assim definido como um:

(...) conjunto de obras, ideias e personagens históricas que foram resgatados pelo feminismo como precursores, mas que não chegam a formar um corpo sistemático de textos ou um modelo teórico e coerente de pensamento (2017, p, 17)³⁹.

³⁹ ALÓS, A. P.; ANDRETA, B. L. CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: REVISITANDO AS ORIGENS. *Fragmentum*, [S. l.], n. 49, p. 15–31, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594>. Acesso em: 8 jul. 2025.

Em 1405, quase no fim da Idade Média, Christine de Pisan escreveu *A Cidade das Damas* (ou *A Cidade das Mulheres*), em uma das primeiras tentativas de se falar em igualdade entre homens e mulheres e das condições de vida da mulher medieval. Duzentos anos mais tarde, já na Idade Moderna, a italiana Moderata Fonte escreveu *Valor da Mulher*, em 1600; logo em seguida, em 1601, a também italiana Lucrecia Marinelli lançou *A nobreza e a excelência da mulher*. Em ambos, as autoras denunciaram a situação de clausura e silenciamento das mulheres⁴⁰.

No século XVIII, podemos destacar alguns ensaios sobre a condição da mulher, a começar por Mary Astell, tida como a primeira feminista da Inglaterra. Em *Some reflexions upon marriage*, de 1700, a autora ironizou a inferioridade da mulher, mas, paradoxalmente, talvez influenciada por seu conservadorismo religioso, corroborou com a segregação ao fazer comparações como associar o marido ao rei e a mulher ao súdito. Já no final desse século, Mary Wollstonecraft escreve *The female reader*, em 1789, e o mais conhecido *Vindication of the rights of woman*, de 1792. Esse último é considerado o primeiro escrito de filosofia feminista por apregoar uma ideologia de igualdade e de acesso à educação para as mulheres⁴¹. Entre a publicação dos dois textos de Wollstonecraft, a francesa Olympe de Gouges lança, em 1791, a *Declaração dos direitos da Mulher e da Cidadã*, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem, que deixava as mulheres à margem. Nessa época, as mulheres começaram a escrever não apenas para protestar, mas também para ajudar no sustento da família e, a partir de então, tem início o processo revolucionário que Woolf referenciou na epígrafe desta seção. Esse fim de século (especialmente 1792, ano de publicação de *Vindication*, de Wollstonecraft) é também a marca inicial do que se chamou a Primeira Onda Feminista, movimento que “abrange o ativismo literário, cultural e político a partir das décadas finais do século XVIII até a luta pelo direito de voto feminino nas primeiras décadas do século 20” (Bonnici, 2007, p. 218⁴²).

À medida que o século XIX aproximava-se, mudanças nos costumes e nas leis garantiam mais independência para as mulheres, bem como o aumento da instrução e da escolarização atraíam as mulheres para a produção literária, mais especificamente, para o romance. Para Woolf, a predominância desse gênero era explicada pela presença da mulher na sala de estar,

⁴⁰ AUAD, Daniela. **Feminismo**: que história é essa? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

⁴¹ GOMES, Anderson Soares. Mulheres, sociedade e iluminismo: o surgimento de uma filosofia profeminista na Inglaterra do século XVIII. **Matraga**, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 29, p. 31-51, jul./dez. 2011.

⁴² BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.

onde, cercada de pessoas, treinava a “observação e a análise do caráter” (2018, p. 107), de forma que se tornava mais fácil ser romancista que poeta⁴³.

Mesmo já podendo escrever, a falta de experiência “de mundo” e de independência de opinião eram entraves para a expressão criativa das mulheres e, conseqüentemente, da sua literatura. Vejamos o que a autora diz a esse respeito:

Mas o que é necessário não é apenas a educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças [...]; que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência (2013, p. 50⁴⁴).

Além desses entraves, a necessidade de defender uma causa (ou de se autoafirmar) afetava a escrita das mulheres e dispersava a atenção do leitor. Aquelas que possuíam serenidade para ignorar as críticas daqueles que pregavam a inferioridade intelectual das mulheres eram as que permaneciam. Woolf foi mais longe e alertou para o fato de que a tentação da raiva e a indignação tornavam o texto da mulher insincero, tornando a visão “feminina demais”. Esse argumento é peculiar se tomarmos em consideração que ela mesma não sabia o que era esse feminino. Ingenuamente, afirmou que a mudança que se operou no seu tempo é que as mulheres deixaram de protestar e reivindicar no texto e que havia chegado o tempo em que haveria pouco ou nenhum alcance externo a influenciar sua escrita. Sabemos que não foi isso o que aconteceu; ao contrário, o século XX avançou e ampliou as pautas feministas e a literatura traduziu todas essas reivindicações. Essa transição – de falar sobre si própria para falar de outras mulheres, de não mais defender suas causas para “explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como nunca se escreveu antes” (2018, p. 111) – foi algo, que, infelizmente, a autora não testemunhou integralmente por não ter suportado seus sofrimentos psíquicos e ter encurtado a própria vida, no ano de 1941.

Retrocedamos brevemente a meados do século XIX e vejamos o que outras mulheres, em diferentes partes do mundo, escreviam sobre a condição da mulher.

⁴³ WOOLF, Virgínia. A mulher na literatura. In: _____. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2018.

⁴⁴ _____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2013.

Em 1832, inspirado no texto de Olympe de Gouges, a brasileira Nísia Floresta⁴⁵ escreveu *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, obra na qual reivindica o lugar da mulher em postos de comando e cargos públicos. Poucos anos depois, em 1843, a francesa Flora Tristán reclamou direitos para as mulheres em *União Operária*⁴⁶. É importante destacar que esses últimos abordam questões de classe e de trabalho, diferenciando-se de outros que enfocavam essencialmente direito civis como voto e educação.

Outra figura marcante é Sojourner Truth. Em 1851, a ex-escrava, nascida em 1797 como Isabella, fez seu célebre discurso “*Eu não sou uma mulher?*”⁴⁷ durante uma Convenção pelos Direitos das Mulheres, em Ohio. Com a coragem de quem fugiu da escravidão e viu os filhos serem vendidos como escravos, Sojourner defendeu os direitos das mulheres diante de uma plateia hostil. Até o fim da vida, em 1883, ela lutou pela causa das mulheres e seu discurso é reconhecido como uma marca histórica do feminismo negro e decolonial, sendo, talvez, o ponto de partida para a conscientização sobre a ausência de uma identidade única para mulheres, mote da segunda onda feminista que só aconteceria um século depois⁴⁸. Já naquela época, estava claro que as lutas eram bastante distintas, embora não se excluíssem. Três anos depois do discurso de Truth, a britânica Barbara Leigh-Smith Bodichon, educadora e líder feminista, lançou *A brief summary in plain language of the most important laws concerning women*, texto que ajudou a fundar a legislação sobre as propriedades da mulher casada⁴⁹. Mais tarde, fundou um jornal que discutia emprego e direitos civis para as mulheres, além de ter trabalhado pelo acesso das mulheres à universidade.

Em 1869, o filósofo e economista John Stuart Mill publicou *A sujeição das mulheres*. Nessa obra, ele se junta à luta das mulheres ao desmitificar a naturalidade da subordinação de um sexo em relação a outro, ao mesmo tempo em que ressalta as diferenças entre o homem e a mulher como algo positivo. Também, ele defende o acesso das mulheres à educação e, ainda que não aprofunde o tema, adverte, como faria Virginia Woolf posteriormente, que “poucas mulheres têm tempo para si mesmas”. Tal fato é tido por ele como a causa que impede as

⁴⁵ De Nísia Floresta, ou Nísia Floresta Brasileira Augusta, ver também *Opúsculo humanitário* (1853), coleção de ensaios sobre a emancipação feminina.

⁴⁶ CAMPOS, Maria C. Cunha. Diáspóricas, párias, deficientes: do século XIX ao XXI. In: MOREIRA, Nadilza & SCHNEIDER, Liane (Orgs). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005.

⁴⁷ No original: *Ain't I a woman?* Discurso disponível em <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em 11 jul. 2025.

⁴⁸ O título do discurso de Sojourner Truth inspirou o livro da escritora estadunidense bell hooks que, em 1981, lançou *Ain't I a woman: Black woman and feminism*.

⁴⁹ BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.

mulheres de ocuparem os mesmos lugares dos homens (2006, p. 105). Ainda no século XIX, vemos o feminismo surgir como ideologia política, acompanhando os crescentes movimentos por direitos civis dos marginalizados⁵⁰.

A guinada da literatura feminina do século XIX ao seguinte foi bem observada por Katherine Mansfield. Em 1908, após concluir a leitura de um livro de Elizabeth Robbins, ela registrou: “Realmente, um livro brilhante, esplêndido; cria em mim uma tal sensação de poder. Sinto que agora realmente posso imaginar do que as mulheres serão capazes, no futuro. Até agora não tiveram sua oportunidade” (1996, p. 30)⁵¹. Essa oportunidade, de escrever e se posicionar no mundo, seria duramente conquistada ao longo do século XX. Para as escritoras, a oportunidade de viver da literatura e narrar suas angústias; para os leitores, a oportunidade de ver a história contada por quem sempre foi “narrada”.

Quando Mansfield começou a escrever, no início do século passado, o mundo via os termos “novo” e “moderno” ganharem força, com destaque para a “nova mulher”. Essa denominação, contudo, já estava difundida, como comprovado pelo lançamento, em 1894, da peça *The New Woman*, de Sydney Grundy, em Londres. Assim, às vésperas do século XX, a imagem dessa nova mulher estava disseminada por várias partes da Europa. Aos poucos, do outro lado do oceano, a nova mulher norte-americana começava a despertar hostilidade por parecer afrontar a supremacia masculina dentro e fora do lar. Como resumiu Showalter, no campo político, “a nova mulher era uma figura anárquica que ameaçava virar o mundo de cabeça para baixo e se colocar no comando de um dissoluto carnaval de desgoverno social e sexual” (1993, p. 61⁵²). No capítulo “As novas mulheres”, de *Anarquia Sexual*, Showalter relaciona as várias manifestações femininas do fim de século, que iniciaram com temas como casamento e falta de liberdade sexual até chegar ao questionamento do capitalismo, quando Eleanor Marx (filha de Karl Marx) uniu-se ao movimento, declarando que o feminismo era inseparável do socialismo e defendendo uniões livres. Claro que, na proporção que as mulheres escreviam, os homens rebatiam e, muitas vezes, utilizavam-se das teorias freudianas para justificar histerias e neuroses como causas das “insanas” aspirações femininas. Outro fator importante era a falta de conhecimento científico da fisiologia feminina, renegando qualquer discussão relacionada ao prazer sexual. Enfim, eram muitas as diversidades e algumas dessas

⁵⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁵¹ MANSFIELD, Katherine. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

⁵² SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

desbravadoras de fim de século não conseguiram lidar bem com os enfrentamentos constantes e suas necessidades emocionais, também atravessadas por escolhas quanto a permanecer sozinhas ou enfrentar relações que, muitas vezes, terminavam mal, haja vista os comportamentos promíscuos e desonestos dos parceiros. Reforçamos, mais uma vez, que essas vozes feministas eram mais ouvidas se viessem da Europa e é de lá (Inglaterra e França) que virão duas intelectuais que marcaram seus nomes como protagonistas dos debates e problematizações da vida da mulher no desenrolar do século XX: Virginia Woolf e Simone de Beauvoir.

Em *Um teto todo seu*, de 1929, Virginia Woolf supôs e defendeu a existência de uma mente andrógina, em que o masculino e feminino se misturassem e se anulassem, permitindo uma literatura “não consciente de seu sexo”. No texto, que é reunião de dois artigos lidos durante conferências em 1928, Woolf discorre sobre a pobreza das mulheres e a falta de obras literárias nas estantes das bibliotecas até o fim do século XVIII. Contudo, mais do que lamentar a falta de oportunidades, Woolf celebrou a força das jovens mulheres que ousaram escrever livros, resumindo com uma bela frase o espírito daquele feito: “Ah, mas eles não podem comprar a literatura também” (2020, p. 95-96).

Vinte anos depois, em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir rechaçou o essencialismo da natureza feminina ao afirmar que “não se nasce mulher, torna-se mulher” (1980, p. 9). Essa conhecida afirmação problematizou o conceito de mulher enquanto construção social, antecipando, em vários anos, o que viria a ser tema da Segunda Onda. Ainda, como nos lembra Macedo e Amaral: “*O Segundo Sexo* é uma poderosa afirmação do direito das mulheres à independência, autonomia e autodeterminação” (2005, p. 174⁵³).

As duas obras acima talvez fossem, naquele momento do século, as tentativas mais conhecidas de se contestar uma identidade fixa para a mulher. Especialmente em *O Segundo Sexo*, Beauvoir mostra como a identidade da mulher constrói-se em oposição à do homem, pois, em uma sociedade sexista que define o homem como o universal e a mulher o particular, ele é considerando o “Um” enquanto ela é o “Outro”.

Quase duas décadas depois de *O Segundo Sexo*, o psiquiatra e psicanalista americano Robert Stoller lançou *Sex and Gender: The development of the Masculinity and Femininity* (1968). Embora bastante específico e técnico, o texto extrapolou os limites da medicina e da

⁵³ MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005.

psicologia ao diferenciar *sexo* e *gênero* (embora o assunto já fosse trabalhado por estudiosos desde a década de 1950). Consciente da problemática e variável definição dos termos *gênero* e *identidade*, ele criou o termo *identidade de gênero* para explicar a diferença entre o *sexo*, gerado pelo componente biológico que diferencia e determina a mulher e o homem; e o *gênero*, o “fenômeno psicológico” que engloba comportamentos, sentimentos, pensamentos e fantasias que estão relacionados com os sexos, mas não tem conotações essencialmente biológicas. Sua teoria é resumida em dois aspectos: o primeiro diz que o gênero é, em essência, culturalmente determinado, isto é, adquirido pós-nascimento; o segundo dita que fatores biológicos contribuem para a formação da identidade de gênero, mas não são intrínsecos a ela, assim como acontece com os sujeitos cuja identidade de homem ou mulher não coincide com o sexo biológico, como nos intersexos e transgêneros⁵⁴.

Esse movimentado início da segunda metade do século XX (especialmente a década de 60) via o termo *gênero* ganhar destaque e outros termos relacionados entravam na pauta feminista, como o patriarcalismo e a identidade (sexual e de gênero). Um acontecimento notável desse tempo foi a publicação, em 1963, de *A mística feminina*, de Betty Friedan, livro que é considerado o símbolo do início da Segunda Onda Feminista. Enquanto a Primeira Onda tinha como mote principal a conquista de direitos civis já usufruídos pelos homens, a Segunda voltava suas reivindicações para o combate às opressões, para a conquista da igualdade de gênero e por liberdade sobre o corpo (como a expressão sexual e o controle de natalidade). A título de conhecimento, vale destacar que o termo “ondas” foi usado pioneiramente em 1968, em uma matéria da jornalista Martha Weinman Lear intitulada *The Second Feminist Wave*, do jornal *New York Times*⁵⁵. À medida que a década seguinte apontava, outros movimentos relevantes sobre o posicionamento da mulher na sociedade insurgiam, tais como o Movimento de Libertação das Mulheres - MLF, evento ocorrido em agosto de 1970, em Paris, que provocava a sociedade com debates sobre liberdade sexual e a violência contra a mulher; desse evento, surgiu a primeira editora feminina da Europa, bem como outros movimentos relevantes da década de 70, especialmente na França. Sob o olhar de uma Historiadora, vejamos outro acontecimento destacável dessa década.

⁵⁴ STOLLER, Robert Jesse. **Sex and Gender**: The development of the Masculinity and Femininity. London: Karnac Books, 1984. (Maresfield Library), p. xi.

⁵⁵ Ver mais em “O que são as 4 ‘ondas’ do feminismo? Professora analisa futuro do movimento”, de Sharon Crozier-De Rosa. Matéria da Revista Galileu, cuja referência completa encontra-se ao final.

Segundo Michelle Perrot, o início da década de 1970 testemunhou o aparecimento “de uma História das mulheres – portanto uma História sexuada”. Vejamos os três fatores aos quais ela atribui essa aparição:

1) os científicos, principalmente a influência da Antropologia e da demografia histórica, que reintegram a família e o corpo na trama da História, enquanto a crise dos grandes paradigmas explicativos favorece a fragmentação da História – falemos de “esmigalhamento” – e a eclosão de uma grande diversidade de objetos, a consideração de novos atores – a criança, os jovens – e de novas intrigas – a vida privada, por exemplo; 2) os sociológicos: a presença constante de mulheres nas universidades como estudantes e em seguida como docentes, portadoras de interrogações novas; 3) os políticos: o movimento de liberação das mulheres, cuja primeira preocupação não era fazer a História, induziu a curiosidades, efeitos, até mesmo à vontade de operar uma “ruptura epistemológica” nas Ciências Humanas e Sociais (2009, p. 113⁵⁶)

Nessa prolífica transição para a década de 70, vários escritos vieram, junto com *A mística feminina*, compor uma efervescente bibliografia feminista: *Política Sexual (Sexual Politics)*, 1969, de Kate Millet; *A mulher eunuco (The Female Eunuch)*, 1970, de Germaine Greer; *A dialética do sexo (The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution)*, 1970, de Shulamith Firestone; *A imaginação feminina (The female imagination)*, 1975, de Patricia Meyer Spacks; *Mulheres literárias (Literary Women)*, 1976, de Ellen Moers, e *A louca no sótão (The madwoman in the attic)*, 1979, de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

Os textos dados como exemplo acima constituíram o que Elaine Showalter denominou de “ginocrítica”. A escritora estadunidense parametrizou a crítica literária feminista ao situar sua investigação sob dois pontos de vista: a mulher leitora e a mulher escritora. Segundo ela, a partir da década de 70:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consciente da literatura feita por mulheres. A segunda forma de crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, o estilo, os temas, os gêneros e a estrutura dos escritos das mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics (ginocrítica)* (1994, p. 29)⁵⁷.

⁵⁶ Trecho extraído do verbete “História (sexuação da)” constante do *Dicionário crítico do feminismo*, cuja referência completa encontra-se ao final da tese.

⁵⁷ SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

Antes de prosseguir com a ginocrítica, façamos um parêntese necessário para se compreender quem dominava o discurso sobre teorias feministas nesse contexto. Vejamos um simples, mas bom resumo sobre o assunto:

Os estudos feministas dividem-se entre a crítica anglo-americana e a crítica francesa. A primeira centrou-se, essencialmente, nas relações da literatura com o cânone e com o estabelecimento do paradigma feminino, enquanto a segunda se debruçou sobre a questão da linguagem e do acesso feminino à esfera do simbólico, na linha do desconstrucionismo de Derrida, do estruturalismo e da psicanálise lacaniana (2012, p. 4⁵⁸).

A crítica feminista francesa, que teve representantes notáveis como Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig, inseriu no debate a noção de *écriture féminine*, que se ocuparia em problematizar a existência de marcas do feminino na linguagem e na escrita de mulheres, supondo marcas psicolinguísticas que dessem conta da experiência feminina. Mais ainda, no conceito de Bonnici:

Já que o feminino é reprimido no ou excluído do Simbólico ou do patriarcalismo, a teoria da *écriture féminine* conclui que as estruturas linguísticas são insuficientes e inadequadas para articular o feminino. Urge, portanto, a construção de uma nova forma de linguagem (2007, p. 69⁵⁹).

Talvez seja desnecessário dizer que, como toda teoria, a *écriture féminine* ganhou entusiastas e críticos. Desses últimos, partiu a acusação de ser uma teoria essencialista, pois converge a biologia feminina, a linguagem e a psicologia. Independentemente de apoiar tal acusação, achamos pertinente dar encaminhamento ao tema com a reflexão a seguir, pois ela colabora com nosso entendimento de que a experiência e a expressão femininas estão mais relacionadas aos aspectos históricos e culturais do que psicanalíticos:

Com efeito, homem e mulher podem ter motivações semelhantes para escrever, mas será que os indivíduos do sexo masculino escrevem de determinada maneira e os do sexo feminino de outra? Não corresponderão esses estilos diferenciados (quando existem) a convenções, generalizações, que naturalizam práticas estilísticas que derivam, antes de mais, de

⁵⁸ CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da crítica feminista e a escrita feminina. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, n. 8, p. 1–11, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837>. Acesso em 13 out. 2025.

⁵⁹ BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.

sedimentações culturais e históricas, mais do que revelam estruturas linguísticas características de indivíduos do sexo feminino ou masculino? (Cunha, 2012, p. 5).

Desse modo, cientes da importância da crítica feminista francesa para o enriquecimento do debate, mas seguros em privilegiar uma abordagem social e cultural no que tange ao posicionamento da mulher no mundo e na literatura, voltaremos à vertente anglo-saxônica para prosseguir no estudo sobre a escrita da mulher.

Para Showalter, essa escrita situava-se em “território selvagem”, pois só existia no domínio da tradição literária masculina e não tinha base teórica definida até os anos de 1970. Para tentar organizar e delimitar esse território, ela estabeleceu as duas formas de crítica feminista: 1. A leitura/crítica feminista (a mulher leitora de obras escritas por homens, apta a identificar imagens e estereótipos das mulheres na literatura); e 2. A ginocrítica (a mulher como escritora). Esse esforço ajudou a estabelecer uma tradição literária feminina, uma vez que a ginocrítica auxiliou o redesenho de uma genealogia da escrita feminina, ignorada ou mal interpretada pelos críticos masculinos. Nesse sentido, sua pesquisa colaborou para a releitura do cânone literário, tradicionalmente masculino, por elevar a literatura feminina e procurar inseri-la nesse cânone excludente. Contudo, o trabalho de revisitar o cânone estava longe do fim, já que, até então, a inserção da literatura feminina privilegiava a escrita de autoras brancas e do eixo América do Norte e Europa central, cabendo aos estudos decoloniais o alcance de escritoras de outras etnias e eixos continentais.

Voltando à ginocrítica, Showalter mapeou os quatro modelos de diferença da escrita da mulher, modelos que representam também o que ela define como “escola de crítica feminista ginocêntrica”: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Ao conceituar e problematizar cada um deles, ela conclui (algo que nós concordamos) que o cultural explica de forma mais completa e satisfatória as diferenças dos escritos femininos (1994, p. 44), pois a cultura, ao incorporar ideias sobre o corpo, a linguagem e a psique da mulher, interpreta-as “em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem”. Falando em contexto social, Showalter adianta-se e chama a atenção para um tema que ganharia força mais tarde: a literatura de grupos multiplamente silenciados, como neste caso: “Uma poeta americana negra [...] teria sua identidade literária formada pela tradição (branca e masculina) dominante, por uma cultura feminina silenciada, e por uma cultura negra silenciada” (1994, p. 51).

Podemos resumir que, da década de 60 até a década de 1980, a sociedade acompanhou a transição da agenda feminista, passando da ideia de identidade para a questão de gênero, e

aqui já era prenunciada uma nova onda, sobre a qual vamos falar mais à frente. Antes, contudo, é necessário compartilhar um texto fundamental da estadunidense Joan Scottt que veio acrescentar reflexões e questionamentos aos estudos de gênero. Em seu ensaio “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, de 1986, ela questionou a dicotomia *sexo x gênero* tal como fora utilizada, ou seja, o primeiro da ordem da natureza e o segundo da ordem da cultura. Somando teorias sobre discurso, desconstrução e poder, ela apregoa que o gênero é uma forma de organização social estabelecida por meio das diferenças entre os sexos e ligada a relações de poder. Ela amplia o espectro sobre o gênero ao ligá-lo a uma forma de saber, a uma percepção sobre as diferenças sexuais. Seu trabalho, assumidamente pós-estruturalista, teve grande influência ao desnaturalizar a separação entre natureza e cultura e a relacionar o gênero a uma categoria política, dado que está relacionado a formas de saber e, conseqüentemente, de poder.

Na proporção que o século caminhava para sua última década, outras pautas e atores entravam em cena, ajudando a constituir a Terceira Onda Feminista. Um conceito fundamental desse momento é o da interseccionalidade, que, embora novo no termo (1989), era reivindicado há tempos, vide o trabalho (já referenciado aqui) de Sojourner Truth. Conforme nos esclarece Heloisa Buarque de Hollanda, o conceito de interseccionalidade teve origem na área jurídica, quando a advogada e professora universitária Kimberlé Crenshaw desenvolveu a teoria interseccional, que se dedicava a estudar de que forma “a sobreposição ou a intersecção de identidades sociais, particularmente das identidades minoritárias, são diretamente relacionadas aos sistemas e estruturas de dominação e da discriminação” (2019, p. 16⁶⁰). Em outras palavras, a opressão pode acontecer em camadas, conforme as variações de raça, gênero, sexualidade, classe e etnia agregam-se. Nesse ponto, o termo “igualdade” já não fazia mais sentido e a Terceira Onda chegava junto com a década de 1990⁶¹. É consenso entre os estudiosos que as ativistas dessa Onda rechaçavam a ideia de que uma igualdade de gênero havia sido atingida e, por isso, expandiam os conceitos e lutas relacionadas ao gênero e à sexualidade. Além das pautas já presentes na Segunda Onda, os itens da agenda feminista da Terceira enfatizavam, para citar alguns, a interseccionalidade, o pós-colonialismo e a teoria *queer*.

⁶⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

⁶¹ Segundo nos contextualiza a professora Sharon Crozier-De Rosa, o termo foi atribuído a Rebeca Walker (filha de Alice Walker), que teria dito, em um artigo publicado em 1992: “Não sou uma feminista pós-feminismo. Sou a Terceira Onda”. Ver mais em “O que são as 4 ‘ondas’ do feminismo? Professora analisa futuro do movimento”, já citado e referenciado ao final.

Antes de prosseguir, faz-se necessário tratar um tema fundamental ao feminismo, que já tangenciamos, mas não teorizamos: a identidade. Vamos recuar um pouco no tempo histórico em que estamos aqui.

Stuart Hall esclarece-nos que, na primeira metade do século XX, o sujeito que emergiu dos movimentos associados ao Modernismo era um “indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou metrópole anônima e impessoal” (2006, p. 32⁶²). Por consequência, o sujeito que avançou em direção à segunda metade do século (período denominado por ele como modernidade tardia) sofria um processo de desagregação e deslocamento, provocado por várias mudanças no pensamento então vigente. Hall apontou cinco motivos para esse descentramento do sujeito, dos quais destacamos o quinto e último: o feminismo – “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (2006, p. 44). Para ele, esse movimento atuou em várias frentes, quais sejam: questionou a noção de “privado” e “público”; contestou noções de família, de sexualidade, do trabalho doméstico e da divisão doméstica do trabalho e cuidado com as crianças; e problematizou e politizou a subjetividade e o processo de identificação (“como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas”). Por consequência, a antiga noção de que homens e mulheres constituíam a mesma identidade de “Humanidade” foi substituída pela questão da diferença sexual. De repente, o que era uma pauta sobre a posição social das mulheres transformou-se em debate sobre as identidades sexuais e de gênero. Ressalta-se, como mostraremos a seguir, que os estudos de Judith Butler contribuíram com o tema ao trazer a noção de performatividade para a constituição da identidade de gênero. Voltando a Hall, esses descentramentos resultaram no que ele denominou de “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”. Tomando, pois, a identidade como algo sob questionamento e construção, ele propõe “falar de identificação e vê-la como um processo em andamento” (2006, p. 39). Enfim, a identidade e a política em torno dela tornavam-se pauta latente, especialmente a identidade de gênero. Vejamos como Tomaz Tadeu da Silva resume esse fenômeno que finalizava o século:

Ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, a teoria feminista e a teoria *queer* contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias – masculino/feminino, heterossexual/homossexual – nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e das identidades sexuais. A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua,

⁶² HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas (2014, p. 89⁶³).

Falando em teoria *queer*, chegamos a Judith Butler, que popularizou a teoria e abalou os estudos sobre gênero a partir dos anos 1990, quando foi publicado, nos Estados Unidos, *Gender Trouble*, sua obra seminal. Cientes da dificuldade em traduzir seu pensamento, consideramos pertinente trazer a definição que Heloisa Buarque de Hollanda apresentou sobre a contribuição de Butler para o debate sobre o tema:

Judith Butler, ao longo de seu pensamento sobre gênero, interroga todo e qualquer essencialismo identitário através de uma análise filosófica sobre a tensa relação entre sexo, gênero e desejo. A autora expõe a ideia de performatividade de gênero, ou seja, a ideia de que gênero não é algo que nós *somos*, mas sim algo que constantemente *fazemos*, colocando o gênero diretamente em relação a determinadas *temporalidades* espaciais. Para Judith Butler, o gênero não tem estatuto ontológico fora dos atos que o constituem. Um dos aspectos importantes desta noção é que quando percebemos que o gênero é construído na linguagem e pela linguagem, e como se mantém nessa mesma construção a heteronormatividade, abre-se todo um universo novo, no qual proliferam as mais variadas configurações culturais de sexo e gênero, “confundindo o próprio binarismo do sexo, e expondo sua artificialidade fundamental”. Butler tornou-se a grande referência dos desdobramentos dos estudos de gênero e suas sucessivas desconstruções na teoria queer (2019, p. 13, destaques da autora).

Para além das teorizações sobre gênero, que, para Butler, é “não natural”, ela preocupou-se com as noções políticas de sujeito e identidade. Em *Problemas de gênero*, ela dedica um capítulo – “‘Mulheres’ como sujeito do feminismo” – a debater e questionar o problema político que o feminismo encontra ao supor que o termo “mulheres” denote uma identidade comum. Observemos como ela resume sua ideia:

Determinar as operações políticas que produzem e ocultam o que se qualifica como sujeito jurídico do feminismo é precisamente a tarefa da *genealogia feminista* da categoria das mulheres. No decurso desse esforço de questionar a noção de “mulheres” como sujeito do feminismo, a invocação não problematizada dessa categoria pode *impedir* a possibilidade do feminismo como política representacional (2018, p. 20).

⁶³ SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 14 ed. Petrópolis: RJ, Vozes, 2014.

Butler adentrou o século XXI como uma das teóricas mais celebradas (e, por vezes, contestadas) do estudo do gênero. Embora seu campo de atuação universitária seja retórica e literatura comparada, sua produção acadêmica inseriu-a mais especificamente no campo filosófico e político. Em *Judith Butler e a teoria queer*, a pesquisadora inglesa Sara Salih dedicou-se a categorizar o estudo sobre Butler em cinco eixos pelos quais o complexo pensamento da filósofa pode ser compreendido: sujeito, gênero, sexo, linguagem e psique. Mas o que nos interessou especialmente nessa obra é o capítulo “Depois de Butler”, em que Salih detalha os principais pontos em que o trabalho de Butler tem sido influente; desses, destacamos a literatura. Uma vez que o gênero é entendido como escolha cultural, as teorias de Butler sobre o assunto tem sido um referencial para a análise literária feminista por oferecer um paradigma que situa a “literatura como o lugar cultural da construção de gênero” (2013, p. 208⁶⁴). Citando outras teóricas, Salih demonstra como as teorizações sobre performance e identidades “genericadas” tem sido usadas para novas leituras de textos de ficção. Vejamos como ela conclui a contribuição de Butler para o campo literário:

Finalmente, as críticas de Butler sobre a natureza excludente das categorias de identidade são úteis na análise da construção dos estudos literários feministas. Mary Eagleton considera a escrita da história literária das mulheres como um problema de complementaridade, e seu argumento de que as novas histórias, feitas de uma perspectiva inclusiva, expõem os limites e as exclusões das histórias tradicionais se baseia nas teorizações de Butler sobre identidade e a exclusão (e sobre a identidade como exclusão) (2013, p. 208).

Como vimos até aqui, o século XX foi o ponto de virada para a literatura feminina e quando ele terminava, Duras era aclamada como escritora e roteirista, demonstrando que as mulheres eram realmente capazes de falar sobre si e sobre o mundo. É curioso o que a escritora diz sobre as mulheres, sua escrita e a sua liberdade, duramente conquistada:

As mulheres não devem deixar os amantes lerem os livros que elas estão escrevendo. Quando terminava um capítulo, escondia deles. A coisa é tão verdadeira, no meu caso, que me pergunto como é possível fazer diferente quanto se é mulher e se tem um marido ou amante. Também é preciso, nesse caso, esconder dos amantes o amor do marido (2021, p. 26⁶⁵).

⁶⁴ SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁶⁵ DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

Viver livremente suas experiências e escrever, sempre. Era assim que almejavam viver essas mulheres à frente do seu tempo, embora nem Mansfield nem Duras tenham manifestado claramente que suas escritas eram feministas. Para além de problematização sobre gênero, seus textos tratam de temas universais como família, morte, amor, solidão, velhice e perdas. Suas obras representavam o sujeito desorganizado, fragmentado, confuso, que já aparecia no modernismo e que ganhou força no contexto chamado pós-moderno.

Algo que une fortemente essas mulheres e que abordaremos no tópico seguinte é a escrita salvadora. Mesmo com grandes avanços, o século XX ainda era bastante hostil às mulheres; por isso, agarrando-se à literatura para se manterem vivas, elas não só escreveram ficção, mas também sobre o próprio processo de escrever, legando várias reflexões em diários e cartas. Falando em textos confessionais, trataremos, nesta seção, sobre outro tema que as unem na escrita, que é escrita de si e como ela dialoga com a temática da identidade.

5.1 A salvação pela escrita

E eu não quero escrever, então? Ah, meu Deus, esse é o meu único desejo – minha única saída feliz.

KATHERINE MANSFIELD

Escrever era a única coisa que preenchia minha vida e a encantava. Foi o que fiz. A escrita jamais me abandonou.

MARGUERITE DURAS

Os excertos acima não deixam dúvida: escrever foi a única (observemos que a palavra coincide nas duas epígrafes) alternativa para nossas escritoras; sem a escrita, não haveria felicidade ou encantamento possíveis. Recordando suas histórias de vida, percebemos que a escrita foi também companhia nos momentos de solidão, esperas e adoecimento. Veremos ainda que a escrita, como ferramenta da memória, foi o selo do acordo de paz e de honra com aqueles e aquelas que ficaram pelo caminho.

As duas escritoras discorreram sobre o processo de escrita de formas distintas. Mansfield abordou o tema em seus diários e cartas, alternando suas confissões e reflexões sobre os acontecimentos da vida com o ato de escrita; já Marguerite Duras dedicou-se ao assunto em uma obra específica e em um momento particular da vida, a maturidade. Seus estilos também

se diferenciaram: uma conservava sua escrita mais sutil, refletindo certo otimismo; a outra, mantinha sua escrita “dura”, com aspectos de desesperança e de morte. Abordaremos, deste ponto em diante, as duas obras em que elas trataram o tema: *Diários e Cartas*⁶⁶, de Mansfield, e *Escrever*⁶⁷, de Duras.

Diários e Cartas é um compilado de textos oriundos de três fontes⁶⁸ que, por sua vez, baseiam-se nas edições dos escritos legados por Mansfield a John Murry. De forma geral, os textos tratam de fatos cotidianos, da família, dos acontecimentos da Primeira Guerra e da luta contra a tuberculose. Nos diários, os temas concentram-se nos amores, na morte do irmão e dos sonhos e projetos perdidos; já nas cartas, além do propósito evidente da comunicação com amigos e familiares, ela reflete sobre suas decepções amorosas, confessa seus dilemas com a escrita e partilha suas influências literárias. A forma como essa obra foi organizada em capítulos oferece-nos uma boa ideia de como a escrita atravessou cada fase da vida de Mansfield: suas primeiras letras e o primeiro livro, a perda do irmão, a luta pela vida e pelo ofício de escritora, os exílios e a solidão que eles provocaram e a esperança final contra a tuberculose. Apresentaremos, a seguir, alguns trechos desses diários e cartas e as reflexões que deles decorrem.

Em um diário de 1908, um dos primeiros que se tem registro, Mansfield refletiu sobre o que era imposto às mulheres e como ela se via diante do fato; é interessante observar esse clamor da mulher do século XX por temas e relações que não envolvem necessariamente o amor (no caso, o amor romântico):

Aqui está um pequeno sumário do que eu necessito – poder, saúde e liberdade. É a doutrina desesperadamente insípida, segundo a qual o amor é a única coisa no mundo que é ensinada e posta dentro das mulheres, de geração em geração, e que nos detém de um modo tão cruel. Devemos nos livrar desse demônio – e então virá a oportunidade de felicidade e libertação (1996, p. 31).

No trecho a seguir, constante de uma carta ao marido de março de 1915, ela expressou seus principais desejos e um dilema que se tornou o de tantas mulheres ao longo dos tempos: ter filhos e um lar, mas também estar sozinha e fazer o que se gosta.

⁶⁶ MANSFIELD, Katherine. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

⁶⁷ DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

⁶⁸ *The letters and journals of Katherine Mansfield* (C. K. Stead, Penguin Books, London), *A Portrait of Katherine Mansfield* (Nora Crane e Arthur H. Stockwell, Devon) e *Katherine Mansfield – The woman and the wrighter* (Gillian Body, Penguin Books, Victoria).

Por que eu não consegui um “lar” verdadeiro, uma vida verdadeira? Por que eu não tinha uma ama chinesa de calças verdes, dois bebês que corresse para mim e se agarrassem aos meus joelhos. Não sou mais uma menina – sou uma mulher. Eu quero coisas. Será que algum dia as terei? Escrever a manhã inteira, almoçar rapidamente, voltar a escrever à tarde e então jantar, fumar um cigarro e depois ficar sozinha de novo, até a hora de dormir – e todo este amor e esta alegria que lutam por escapar – e toda esta vida secando como o leite num seio idoso. Oh, eu quero vida. Quero amigos, gente à minha volta – uma casa. Quero dar e receber (Nada a ver com poupanças bancárias, querido) (1996, p. 53).

O dilema entre “ficar sozinha” e “estar sozinha” tornou-se um problema de criação artística para Mansfield. Os isolamentos em relação ao marido e a falta de um lar provocada pelos exílios constantes causavam perturbação e insegurança: “Como invejo Virginia; não admira que ela possa escrever. Há sempre no que ela escreve uma liberdade, uma tranquilidade, como se estivesse em paz – um teto em cima, seus pertences ao redor, seu homem ao alcance da voz” (1996, p. 155). Apesar das faltas, ela seguiu lutando para escrever e para viver. Poucos meses antes da sua morte, ela relatou, em 14 de outubro de 1922 (dia de seu aniversário de 34 anos):

Então, quero trabalhar. Em quê? Eu quero tanto viver, que trabalho com as mãos, a sensibilidade e o cérebro. Quero um jardim, uma pequena casa, gramado, animais, livros, quadros, música. E sobre isso, sobre a essência disso tudo, quero escrever, quero estar sempre escrevendo (embora possa escrever sobre cocheiros. Isso não importa) (1996, p. 277).

No fim da vida, em uma carta destinada ao pai, com quem havia tido pouco contato ao longo dos anos, ela reafirmou o acerto da sua escolha em lutar pela literatura: “Com certeza, eu tenho sido mais feliz como uma escritora” (1996, p. 260). Para Mansfield, a felicidade possível foi ter podido escrever, apesar de tudo. Veremos, a seguir, que, com Duras, o processo foi menos feliz. A escrita não trazia felicidade (ela não usava esse termo nas suas reflexões), mas foi uma possibilidade de salvação: “Se eu não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável” (2021, p. 33).

Escrever é um ensaio de cerca de quarenta páginas que, juntamente com outros quatro textos, compõe a obra de mesmo nome, publicada em 1993. Nesse ensaio, Duras faz uma reflexão poética e intensa sobre seu processo de escrita. De início, chama a atenção o destaque

que ela concede à casa onde produziu suas obras, esse espaço que vai além do lar e dos afazeres domésticos:

Só agora sei que passei dez anos na casa. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, a mim e aos outros, que eu era a escritora que sou. Como foi que isso se deu? E como expressá-lo? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é somente nesta casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas para escrever livros ainda desconhecidos para mim e jamais determinados nem por mim nem por ninguém (2021, p. 23).

Em um texto descontínuo e fragmentado, ela narra o contexto da escrita de suas obras e reflete sobre sua relação com a escrita e os livros. Assim como sua escrita, seu pensamento é complexo: “Escrever é também não falar. É calar. É berrar sem fazer ruído” (2021, p. 38). Veremos que, ao longo de todo o texto, alguns temas tornam-se recorrentes, como o medo, o alcoolismo e a solidão, com destaque para o último.

“A solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece, ou então se esfarela, exangue, de tanto buscar o que mais escrever” (2021, p. 24). Duras escolheu essa solidão; por vezes, o álcool foi única companhia, além de alguns amantes dos quais ela escondia seus textos: “Os homens não suportam isto: uma mulher que escreve” (2021, p. 28). Nessa solidão da escrita, o espaço da casa era sagrado: protegia dos perigos externos que causavam medo e foi o porto seguro que faltara na infância. A identificação com essa casa foi tamanha que a autora pesquisou, por vários meios (vizinhos, autoridades e comerciantes), se mais alguém havia escrito naquele lugar, chegando à conclusão de que não.

Apesar da escolha deliberada pela solidão para o processo de escrever, Duras tinha consciência dos perigos dela: “Viver assim, como digo que vivo, nessa solidão, por um longo tempo, isso implica riscos. É inevitável. Desde o momento em que o ser humano se vê sozinho, ele oscila para o desatino” (2021, p. 48). Duras correu esse risco; o resultado foi ter produzido grandes obras, mas o preço da solidão foi sua saúde, agravada pelo abuso do álcool.

O dilema da solidão foi constante para nossas autoras e até mesmo uma contradição: por vezes, o texto foi a única companhia. Era preciso estar sozinha para conseguir escrever, mas estar sozinha demais isolava, causava angústia, desencadeava o vício. Manejar a solidão foi uma luta, assim como elas lutaram contra a tristeza e o desespero, tão comuns ao ser humano. Mas na forma de expressar elas se diferenciavam. Mansfield escrevia a tristeza com esperança: “Você não deve pensar que, por escrever isto, eu esteja tremendamente triste. Sim, estou. Mas

no fundo existe uma *fé absoluta*, existe *esperança*, existe *amor*” (1996, p. 97, destaques da tradutora). Duras escrevia a tristeza com o desespero e o incorporou a sua escrita: “Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, não sei dizer, não sei o nome disso” (2021, p. 39).

Outro ponto em comum que merece ser destacado é o processo de escrita. Para ambas, o desejo pela escrita superava as dificuldades. O conhecido trecho de *Escrever* manifesta bem essa ideia: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos. É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isso que se alcança. É isso ou nada” (2021, p. 63, destaque nosso). Observemos que o “nada” não era uma opção para Duras, assim como não era uma opção para Mansfield; nada impedia a pulsão da escrita:

Escrevi *The Dove's Nest*, esta tarde. Não estava em boa disposição para escrever; parecia-me impossível. No entanto, terminadas três páginas, elas estavam ‘muito boas’. Isso é uma prova (que nunca será provada em demasia) de que, uma vez alguém tenha imaginado uma história, não resta nada, a não ser *trabalhar* (1996, p. 247, destaque nosso).

Nossas autoras conheciam o esquema que envolve o processo de criação literária: tentar escrever > fracassar ou se frustrar > angustiar-se > enfim conseguir > surpreender-se com o texto > o êxtase final. Vejamos esse esquema simbolizado em Mansfield: “Estou escrevendo. Você conhece essa sensação. Enquanto não terminar este conto, me sentirei sufocada, em transe. Não é nem uma história trágica – mas aí é que está: ela me arrebatava, me engole completamente” (1996, p. 198). O êxtase da escrita é refletido nas sensações do corpo: sufocamento e transe. O arrebatamento que acomete Mansfield equivale à loucura que parece acometer Duras: “Vai muito longe, a escrita... Até que acabe. Às vezes é insustentável. De repente, tudo ganha um sentido em relação ao que se escreve; é de enlouquecer” (2021, p. 35). A escrita que sufoca, que arrebatava, que enlouquece; para elas, era isso ou nada!

Faremos aqui um breve parêntese para ressaltar um aspecto relevante no intenso e desafiador processo de escrita dessas autoras: o espaço. Quando Mansfield protestou contra o tempo gasto com os cuidados da casa e Duras salientou a importância dela para seu processo de escrita, elas resignificaram esse espaço: a casa deveria ser ambiente para escrever, não para cuidar somente. Essa constatação remete-nos a Virginia Woolf em *Um teto todo seu* e a defesa de um teto e o próprio dinheiro para a mulher conseguir escrever. Ainda que já tivessem conquistado esses recursos, havia outra batalha a ser travada: matar o “Anjo do Lar”. Esse anjo (que era uma mulher) era o fantasma que ditava às mulheres as amabilidades que deveriam ser

escritas, que incutia em suas mentes que não poderiam ter opinião própria. Matar o “Anjo do Lar” era imperioso para que a mulher pudesse tratar verdadeiramente as relações humanas com liberdade e franqueza⁶⁹. Até aqui, vimos que esses dois atributos estiveram presentes na escrita confessional das nossas escritoras.

Escrever era manter-se vivo, uma forma de resistência, mas, ainda mais, era manter viva a memória dos afetos. Como vimos na seção 2, a escrita revisitou experiências traumáticas como mortes e perdas e ajudou a fazer as pazes com a infância e a família, especialmente com a mãe. Nas palavras de Mansfield: “Nós só vivemos se, de alguma forma, absorvemos o passado, mudando-o” (1996, p. 192). Reviver as experiências do passado pela escrita (e, portanto, com ficção), dado o distanciamento necessário do tempo, era também uma forma de redenção e salvação.

Escrever sobre si e sobre o mundo, sobre lugares e memórias, foi o que manteve Mansfield e Duras vivas em meio a traumas, doenças e perdas. “Encontrar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita vai te salvar” (Duras, 2021, p. 30). A escrita salvadora trouxe essas escritoras do século XX até aqui, ponto em que nos encontramos para discutir como suas experiências como escritoras e como mulheres ajudaram a desenhar uma nova forma de ser mulher nos nossos tempos.

“Estar viva e ser escritora é o bastante” (1996, p. 79). Essa declaração de Mansfield simboliza que ser escritora foi a identidade mais estabelecida das nossas autoras; os outros aspectos identitários do que era ser mulher no século XX não apresentaram base fixa, estando em constante transformação.

5.2 Escritas de si e identidade feminina

Arrisque. Arrisque tudo! [...] Faça a coisa mais difícil deste mundo para você: aja por si mesma. Encare a verdade.

KATHERINE MANSFIELD

Ao pesquisar a vida e a obra de Katherine Mansfield e de Marguerite Duras, encontramos alguns pontos de contato entre situações e experiências reais e seus escritos

⁶⁹ WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: _____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

ficcionalis. O texto mais conhecido de Duras, *O amante*, é o principal representante de uma possível recriação do vivido para o texto literário; no caso de Mansfield, a trilogia dos contos da fase familiar (*Prelúdio, Na baía e A casa de bonecas*) guarda fortes semelhanças entre os fatos familiares dos Beauchamp e da família fictícia dos Burnell. Poderíamos citar outros exemplos, mas não é o que nos interessa neste trabalho. Nosso objetivo é refletir sobre essas escritas de si (e dos seus) para problematizar o tema da identidade da mulher no contexto em que elas escreveram.

Como vimos no tópico anterior, nossas autoras discorreram sobre seu processo de escrita e sobre memórias e vivências pessoais em obras específicas: *Diários e Cartas*, de Mansfield, e *Escrever*, de Duras. Retomaremos essas obras, com o acréscimo de *Cadernos de guerra e outros textos*, de Duras, para refletir sobre essa escrita memorialística e confessional e como ela colabora para nossa reflexão da escrita de si e da identidade feminina. Nossa proposta aqui é mostrar que, narrando fragmentos das memórias, o ser conta a sua história e atribui a si sua(s) identidade(s) no mundo.

Para adentrar no tema da escrita confessional (que traz consigo o tema da intimidade), reuniremos, de forma breve, Peter Gay, Virginia Woolf e Michael Foucault.

Foi [o século XIX] também uma época em que as autobiografias e os autorretratos, as biografias, romances e obras históricas sobre o caráter das pessoas adquiriam a força de consideráveis indústrias domésticas; em que os diários e a correspondência íntima se tornaram mais comuns e mais reveladores do que nunca. E, ao mesmo tempo, uma época em que os que perturbavam a paz burguesa, como Marx, Nietzsche e Freud, complicavam o modo como o eu percebe o mundo e responde a estímulos (1999, p. 16⁷⁰).

O trecho acima consta em *O coração desvelado*, de Peter Gay, que se dedicou a “cartografar o espetáculo fascinante dos burgueses do século XIX em busca da introspecção”. O capítulo “O traço comum” apresenta um estudo de como as cartas e os diários, na era vitoriana, foram os repositórios dos relances da vida introspectiva dos burgueses. Essa introspecção remete-nos à ideia da individualidade ou, nas palavras do próprio autor, da “consciência da individualidade”, que, por sua vez, remete-nos à intimidade e ao direito de isolar-se. Esse isolamento fatalmente leva-nos ao espaço do quarto, o lugar por excelência da intimidade e que tanto Woolf referenciou ao refletir sobre a necessidade, para a mulher, de

⁷⁰ GAY, Peter. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

privacidade e autonomia para conseguir escrever. Por sua vez, Michel Foucault atribuiu relevância ao tema da escrita de si quando se propôs a estudar “as artes de si mesmo”⁷¹.

Em “A escrita de si”, Foucault inicia suas reflexões retomando os primeiros séculos da era Cristã para mostrar que essa escrita era entendida como um antídoto contra a solidão e, em suas palavras, “os inimigos espirituais”, além de exercer a função de confessar os “movimentos da alma”. Adiante, ao discorrer sobre a correspondência (também dita carta ou missiva), Foucault adverte que ela ultrapassa a função de adestradora “de si mesmo pela escrita”, tornando-se uma forma de presença (em suas palavras, “imediate e quase física”) diante do destinatário.

Percebemos que esses estudiosos do século XX estavam, de fato, interessados em pesquisar sobre a individualidade, esse movimento de olhar para si mesmo, que foi objeto de interesse de tantas áreas do conhecimento, da antropologia à psicologia, não deixando de fora a crítica literária. Esse pequeno contexto pareceu-nos importante para adentrar o tema da escrita de si, essa escrita que agrupa diários, cartas, memórias, confissões, dentre outros, e que se popularizou no século XX.

É conhecido que a teorização sobre as escritas de si ganhou relevância com os estudos de Serge Doubrovsky sobre autoficção e de Philippe Lejeune sobre autobiografia; a partir de então, termos como narrativa autobiográfica e romance autobiográfico entraram em cena e chamaram a atenção de teóricos e críticos. Com o pós-modernismo, o conceito e o discurso sobre o real começam a se desestabilizar e o relato autobiográfico passa a assumir aspectos históricos e literários; desde então, a autobiografia, a história e a ficção começam a se misturar, tornando qualquer separação entre verdade e ficção bastante problemática. Para fugir a essa problematização é que o termo “escritas de si” ganhou destaque.

Para estudar esse assunto, fizemos a leitura dos estudos de duas pesquisadoras brasileiras, Anna Faedrich e Diana Klinger, que dedicaram suas teses de doutorado aos temas da autoficção e da escrita de si, respectivamente. Klinger adotou um termo que consideramos bastante interessante para agrupar textos confessionais, dentre os quais os das nossas escritoras: “constelação autobiográfica”, que reuniria desde textos antigos (iniciando pelas confissões de Santo Agostinho, passando pelas cartas estudadas por Foucault) aos textos mais modernos como autobiografias e ficções do eu. Importa destacar que ambos os trabalhos são ricos na teorização

⁷¹ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Col. Ditos e escritos. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

dos temas, mas chegam à conclusão da dificuldade de se estabelecer limites claros entre cada conceito, especialmente quanto à autoficção. Neste trabalho, optamos por adotar o termo “escrita de si” para tratar das cartas, diários, cadernos e relatos das nossas autoras por ser ele um conceito mais amplo e representativo e ainda porque não nos parece relevante teorizar se os escritos delas eram autoficção, já que elas não “se venderam” dessa forma. Queremos, antes de tudo, olhar para essa escrita de si, plena de memórias (que, sabemos, podem conter ficção), e ver nela as marcas identitárias dessas mulheres de vidas tão intensas.

Falando em memória, antes de adentrarmos na análise dos textos, achamos relevante trazer a consideração de Joël Candau sobre a “totalidade existencial” para não nos esquecermos de sempre olhar esse processo de recordar o passado e narrá-lo com o cuidado que é devido:

Quando um indivíduo constrói sua história, ele se engaja em uma tarefa arriscada consistindo em percorrer de novo aquilo que acredita ser a totalidade de seu passado para dele se reapropriar e, ao mesmo tempo, recompô-lo em uma rapsódia sempre original. O trabalho da memória é, então, uma maiêutica da identidade, renovada a cada vez que se narra algo. Por essa razão, a totalização não é uma soma, contrário ao que acredita o narrador. Através de efeitos de “iluminação” narrativos, o locutor ilumina episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra. Mesmo a narrativa mais atenta é trabalhada pelo esquecimento ao qual se teme, pelas omissões que se desejam e pelas amnésias que se ignoram, tanto quanto é estruturada pelas múltiplas pulsões que, na classificação do nosso passado, nos fazem dar sentido e coerência à nossa trajetória de vida (2021, p. 76-77⁷²).

Enfim, cientes da complexidade da mistura entre história e ficção nas “narrativas de vida”, conheçamos as experiências que nossas autoras elegeram para contar sua história, para construir sua “narrativa de identidade⁷³”.

Como vimos no tópico anterior desta Seção, *Diários e Cartas* reúne reflexões, confissões, correspondências e críticas literárias de Mansfield, um acervo rico que nos coloca em contato com as alegrias e angústias de quem buscava encontrar seu lugar no mundo como mulher e escritora. Os trechos de cartas e diários que já reproduzimos neste trabalho exemplificam duas grandes questões da vida de Mansfield que são caras ao estudo que pretendemos neste tópico: as angústias sobre a condição de ser mulher (seja como indivíduo ou como parte integrante de um núcleo familiar) e a salvação pela escrita (e as alegrias e

⁷² CANDAU, Joël. A totalização existencial. In: _____. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

⁷³ Termo tomado de empréstimo de Benedict Anderson em *L'imaginaire national*, ou, em português, *Comunidades imaginadas* (Candau, 2021, p. 70).

reconhecimento que dela decorrem). Essas escritas confessionais permitem-nos chegar a uma breve conclusão sobre a identidade feminina daquela época e contexto, qual seja, ser uma mulher escritora era a única identidade estável de Mansfield, já que as outras (esposa, mãe, filha, cidadã neozelandesa) foram revisitadas com seu comportamento destoante dos padrões e de sujeito nômade que desprezou a vida burguesa do seu país natal.

Algo semelhante ocorreu com Marguerite Duras. Vimos, em *Escrever*, como foi intensa sua relação com os livros e com o processo da escrita. Esse ensaio aborda exclusivamente a Duras escritora; somente em *Cadernos da guerra e outros textos*⁷⁴ entraremos em contato com Marguerite no seu contexto familiar e afetivo.

Essa obra memorialística é dividida em duas partes: “Cadernos da guerra” e “Outros textos”. A primeira parte reúne quatro cadernos, sendo eles: o Caderno rosa marmorizado (iniciado possivelmente em 1943 e que abrange relatos da infância e da adolescência e trechos de algumas de suas obras futuras), o Caderno Edições do século XX (redigido provavelmente entre 1946 e 1948 e que contém um romance inacabado e o início de *A dor*), o Caderno de cem páginas (produzido possivelmente em 1947 e que contém trechos de *A dor* e *Não morreu em deportação*) e o Caderno bege (redigido aproximadamente entre 1946 e 1949, preponderantemente autobiográfico e que possui trechos de várias obras futuras). A segunda parte da obra tem início com o texto “A infância ilimitada” (que, por sua vez, é a reunião de pequenos textos “familiares”) e prossegue com seis pequenos textos ficcionais. Daremos breve destaque ao primeiro caderno e à “A infância ilimitada” por serem mais direcionados aos escritos confessionais.

O Caderno rosa marmorizado está dedicado, em grande medida, às lembranças de Marguerite de sua infância com a família na Indochina, com destaque para seu romance adolescente que se tornou conhecido em *O amante*. São quase 70 páginas de memórias da autora e da sua relação com os irmãos e a mãe, especialmente a violência do irmão mais velho, a impotência do caçula e a vergonha da mãe em relação ao romance da filha com o jovem anamita. Duras explicou o motivo de escrever essas memórias:

Nenhuma outra razão me faz descrevê-las, senão esse instinto de exumação. É muito simples. Se eu não as escrever, vou esquecê-las pouco a pouco. Esse pensamento me é terrível. Se eu não for fiel a mim mesma, a quem o serei? (2009, p. 68)

⁷⁴ DURAS, Marguerite. **Cadernos de guerra e outros textos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Em “A infância ilimitada”, Duras retoma os personagens mais conhecidos de sua infância – mãe e irmãos – e, pela primeira vez, apresenta-nos algo sobre seu pai. Aqui, mais do que narrar os acontecimentos vividos, ela reflete sobre a importância desse período de sua vida: “É [a infância] o período de minha vida que sinto como o mais árido, afora alguns anos que estão nela, como um ostensório, onde busquei forças para toda a minha vida” (2009, p. 311).

Além dessas memórias da infância, outras partes dolorosas de sua vida serão retratadas em *Cadernos da guerra e outros textos*, como a morte do primeiro filho e a longa espera por seu primeiro marido, aprisionado em um campo de concentração. Os relatos, especialmente da condição de saúde do marido após o retorno, são tão mais ricos em detalhes quanto mais intensos foram os martírios sofridos por seu companheiro.

Acessando, ainda que em recortes, algumas memórias das nossas escritoras, não só conhecemos o passado delas, dos seus ou de seus países, como também acompanhamos seu despertar para o mundo e compreendemos suas formas de enxergar a vida. Vemos aqui essas memórias não como preenchimento de lacunas, mas como a própria lacuna, em um processo de resignificação do presente e de reconstrução e redenção do passado.

A partir das memórias narrativas, aproximamo-nos do conceito de identidade. Entendendo-a como um “conjunto de características pessoais ou comportamentais pelas quais o indivíduo é reconhecido como membro de um grupo⁷⁵” (2007, p. 146), vamos ao encontro da identidade constituída pela memória coletiva⁷⁶, reforçada por esse grupo. Essa memória coletiva ditou o lugar do homem e da mulher na sociedade e, nesse lugar, caberia a ela somente representar funções sociais específicas.

Para o antropólogo Joël Candau, não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (2021, p. 19⁷⁷). Ele cunhou o conceito de metamemória, que é a “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela” (2021, p. 23). A metamemória, como sendo algo reivindicado, interessa especialmente a esse trabalho, pois ajuda-nos a entender o esforço das autoras em reivindicar suas memórias pessoais, registrá-las e narrá-las. Ilustra esse argumento o seguinte trecho: “Através da memória

⁷⁵ BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.

⁷⁶ Ver HALBWACHS em *A memória coletiva e Os quadros sociais da memória*. Referências completas ao final.

⁷⁷ CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (2021, p. 61).

Voltando brevemente aos *Cadernos de Duras*, acompanhamos seu testemunho a respeito da sua crise de identidade juvenil:

E posso afirmar absolutamente que, durante toda uma grande parte da minha juventude, apliquei-me para ser ‘como as outras’, para ‘passar’, o que me valeu uma soma considerável de dor e um desespero latente que estranhamente só me abandonou mais tarde (2009, p. 84).

Assim como Mansfield, Duras não se enquadrou nos moldes de comportamento que eram esperados das mulheres. Reforçamos a tese de que, também para ela, a única identidade estabilizada era a de ser uma mulher escritora. Por suas experiências biográficas pouco convencionais, elas subverteram o tradicionalismo da época, em um processo que já demonstrava a crise da identidade moderna e apontava novos rumos para a construção de uma identidade para a mulher fora dos contextos patriarcais então vigentes.

Também vimos que, nos textos ficcionais, a exploração de temas como o desajuste com a maternidade e os relacionamentos extraconjugais e homoafetivos (ou mesmo relações “a três”) vieram colocar à prova a identidade socialmente imposta de que a mulher só poderia realizar-se como mãe e como esposa.

Enfim, problematizar, questionar e experimentar novas formas de ser mulher, tanto na vida “real” quanto na “ficcional”, foram, a nosso ver, a herança que essas mulheres vanguardistas das pontas do século XX deixaram para nós, mulheres que atravessamos para o século XXI, enfrentando novos e velhos dilemas sobre o ser mulher. É interessante observar como cada geração lega uma herança para a próxima, pois, da mesma forma que nos inspiramos nessas mulheres do passado, elas também tiveram a quem se inspirar. Encontramos um trecho de *A vida material* em que Marguerite Duras relata o seguinte após ter lido *Um quarto só seu*, de Virginia Woolf, e *A feiticeira*, de Jules Michelet: “Esses dois livros são como se eu tivesse aberto meu próprio corpo e minha mente e estivesse lendo a narrativa da minha vida na Idade Média, nas florestas e nas fábricas do século XIX” (2025, p. 54⁷⁸). Vejamos que, embora grandes avanços na vida da mulher tenham ocorrido, por vezes, deparamo-nos, como Duras, assustadas com o fato de que certas experiências parecem reviver tantos remotos!

⁷⁸ DURAS, Marguerite. **A vida material**. Tradução de Tatiane França. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

Ainda nesse livro de caráter indefinível⁷⁹, Duras fez algumas reflexões sobre a situação da mulher em uma parte intitulada “A casa”. Unindo relatos e divagações sobre casa, família, suas experiências na cozinha e tarefas domésticas, ela chegou a uma conclusão enfática: “O trabalho de uma mulher, desde o momento em que se levanta até o momento em que se deita, é tão árduo quanto um dia de guerra” (2025, p. 52). Mais adiante, declara profeticamente: “[...] em qualquer século da história do mundo, vejo a mulher em uma situação limite, insustentável, dançando sobre um fio acima da morte” (2025, p. 53). Observemos como é atual sua análise, pois, desde lutar por direitos civis básicos, enfrentar guerras, conquistar estudo, literatura e mercado de trabalho até precisar reivindicar por direitos quanto ao seu corpo, sua liberdade e seu tempo, as mulheres parecem “dançar com a morte” o tempo todo, somente pelo fato de serem mulheres.

Enfim, atravessamos alguns séculos lutando por direito de ser mulher, de ser escritora, de ser o que quisermos, mas as pautas estão longe do fim, especialmente quando consideramos as questões identitárias tão potentes dos tempos atuais. O que podemos dizer até aqui, com grande alívio, é que pelo menos na literatura, na teoria e crítica literária e nos estudos acadêmicos, temos encontrado um pouco de acolhimento, cada uma (as escritoras que aqui elegemos e nós) enfrentando as dificuldades de ser mulher com as capacidades que tem, consideradas as limitações de cada tempo e cada geração. Passemos, então, às considerações finais em que iremos voltar brevemente aos temas e às reflexões realizadas para responder ao problema de pesquisa proposto: as escritas de Katherine Mansfield e Marguerite Duras, inscrevendo a subjetividade e a experiência da mulher nas pontas do século XX de formas e estilos próprios, resistiram ao discurso dominante sobre a mulher e subverteram as narrativas que representavam o feminino?

⁷⁹ Duras assim o definiu: “Este livro não tem começo nem fim, ele não tem meio. Uma vez que não existe livro sem uma razão de ser, então este aqui não é um livro. Não é um diário, não é jornalismo, está liberto de acontecimentos cotidianos. Digamos que é um livro de leitura.” (2025, p. 11).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] a mulher e a ficção permanecem como problemas não solucionados.

VIRGINIA WOOLF

Essa impossibilidade de solução relatada em *Um teto todo seu* trouxe-nos até aqui, como uma motivação e um estímulo para ler textos de mulheres e refletir sobre a vida delas (incluindo as nossas).

Identificar os aspectos dialógicos das obras de Katherine Mansfield e Marguerite Duras que problematizaram as questões de ser mulher e de ser escritora norteou a construção deste trabalho. Observar os pontos em que elas se aproximam e aquilo que as separam foi enriquecedor e ofereceu um bom recorte de como foi a vida da mulher do século XX. Mas podendo abordar tantos temas e inquietações da literatura atual, por qual motivo escolher a literatura do século XX? Porque é nele que a geração da maioria de nós estreou no mundo e na literatura (seja como escritor ou como teórico) e também porque as inquietações das mulheres do século passado permanecem em nós, conduzindo a reflexões e tomada de consciência que podem ajudar a compreender o mundo em que vivemos. Esse olhar contemporâneo para o mundo das escritoras do século XX oferece o distanciamento espacial e temporal, fator necessário para uma análise que se pretenda crítica.

Como vimos na seção 2, a transição do século XIX para o XX foi profunda, impactando significativamente as artes e, em um aspecto mais subjetivo, a mente, já que a consciência humana foi intensamente abalada pelas tragédias que iniciaram o século; daí o destaque que precisamos dar aos tumultos do mundo interior de quem viveu aquele tempo. No caso das mulheres, ainda era preciso enfrentar tudo isso lutando por espaços e por direito de fala. Neste trabalho, escolhemos como recorte duas mulheres que lutaram para viver da literatura e, cada qual a sua maneira, dar voz a questões importantes do universo feminino.

Uma dessas questões que nos chamou a atenção e norteou a construção da seção 3 é a família. Sendo, desde sempre, o ambiente que a sociedade naturalizou para ser ocupado pelas mulheres, observar os questionamentos e rupturas que começaram a aparecer é bem representativo de uma mudança de paradigma para elas. Vimos que os laços familiares foram revisitados em textos memorialísticos e ficcionais, mas cada uma das autoras deu o seu “tom” a essas narrações: enquanto Mansfield trouxe os seus afetos de volta à vida com reverência,

homenageando-os no texto e criando memórias de conforto, Duras escancarou as dores da sua infância, não suavizando ou escondendo as tragédias pelas quais passou. Por bem ou por mal, elas sentiram essa necessidade de recriar, para seus leitores, esses personagens tão importantes de suas vidas e, aqui, destacou-se um elemento marcante da literatura do século XX: a memória, essa ferramenta tão necessária para os textos dos menos privilegiados – mulheres e demais grupos que ganharam destaque do século XX em diante.

Ainda sobre mulher e família, vimos que Mansfield representou essa relação de forma mais sutil, problematizando o desconforto e a estranheza que surgem quando não se pode escolher o que fazer do seu destino de matriarca ou de apoio da família, como vimos com as personagens Linda e Beryl. Outros aspectos destacáveis de questionamento de papéis sociais vemos em Jonathan (cunhado de Linda), na Sra. Kember e na menina Kezia, que vê com crueldade o preconceito contra as crianças pobres da escola. Já nos textos de Duras, o tema mulher e família surge muito mais crítico, da forma direta e “crua” que lhe é característica. Nos seus “textos familiares”, conhecemos a solidão e o desamparo que acometeu a mãe de família, que, além de cuidar sozinha dos filhos após a morte do marido, precisou enfrentar um mundo masculino hostil, que a enganou sem piedade na venda de terras incultiváveis. Aqui testemunhamos um duplo abandono: a mãe abandonada pela sociedade e que, depois, abandonou a filha, impotente contra a violência do irmão mais velho e “entregue” nas mãos de um amante muito mais velho e rico. Mãe e filha abandonadas à própria sorte, como tem sido com mulheres pobres, desde sempre. Encerrando a análise das relações familiares, somos levadas a refletir sobre o amor materno, que aqui se mostrou ambíguo, sofrido (lembre-se, sobretudo, pelo abandono das mães) e até mesmo não desejado, tema atualíssimo que tem dominado as pautas femininas no século XXI. Mais uma vez, observamos que os temas foram retratados de formas distintas, transitando da sutileza à “dureza”. E foi assim, com dureza, que vimos a relação fraterna, em Duras, transformar-se em amor incestuoso e confuso. Nesse momento, já era seguro dizer que a família também havia se transformado, como quase todas as relações sociais do intenso século passado.

No campo das relações afetivas, vimos, na seção 4, as mulheres de Mansfield e Duras (Bertha Young e Lol V. Stein) conhecerem a paixão e florescerem para a vida, transitando da inocência à maturidade. Em *Êxtase*, acompanhamos Bertha desabrochar como a árvore do seu jardim, descobrindo a paixão por sua “pérola” (Miss Fulton) e, a partir disso, por seu marido. Ainda ingênua, nossa protagonista parece incapaz de “bançar” seus desejos e a escrita do conto

refletiu esse estado, deixando lacunas no texto e no desenrolar do triângulo amoroso que envolvia Bertha. É então que conhecemos Lol (ou Lola) V. Stein, que nos mostra como subverter as expectativas de como uma mulher pode ou deve comportar-se diante de suas descobertas. Complexa e enigmática, Lol é uma personagem fascinante, que extrapola qualquer destino imaginado para uma jovem mulher, pois encontrou a alegria e realização participando de uma relação a três, nada tradicional ou monótona. Mas diferente de Bertha, Lol parecia mais corajosa e disposta a viver essa relação, tanto que enganou todos ao seu redor (deixando que pensassem que fosse louca) para “participar” do relacionamento com Jacques e Tatiana. Se pudermos ousar e relacionar criador com criatura, podemos dizer que Bertha Young foi um ego experimental de Mansfield, assim como Lol foi um para Duras.

Como vimos nas seções 3 e 4, as mulheres nos textos de Mansfield e Duras revisitaram “lugares” (na família e na sociedade) e relações até então estabelecidos para elas; em alguns casos, subvertendo paradigmas sociais há muito vigentes. Contudo, um olhar mais atento, na literatura de Duras, mostra-nos que, além de visitar e subverter, há outro verbo digno de ser destacado: o denunciar (ainda que não no sentido pragmático que conhecemos).

Seu grande sucesso literário mundial – *O amante* – apresenta uma crítica que pode passar (e talvez tenha por muito tempo passado) despercebida e que atualmente é mais observada: a relação disfuncional entre homens mais velhos e meninas; no caso do livro em questão, da “criança”. Em um primeiro momento, podemos ficar impactados pela situação familiar da personagem e envolvidos em seu romance de iniciação, mas não podemos deixar de enxergar com indignação a relação de exploração do chinês mais velho com a menina de 14 anos, algo que hoje é tratado como crime. Fato semelhante acontece em *O arrebatamento*, quando Jean, marido de Lol, diz gostar de “garotas não crescidas”. Tais fatos ajudam-nos a lembrar que nem todas as relações de “amor” são saudáveis e que, por muito tempo, naturalizamos relações disfuncionais, especialmente para as mulheres, entendendo que se tratava de amor ou proteção.

Com nossas autoras, vimos como as narrativas sobre a mulher evoluíram (do início para o fim do século XX) sob dois pontos de vista: o da escrita e o da experiência. Quanto à escrita, passamos de um texto curto, com uma linguagem atmosférica e uma crítica mais sutil em Mansfield para um texto longo, com uma linguagem “aberta” (por vezes, desconstruída) e com uma reflexão direta e sem tabus em Duras. Sobre as experiências, acompanhamos um processo gradual de tomada de consciência sobre “papeis” atribuídos às mulheres (mãe, esposa, irmã,

amante) e sobre relações disfuncionais. Assim, confirmamos nossa hipótese de que ambas, cada qual em seu contexto social e literário, com suas escritas atmosféricas e fragmentadas e suas experiências audazes, ofereceram novas possibilidades de ser e estar no mundo, especialmente no mundo em ruínas do pós-guerra. Podemos, ainda, unir os dois aspectos e falar da “experiência da escrita”, que uniu nossas autoras e que ofereceu uma possibilidade de salvação pessoal, como vimos na seção 5.

Tal seção mostrou-nos ainda como foi lenta a inserção das mulheres no mundo literário masculino, mas, acima de tudo, chamou a atenção para a mudança de rumos estabelecida pela ginocrítica no século XX, que se propôs a observar a mulher enquanto escritora. Além da citada salvação pela escrita, algo que une fortemente Mansfield e Duras é a escrita de si, essa literatura confessional que reuniu cartas, diários e cadernos. É relevante afirmar que a dedicação à escrita de si na literatura das nossas autoras foi representativa de um tempo difícil de guerras e uma ferramenta de resistência diante do espaço ainda reduzido no universo literário. Enfim, escrever para sobreviver (em todos os sentidos) e para marcar seu lugar no mundo: essa foi a marca identitária estabilizadora das nossas autoras, que não se enquadravam facilmente nas demais impostas pela sociedade.

Tendo passado brevemente por todas as seções do trabalho, somos capazes de responder afirmativamente ao problema de pesquisa proposto: as escritas de Katherine Mansfield e Marguerite Duras, inscrevendo a subjetividade e a experiência da mulher nas pontas do século XX de formas e estilos próprios, resistiram ao discurso dominante sobre a mulher e subverteram as narrativas que representavam o feminino. Mais ainda: tendo deixado inacabadas as histórias de suas personagens, elas deixaram para nós, mulheres do século XXI, a tarefa de continuar escrevendo a história de Linda, Bertha e Lol...

Enfim, colocar em diálogo escritoras de tempos e espaços diferentes é alargar o campo de estudo da análise literária e pensar nas rupturas que vieram depois e nos debates que faltam acontecer. Sabendo que a escolha, além de julgamento, é também afeição, priorizar o estudo de autoras de variadas formas e escolas literárias é constatar a diversidade da expressão humana, que dá conta de experiências universais como a morte, a solidão, as perdas e o amor, e ainda experiências próprias da mulher, como a maternidade (e principalmente seu questionamento, até então tabu na literatura dos séculos anteriores). O que era dever passou a ser uma escolha; ainda assim, a sociedade cobra incessantemente que a mulher posicione-se quanto a esse direito, explicando e justificando sua escolha. A mulher do século XXI ainda precisa passar pela

sabatina sobre o tema “filhos”, além da luta interna que é tomar essa decisão que muda para sempre o seu destino. Os debates recentes sobre o aborto lembram-nos que a decisão da mulher quanto ao seu corpo e sua maternidade ainda estão fora de seus domínios, alargando as discussões sobre direitos que já deveriam estar pacificados.

Mesmo estando deslocadas no tempo e no espaço, essas escritoras ajudaram a contar um pouco da vida e do processo de escrita das mulheres, colaborando para a historiografia literária feminina e para os debates de gênero na literatura e no mundo, questão central de identidade contemporânea. Trazendo o debate para a realidade brasileira, o Grupo de Trabalho – GT “A mulher na Literatura – crítica feminista e estudos de gênero”, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL, criado em 1985, tem feito essa função de resgatar escritos perdido no tempo, mapear a produção literária feminina no país, apresentar novas autoras e fornecer aporte crítico-analítico sob a perspectiva do gênero. Na última edição do evento do GT, em 2024, o livro oriundo dos trabalhos apresentados reuniu textos de temáticas como decolonialidades, representações do medo, da velhice e da violência sexual, além da relação literatura e ecologia, mostrando-nos que o debate está atualizado e segue intenso. A multiplicidade de eventos que possuem como eixo central a literatura feminina e a quantidade de pesquisas sobre mulheres – seja resgate de mulheres esquecidas no tempo, seja de contemporâneas que representam a diversidade crescente do que é (ou pode) ser mulher – demonstra que o assunto é rico e que o debate está longe do fim.

Iniciamos e desenvolvemos este trabalho analisando textos de Katherine Mansfield e Marguerite Duras para analisar como suas vidas e escritas (memorialísticas e ficcionais) foram representativas das mudanças que se operavam no mundo das mulheres no século XX. Ao encerrá-lo, alcançamos o objetivo de mostrar que suas experiências e escritas acompanharam, cada qual em um tempo e um estilo, o debate sobre o gênero que nascia e ganhava força naquele tempo, mas sem deixar que o tema fosse o único constante em seus textos ou que o “engajamento” superasse a estética. Podemos afirmar que elas seguiam o debate em paralelo, sem radicalismos ou ultrapassagem forçada. Cabe a nós, no século XXI, atualizar esse debate e acompanhar os novos destinos de Linda, Bertha e Lol, que agora podem mostrar-se nas mais variadas raças e etnias, de todas as idades e vindas de todos os lugares.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, A. P.; ANDRETA, B. L. CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: REVISITANDO AS ORIGENS. *Fragmentum*, [S. l.], n. 49, p. 15–31, 2017. DOI: 10.5902/2179219426594. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594>. Acesso em: 8 jul. 2025.
<https://doi.org/10.5902/2179219426594>
- AUAD, Daniela. **Feminismo**: que história é essa? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.
- BOTMANN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. In: **Não gosto de plágio** [blog], 5 de jun. de 2016. Disponível em <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html>. Acesso em 29 de março de 2024.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O mundo moderno**: dez grandes escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope**: uma leitura da escrita feminina da memória. 1990. 387f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.
- BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 [recurso eletrônico].
- CAMPOS, Maria C. Cunha. Diaspóricas, párias, deficientes: do século XIX ao XXI. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da crítica feminista e a escrita feminina. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, n. 8, p. 1–11, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837>. Acesso em: 13 out. 2025. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i8p1-11>

CROZIER-DE ROSA, Sharon. O que são as 4 "ondas" do feminismo? Professora analisa futuro do movimento. **Revista Galileu**, 2024. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/historia/noticia/2024/03/o-que-sao-as-4-ondas-do-feminismo-professora-analisa-futuro-do-movimento.ghtml>. Acesso em: 20 set. 2025.

DURAS, Marguerite. **Cadernos de guerra e outros textos**. Edição estabelecida por Sophie Bogaert e Olivier Corpet. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **A vida material**. Tradução de Tatiane França. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

_____. **Emily L**. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

_____. **Moderato Cantabile**. Traduzido por Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

_____. **Olhos azuis cabelos pretos & A puta da costa normanda**. Tradução por Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

_____. **O Amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Planeta, 2020.

_____. **O amante da China do Norte**. Tradução Denise Rangé Barreto. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

_____. **O deslumbramento**. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **O arrebatamento de Lol V. Stein**. Tradução por Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em 24 jul 2025.

FERREIRA, Raquel Terezinha Rodrigues. **Marguerite Duras no Brasil**: aspectos da recepção crítica. Dissertação de Mestrado em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 1998. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/77942>. Acesso em 14 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Col. Ditos e escritos.

Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FUNKE, Katherine. Katherine Mansfield canta no oceano profundo. **Manuscritica**: Revista de Crítica Genética, 47, 2022, p. 109-120. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/197158>. Acesso em 01 de abril de 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i47p109-120>

GAY, Peter. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GREGÓRIO, Beatriz. **O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro**: uma análise feminista. Organizadores Sophie Galeotti, Beatriz Burgos, João Pedro Missi. Campinas, SP: Unicamp/Publicações IEL, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

_____. **Os quadros sociais da memória**. Tradução de Antônio Fontoura. Curitiba: Clube de Autores, 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica de Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica de cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KASCAKOVA, Janka; KIMBER, Gerri. **Katherine Mansfield and Continental Europe**. London: Palgrave Macmillan, 2015. <https://doi.org/10.1057/9781137429971>

KIMBER, Gerri. **Katherine Mansfield and the art of short story**. London: Palgrave Macmillan, 2015. <https://doi.org/10.1057/9781137483881>

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

LISPECTOR, Clarice. O primeiro livro de cada uma de minhas vidas. In: _____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Tradução de Jovita Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005 (Coleção Dicionários).

MANSFIELD, Katherine. **Contos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Diários e Cartas**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

_____. **Felicidade e outras histórias**. Tradução de Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

_____. **Je ne parle pas français e outros contos**. Tradução de Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

_____. **A mosca e outras histórias**. Tradução de Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

_____. **Aula de canto e outros contos**. Tradução de Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Tradução de Débora Ginza. São Paulo: Editora Scala, 2006.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PIETRANI, Anélia; BORGES, Luciana (Org.). **Crítica literária feminista e estudos de gênero: perspectivas e desafios em pesquisa do GT “A mulher na literatura”**. Rio de Janeiro: Macabéa Edições, 2025.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle**. Tradução de Waldéa

Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodwar. 14 ed. Petrópolis: RJ, Vozes, 2014.

STOLLER, Robert Jesse. **Sex and Gender: The development of the Masculinity and Femininity**. London: Karnac Books, 1984.

VIEIRA, Fabrício. Hora de descobrir Marguerite Duras. **Pipeline**, São Paulo. 2023. Disponível em: <https://pipelinevalor.globo.com/day-off/noticia/hora-de-redescobrir-marguerite-duras.ghtml>. Acesso em 18 out. 2024.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2018.

_____. **Os diários de Virginia Woolf: uma seleção [1897 a 1941]**. Organização de Flora Sussekind; Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2013.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Adriana Buzzetti. São Paulo: Lafonte, 2020.

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