

(Des)Aprendizagens nos Caminhos da Modernidade: (Des)construção de personagens femininas em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir e Agnès Varda

Eliane Fittipaldi Pereira

Resumo

Este trabalho propõe-se a estudar o discurso que institui três personagens femininas em obras produzidas por uma escritora de ficção literária, uma filósofa também escritora de ficção literária e uma cineasta, nos efervescentes anos 1960 — período em que a voz das mulheres abriu caminhos nos meios artísticos e intelectuais do mundo ocidental para reivindicar e obter maior autonomia de escolhas. São elas: Cléo, do longa metragem *Cléo de 5 à 7*, escrito e dirigido por Agnès Varda e lançado em 1962; Monique, do conto “*La femme rompue*” de Simone de Beauvoir, publicado em 1967; e Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, publicado em 1969. Tais personagens, que se encontram em situações problemáticas, percorrem um trajeto de construção e desconstrução do “eu” durante o qual mergulham na subjetividade em busca de respostas para sua existência. Elas desaprendem um modo de existir que não mais lhes serve e procuram aprender outro, mais autêntico (ou não) e mais livre (ou não), com tudo o que isso acarreta. Nossa proposta é estudar como esses três “eus” femininos ficcionais se (des)articulam retoricamente, assim como os temas que por meio deles se constroem e se desconstroem: o mal-estar da modernidade, a transitoriedade das coisas, a família, o trabalho, a sexualidade, o amor; de que modo cada um promove, por meio de uma (des)educação sentimental, uma conciliação (ou não) com um novo modo de ser e de existir; de que modo cada um formula um pensamento filosófico e uma psicologia que põem em xeque os valores socioculturais da época — e, talvez, até mesmo os de hoje.

Palavras-chave

personagem; feminino; retórica; narrativa

1 Mestre e Doutora em Letras pela USP, atualmente realiza pesquisa de Pós-doutorado na área de Literatura Brasileira. Participa no Grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise da FFLCH-USP; também participa no Grupo de Estudos “Figuras da Ficção” e colabora no “Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa” do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao ensino de Língua e Literatura em diferentes Instituições de 1980 a 2003 e vem oferecendo cursos livres para o grande público desde 2005. Além disso, atua nas áreas de Tradução Literária, Comunicação Empresarial e Educação Corporativa. E-mail: elifitti75@gmail.com e elianefittipaldi@usp.br.

Na literatura, a personagem característica da “alta modernidade” (segunda metade do século XX) constrói-se e se desconstrói, fragmenta-se, se dispersa e se dissemina cada vez mais no discurso que a institui. Já no cinema, arte por excelência da modernidade, sua relação com o ser humano é mais concreta, pois é materialmente constituída pela visualização das cenas, assim como pelas técnicas de fotografia, enquadramento, som e iluminação. Encenar a crise da subjetividade no cinema passa não apenas ou não necessariamente pela palavra, mas pela “mostração” de (entre inúmeras coisas) um corpo imediatamente apreensível. Nos dois campos de produção sónica, porém, os efeitos de concordância ou ruptura da pessoa consigo mesma, suas identificações e desidentificações, assim como suas dispersões e perturbações, apóiam-se em processos retóricos (adjunção, supressão, permutação, supressão-adjunção) e produzem efeitos retóricos (persuasão da verossimilhança, níveis de facticidade, investimento passional no discurso, questões relativas ao *ethos* e uma infinidade de outras). Isso justifica, acreditamos, uma pesquisa a respeito da construção retórica e da desconstrução do “eu” em narrativas literárias e cinematográficas dessa época — principalmente do “eu” feminino, que tanto vem buscando, ao longo da História, um lugar de onde falar e uma legitimidade para seu discurso.

Como *corpus* de estudo, escolhemos as obras *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, “*La femme rompue*” de Simone de Beauvoir e *Cléo de 5 à 7* de Agnès Varda: por situarem-se nessa alta modernidade em que grandes questionamentos socioculturais no mundo ocidental preparam as transformações da posição que a mulher virá a ocupar na sociedade; por terem mulheres como protagonistas; por construírem e desconstruírem modelos culturalmente assumidos do “feminino”, sem deixar que uma ideologia feminista prevaleça sobre o literário; por serem histórias de transformação e, em se tratando de boa arte, transformadoras. No modo como cada uma dessas obras é *retoricamente* (des)construída (principalmente, o “eu ficcional” que as protagoniza), poderemos detectar as visões de mundo que as determinam, compreender de que modo nelas se articulam vários saberes e fazer a crítica (no sentido etimológico

de *kritike*, ou “discernir”, e num sentido pessoal de “pôr em crise”, “pôr em dúvida”) dos meios utilizados pelas categorias romance/ conto/ cinema, assim como da própria noção de “eu ficcional”. Poderemos talvez, em última instância, verificar as mensagens de (des)aprendizagem enviadas a *nós*, em nosso século XXI, por essas vozes questionadoras do lugar que ocupavam nos anos 1960, procurando identificar quais caminhos abriram e quais ainda são passíveis de desbravar em nossa cultura hipermoderna.

Considerando como premissas que Lóri, Monique e Cléo dialogam umas com as outras, já que pertencem a um mesmo contexto cultural (a contracultura); que as obras de que fazem parte refletem as forças desse contexto em seu modo de composição; que o romance, o conto e o filme configuram uma mesma significação (o feminino) e um mesmo sentido dado a ela (a liberdade), fazemos, preliminarmente, as seguintes formulações a respeito de cada um:

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres aparenta ser uma historinha romântica clichêzada em forma de *Bildungsroman* na qual uma professora primária conhece um professor de filosofia universitário e, portanto, de nível superior ao dela, que a ensinará a ser mulher para atender aos desejos dele e, no final, premiá-la com uma proposta de casamento. Porém, há que ler aí uma sutil ironia desconstruindo o romance de folhetim e propondo uma leitura reversa: uma crítica *não apenas ao modo de se ver a mulher dentro de uma sociedade conservadora, mas ao modo como tradicionalmente se escreve para essa mulher* e como se forma essa mulher; uma crítica, também, ao modo de se ver o amor em uma sociedade burguesa. Entre os dois pontos que iniciam o livro e a vírgula que lhe põe fim, a protagonista percorre uma verdadeira odisseia (*às avessas, pois é ela que a empreende, e não o namorado Ulisses, que parodisticamente a espera*) para “tornar-se o que é” em uma trajetória caracterizada por avanços e retrocessos, mas sempre enriquecida e ampliada a cada retrocesso. Nessa odisseia, Lóri parte do simulacro de si, de sua negação da dor, de seu nome apocopado e da lacuna (do que **não** sabe, **não** é e **não** faz) para assumir um “eu” significante, capaz de deslizar de um significado para outro a todo momento, pois está em processo de constante (des)aprendizagem.

Seu método é o da vivência direta do real por meio da percepção do mundo, pois “O mundo é aquilo que nós percebemos. (...) não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo.”² Como formar-se mulher (ou “fazer-se” mulher, no dizer de Beauvoir) é tarefa que inclui seu oposto — o des-formar-se, o de-formar-se — e como isso só é possível aqui por meio da linguagem literária, cabe verificar de que modo Lóri, nesse método de aprender apreendendo, vai se deformando, des-formando, re-formando e, sobretudo, criando novas formas para promover esses deslizamentos do instituído. Entre outras coisas, interessa verificar com que recursos verbais Lispector, que diz desconhecer as teorias da psicanálise e o pensamento filosófico em voga na época, formula e aprofunda neste romance as questões relativas a esse processo e à *subjetividade*. Algo já salta aos olhos em uma comparação apriorística: Lóri é mais descontínua, mais polifônica, menos apreensível, mais aberta que Monique e Cléo.

Se Lóri, ao iniciar uma relação amorosa que lhe parece verdadeira, impõe-se um processo que afirma a autenticidade de seu eu por temor de nela perder-se, Monique, de *La femme rompue*, caminha em sentido inverso: ao ver terminar uma relação que se revela falsa, apega-se a ela, tentando persistir na falsidade. Já madura, essa mulher vê ruir seu casamento pela entrada em cena de uma rival. Defrontada com sua opção de vida que vinha consistindo em renúncia a uma profissão, maternidade em tempo integral e dedicação a um marido que não mais a deseja, ela não questiona os modelos adotados de esposa e mãe ideal. Como resultado, acaba por desorganizar-se em quase todos os níveis, chegando às raias da loucura. Apenas um nível ainda lhe possibilita sustentar um mínimo de organização e de sanidade: a escrita. O conto tem a forma de diário³, e este lhe permite (na medida em que ela própria se permite) estruturar-se como sujeito, a despeito do auto-engano e da má-fé com que encara sua situação. Tudo isso lá está, em suas palavras. Que, ao reler criticamente, ela poderá (ou não) utilizar como plataforma para alcançar a porta fechada que põe fim ao conto:

² Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*, 1999, p. 14.

³ O texto, que é um diário íntimo, autodenomina-se “novela”. Porém, uns o consideram como romance e outros como conto. Neste projeto, será considerado como conto, com base no critério da unidade de ação.

Uma porta fechada, qualquer coisa que espreita, atrás. Ela não se abrirá se eu não me mexer. Jamais. Parar o tempo e a vida. Mas eu sei que me mexerei. A porta se abrirá lentamente e eu verei o que tem detrás. É o futuro. A porta do futuro vai se abrir. Lentamente. Implacavelmente. Estou no limiar. Só existe essa porta e o que espreita atrás dela. Tenho medo. E não posso chamar ninguém por socorro. Tenho medo.⁴

Diferentemente de Lóri e Monique, cujas jornadas se impulsionam pelo desejo de relacionar-se bem com o par amoroso, Cléo, do longa-metragem *Cléo de 5 à 7*, ressignifica sua existência na iminência da doença e da morte. Ao esperar o resultado de uma biópsia e temendo uma doença fatal, a protagonista perde a confiança no elemento que a estrutura: sua beleza. O estranhamento passa a marcar tudo o que a rodeia e ela passa a ver o mundo como um espaço de crise em que máscaras africanas na vitrine de uma loja tornam-se tão desconfortantes quanto um cego mascando chicletes. Se Monique é tipificada em sua qualidade de esposa-mãe-dona de casa, também Cléo se apresenta como mulher-clichê, mas a ela antípoda: jovem cantora em ascensão, é bonita, vaidosa e vive rodeada de luxo. Sempre admirada, entende a atratividade feminina como uma construção de adornos e manipula sua imagem para atrair os homens. *É atriz, persona* fabricada. Porém, por sua boca, passa a soar uma angústia verdadeira que a desloca e ninguém escuta. Até que, em momento de alta carga emocional, percebe-se prisioneira de sua máscara. E faz, então, a escolha fundamental da trama: sai de seu mundo artificial, teatralizado, e trata de empreender, também ela, sua odisseia pessoal. Todo o seu périplo dura exatamente hora e meia — a espera do resultado da biópsia corresponde ao tempo real em que decorre o filme. Nesse exíguo tempo cronológico, mas intenso de experiência, Cléo flana pelas ruas de Paris e tudo o que vê (o que com ela vemos) colabora para catalisar sua experiência de enfrentamento da morte e situá-la como ser no mundo. Tal imersão no mundo por meio dos sentidos tem paralelo com a que é empreendida por Lóri; porém, a linguagem cinematográfica a torna mais imediata para nós, receptores, já que não passa sempre pela formulação conceitual da palavra. A câmera cola-se

4 *A mulher desiludida*, Nova Fronteira, 1986.

ao corpo de Cléo e acompanha seu flunar. Também colados ao corpo de Cléo, levados por uma técnica de *travelling* que metaforiza sua errância, por tomadas que a incluem na cena que vê (similares ao fluxo de consciência na narrativa escrita), acompanhamos suas percepções e emoções enquanto ela desaprende o uso da *máscara* e aprende a ser sujeito de si. A cada interação, Cléo deixa de olhar narcisicamente para si e aprende a ver, para além de suas superstições e sua inquietação, a dor do outro. E é em seu encontro com um desconhecido, Antoine, soldado em licença prestes a voltar à Argélia, que desaprende de vez um jeito de viver que a objetifica. Ele, que está em contato direto com a morte e o conflito interno, pois luta em uma guerra com a qual não concorda, é o único capaz de escutá-la, perceber sua angústia, aceitá-la. Ocorre, entre eles, uma conexão simples e natural, diante da qual a moça se despe enfim da imagem fabricada da sedutora Cléo(patre) Victoire e assume seu verdadeiro nome, Florence. Cléo aprende que o olhar é troca; que a beleza, mais que fabricação estereotipada, é espontaneidade. E passa a encarar com maturidade o diagnóstico (câncer, sim, requer tratamento) em nova trajetória que vai de uma vida frívola para outra com mais sentido(s), ainda que incerta. O filme termina com o casal olhando para a câmera (para nós) e depois um para o outro, numa atitude equivalente aos dois pontos que terminam o romance de Lispector e ao olhar que Monique lança à porta fechada diante de si – sinais que indicam a continuidade da história dessas pessoas (fictícias, sim, mas ainda assim pessoas) como projetos sempre incompletos em suas possibilidades, deixando claro que as três narrativas apenas as apreeendem em determinado período de um trajeto que já se vinha desenrolando e que terá prosseguimento para elas, como processo de (des)aprendizagem que ultrapassa o fim do discurso.

O feminino que se revela nessas obras, herdeiro daquele que é configurado nas pastoras das cantigas medievais; nas musas idealizadas do Romantismo; nas heroínas degradadas do Realismo; nas vítimas de opressões de todos os tempos; nas selvagens e adaptadas, rebeldes e conformadas, e em tantas outras que aqui seria impossível elencar, é um feminino que, a uma primeira leitura, mostra-se verossímil em tempos libertários

de contracultura, na medida em que está em perpétuo deslocamento. Cabe mapeá-lo e compreender seus modos de expressão, suas nuances e acompanhar esse deslocamento. Sem isso, não é possível compreender como ele desemboca na pós-modernidade e nas questões com que ainda hoje nos desafia.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Trad. Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *La femme rompue*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Le deuxième sexe*, t. I, “Les faits et les mythes”, Paris : Gallimard, 1995.

_____. *Le deuxième sexe*, t. II, “L’expérience vécue”, Paris : Gallimard, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VARDA, Agnès. Diretora. *Cléo de 5 à 7*, 1962, França, Itália/Preto e branco, Cor, Ciné Tamaris, Rome-Paris Films, 90 min.