



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

PAULA MARIA LUCIETTO DYLBAS DOS SANTOS

“ESPELHO, ESPELHO MEU, TEM ALGUÉM MAIS FEIA DO QUE EU?”:
REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA FEIURA EM PERSONAGENS LATINO-
AMERICANAS FEMININAS

CASCADEL - PR

2020

PAULA MARIA LUCIETTO DYLBAS DOS SANTOS

“ESPELHO, ESPELHO MEU, TEM ALGUÉM MAIS FEIA DO QUE EU?”:
REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA FEIURA EM PERSONAGENS LATINO-
AMERICANAS FEMININAS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiúza

CASCADEL - PR
2020

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Santos, Paula Maria Lucietto Dylbas dos
"Espelho, espelho meu: tem alguém mais feia do que eu?": : representações literárias da feiura em personagens latino-americanas femininas / Paula Maria Lucietto Dylbas dos Santos; orientador(a), Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, 2020.
94 f.

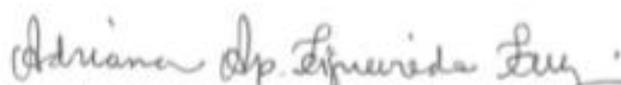
Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Conto de autoria feminina. 2. Personagens femininas. 3. Literatura latino-americana. 4. Feiura. I. Fiuza, Adriana Aparecida de Figueiredo . II. Título.

PAULA MARIA LUCIETTO DYLBAS DOS SANTOS

Espelho, Espelho Meu, Tem Alguém Mais Feia do Que Eu?: Representações Literárias da Feiura em Personagens Latino-Americanas Femininas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Cascavel, 5 de março de 2020

Dedico esta pesquisa àqueles que acreditam no melhor, àqueles que não se acomodam com as injustiças.

À minha mãe, Isaura, que me apresentou ao universo dos livros.

Ao meu pai, Paulo (em memória e com muita saudade), que nunca duvidou de mim.

À minha irmã, Rhayssa, que sempre me apoiou.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, pela orientação e pela amizade, por ter acreditado nesta pesquisa e em mim, como sujeito aprendente.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, pelas contribuições essenciais para esta pesquisa.

À Fundação Araucária, pela concessão da bolsa durante o período de um ano, o que contribuiu significativamente com a qualidade da pesquisa efetivada.

Aos colegas da turma de Mestrado e Doutorado 2018/2020, pela atenção, pela ajuda, pelo compartilhamento de conhecimentos e pelas sugestões ao longo desta caminhada.

Aos Professores, seres iluminados, que contribuíram para a construção de meu conhecimento.

Aos amigos e familiares, pelo ouvidos atentos, pelas conversas divertidas, pela força e pelos abraços sinceros.

“Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida” (Conceição Evaristo).

SANTOS, Paula Maria Lucietto Dylbas dos. **“Espelho, espelho meu, tem alguém mais feia do que eu?”**: representações literárias da feiura em personagens latino-americanas femininas. 2020. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2020.

Orientadora: Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Defesa: 05 de março de 2020.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a investigação das protagonistas dos contos “Inmensamente Eunice” (2005), de Andrea Blanqué, “A solução” (1999), de Clarice Lispector, “La cámara oscura” (1983), de Angelica Gorodischer e “O baile das feias” (1994), de Miriam Mambri, a fim de verificar o subjetivo eixo comum entre elas: personagens femininas que carregam o estigma da feiura. Para tanto, alguns questionamentos surgiram para nortear a pesquisa: de que maneira o texto literário latino-americano de autoria feminina manifesta o exercício de leitura e de escrita produzido pela mulher; se a literatura é eficiente em representar o embate vivido por uma parcela da sociedade que é recriminada por sua aparência; e como a feiura feminina é retratada em contos. Para buscar respostas à problematização, a partir dos estudos que realizamos, concebemos como objetivo geral ressaltar, a partir da crítica literária feminista, como o discurso literário das autoras subverte o discurso da beleza presente no meio social, apontando para um julgamento pungente contra os padrões de beleza impostos pela sociedade. Dessa maneira, para atingir a tal objetivo, este estudo segue a perspectiva teórica da Literatura Comparada e da Crítica Literária Feminista, com viés qualitativo e de revisão bibliográfica. Para tratar a respeito da questão dos feminismos e da autoria feminina, pautamo-nos em autores como Femenías (2007), Woolf (1991, 2018), Redondo Goicochea (2001), Lobo (1999); para explicitar sobre o conceito de conto, utilizamos os preceitos de Cortázar (1974), Piglia (2004), Moisés (1970); para a questão do aspecto físico, valemo-nos das discussões de Bourdieu (2017), Novaes (2003), Del Priore (2000), Vigarello (2006, 2012a, 2012b), Wolf (2019); por fim, para a comparação e a análise dos contos e das personagens, apresentamos os pressupostos teóricos de Candido (2010), Ataíde (1973), Rosenfeld (2004). Como resultado desta investigação, compreendemos que a Literatura, no caso mais específico dos contos, assente que os comportamentos humanos sejam retratados em suas páginas ficcionais e nos impulsiona a questionar sobre um leque de assuntos, tais como a feiura. Além disso, as quatro personagens femininas analisadas são elaboradas no espaço ficcional de modo que o leitor consiga se identificar e todas representam situações que podem ser vivenciadas na realidade. Nessa perspectiva, a escrita blanqueana nos permite verificar uma crítica aos padrões de beleza impostos na sociedade; do mesmo modo, a elaboração de Lispector nos concede a reflexão acerca da marginalização de quem foge ao modelo idealizado; além disso, a tessitura de Gorodischer nos impele a afrontar os modelos de beleza e a combater as exigências criadas pela sociedade patriarcal; igualmente, a narrativa de Mambri faz com que vislumbremos o discurso discriminatório para com as mulheres consideradas feias.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de autoria feminina. Personagens femininas. Literatura latino-americana. Feiura.

SANTOS, Paula Maria Lucietto Dylbas dos. “¿Espejo, espejo mío, ¿tiene alguien más fea qué yo?”: representaciones literarias de la fealdad en personajes latinoamericanas femeninas. 2020. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2020.

Orientadora: Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Defensa: 05 de marzo de 2020.

RESUMEN

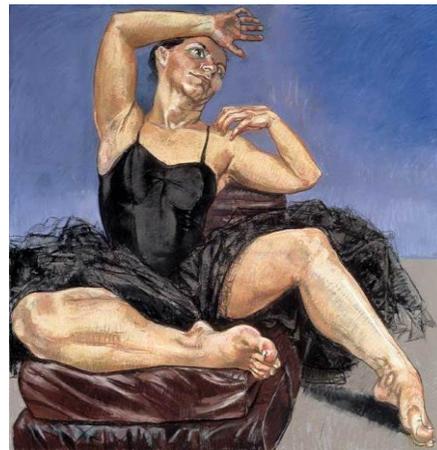
Este trabajo tiene como temática la investigación de las protagonistas de los cuentos “Inmensamente Eunice” (2005), de Andrea Blanqué, “A solução” (1999), de Clarice Lispector, “La cámara oscura” (1983), de Angelica Gorodischer y “O baile das feias” (1994), de Miriam Mambriani, con la intención de verificar el subjetivo eje común entre ellas: personajes femeninos que cargan el estigma de la fealdad. Para eso, algunos cuestionamientos surgieron para orientar el estudio: de qué manera el texto literario latinoamericano de autoría femenina manifiesta el ejercicio de lectura y escritura producido por la mujer; si la literatura es eficiente en representar el embate vivido por una parcela de la sociedad que es recriminada por su apariencia; y como la fealdad femenina es retratada en cuentos. Para responder a las preguntas y por medio de los estudios que hemos realizado, concebimos como objetivo general, resaltar, a partir de la crítica literaria feminista, como el discurso literario de las escritoras subvierte el discurso de la belleza presente en el medio social, apuntando para un juicio punzante contra los patrones de belleza impuestos por la sociedad. Así, para alcanzar el objetivo, este trabajo sigue la perspectiva teórica de la Literatura Comparada y de la Crítica Literaria Feminista, es de cuño cualitativo y de revisión bibliográfica. Para discurrir con respecto a la cuestión de los feminismos y de la autoría femenina trabajamos con Femenías (2007), Woolf (1991, 2018), Redondo Goicochea (2001), Lobo (1999); para explicitar sobre el cuento utilizamos los preceptos de Cortázar (1974), Piglia (2004), Moisés (1970); para la cuestión del aspecto físico, traemos los conceptos de Bourdieu (2017), Novaes (2003), Del Priore (2000), Vigarello (2006, 2012a, 2012b), Wolf (2019); por fin, para la comparación y análisis de los cuentos y de los personajes, presentamos los presupuestos teóricos de Candido (2010), Ataíde (1973), Rosenfeld (2004). Como resultado de esta investigación, comprendemos que la literatura, en el caso más específico de los cuentos, asiente que los comportamientos humanos sean retratados en sus páginas de ficción y nos impulsa a cuestionar sobre variados asuntos, tales como la fealdad. Además de esto, los cuatro personajes femeninos analizados son elaborados en el espacio de ficción de modo que el lector consiga se identificar y todos representan situaciones que pueden ser vividas en la realidad. Así, la escritura blanquana nos permite verificar una crítica a los patrones de belleza impuestos en la sociedad; de la misma manera, la elaboración de Lispector nos concede la reflexión acerca de la marginación de quien huye al modelo ideal; además de esto, la tesitura de Gorodischer nos incita a afrontar los modelos de belleza y combatir las exigencias creadas por la sociedad patriarcal; igualmente la narrativa de Mambriani hace con que vislumbremos el discurso discriminatorio para con las mujeres consideradas feas.

PALABRAS-CLAVE: Cuento de autoría femenina. Personajes femeninos. Literatura latinoamericana. Fealdad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CONTO DE AUTORIA FEMININA: MANIFESTAÇÕES SOCIAIS.....	24
1.1 AUTORIA FEMININA: ESCREVER É DAR SOM ÀS VOZES EMUDECIDAS .	24
1.2 FORMAS SIMPLES, FORMAS BREVES E NARRATIVAS CURTAS	30
2 OLHARES MARGINAIS.....	34
2.1 A ESTÉTICA DA FEIURA.....	34
2.2 O PESO DO MITO DA BELEZA	43
3 GORDAS E FEIAS... CURVAS FEMININAS EM EVIDÊNCIA	48
3.1 AS GORDAS TAMBÉM AMAM.....	49
3.2 FEIAS E (MAL)AMADAS	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO



Avestruzes Bailarinas, Paula Rego, 1995.

A tela *Avestruzes Bailarinas*, de Paula Rego, faz parte de uma coleção elaborada em 1995 e retrata uma personagem paradoxal, visto que destoa da ideia de suavidade esperada pela dança de balé. A protagonista apresenta um corpo forte, marcadamente musculoso e realista, fazendo com que nós, expectadores, nos identifiquemos com as imperfeições e com a falta de delicadeza apresentadas. O cenário é simples, com um fundo desprovido de detalhes, retratando apenas a combinação das cores azul e cinza. O foco do quadro é a bailarina, que traça vestes negras, e, sentada, faz uma pose que permite a associação aos movimentos do balé. Os seus músculos e contornos das pernas, dos braços e do pescoço ficam em evidência. Dessa maneira, a pintura difere completamente da imagem habitual de bailarinas e nos causa estranheza, fazendo-nos refletir acerca do que se considerado “bello” e/ou “feio”.

É preciso levar em consideração que a discussão a respeito da beleza e da feiura é bastante subjetiva. Apesar disso, esse debate é pertinente e está de modo assíduo presente na sociedade, ora no que se refere às artes, ora no tocante às diversas relações humanas. Ademais, quando se caracteriza algo como “bello”, na maioria das vezes, vinculam-se características positivas; e quando algo é considerado “feio”, as características associadas são negativas.

Nessa perspectiva, Umberto Eco retrata, na obra *História da Feiúra* (2007), as diversas manifestações do feio nas artes. Eco (2007), ainda na introdução de seu livro, explicita que sempre houve designações do que é “bello”. Todavia, com o “feio” não ocorreu da mesma forma, já que quase não há manifestações sobre o assunto.

É fundamental destacar também que tais conceitos são variáveis de acordo com a época e com a cultura de cada lugar. O autor elenca abundantes sinônimos para diferenciar os dois atributos:

[...] se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado [...]. (ECO, 2007, p. 16-17).

Constatamos que existe um grande número de expressões que podem ser empregadas para representar tanto aquilo que é considerado positivo como também o que é negativo. Destarte, semelhantes vocábulos são utilizados frequentemente nas manifestações literárias e nas produções artísticas.

Aliar a beleza à literatura é bastante comum; no entanto, a feiura nem sempre encontrou espaço nos textos literários, o que apenas alguns poucos escritores realizaram ao retratarem as suas personagens qualificadas dessa maneira. Normalmente, quando são assim caracterizadas, tais representações são relacionadas à barbárie, ao perverso e à maldade.

Ao pensar em literatura, compreendemos que ela é imprescindível para registrar a sociedade, em virtude de que os mais variados agrupamentos habitam as páginas de uma obra literária. Sob essa perspectiva, Antonio Candido (2010) afirma que a arte é um conjunto expressivo de comunicação, e, segundo o pesquisador, o autor, a obra e o público formam uma trindade inseparável. Em outras palavras, para que a obra perdure, é fundamental que os dois outros componentes existam também – o autor e o leitor.

Além disso, ler obras literárias nos propicia frequentes momentos de emoção, de alegria, de envolvimento, e questionamento, de reflexão, de resistência, fazendo com que nos sintamos até mesmo tristes e aflitos. Por isso, um texto literário pode nos acarinharmos demasiadamente, mas também pode nos afrontar com as suas temáticas intensas e agressivas e, nesse sentido, os contos cumprem inteiramente essa função.

Uma definição bastante significativa para esse gênero é feita por Piglia (2004), que defende que o conto “Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). Assim, observamos que, ao nos aproximarmos dessa forma narrativa, vivenciamos uma situação ímpar e inigualável.

Outro aspecto de destaque nesta pesquisa diz respeito à produção literária latino-americana, que foi, por muito tempo, injustificada, uma vez que os cânones eram sempre europeus. Inicialmente, a literatura aqui produzida era uma espécie de reprodução canônica. Silviano Santiago (2000) pondera que houve uma ruptura com esse pensamento e que ocorreu uma transformação e enriquecimento na América Latina, gerando a hibridez e, de acordo com o ensaísta, “O elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Segundo o mesmo pensamento, as criações latino-americanas expressam sobre si próprias, tornando-se originais. Femenías (2007) também defende a ideia da mescla de elementos, reconhecendo inclusive a América Latina como detentora de mestiçagem: “[...] nace de las propias contradicciones de la ilustración y de su afán por constituirse autónomamente”¹ (FEMENÍAS, 2007, p. 11)². Assim, nossa ambição de conquistarmos autonomia é obtida a partir de nossos elementos díspares.

Nessa lógica, Zinani (2006) compreende a América Latina como produtora de reflexões e de criações que transitam e perpassam espaços culturais, políticos, econômicos e sociais. Em vista disso, explicitamos a produção de autoria feminina latino-americana como uma forma de manifestar e de tornar visível o exercício de leitura e de escrita elaborado por mulheres. Ainda conforme a autora supracitada, tal fato apenas tornou-se passível de discussão a partir da década de 1960, quando se passou a pensar na condição de subordinação da mulher em sua coletividade.

Ressaltamos, diante disso, que, por meio da literatura, há a possibilidade de evidenciar inquietudes que governam a sociedade em determinado espaço e tempo. É sob essa ótica que analisamos os contos latino-americanos “Inmensamente Eunice”³, publicado na obra *La piel dura*⁴ (2005), da escritora uruguaia Andrea Blanqué (1959), “A solução”, presente no livro de contos *A legião estrangeira* (1999),

¹ “[...] nasce das próprias contradições da ilustração e de seu afã por se constituir autonomamente” (FEMENÍAS, 2007, p. 11).

² Ressaltamos que todas as traduções deste trabalho foram por nós realizadas.

³ Inmensamente Eunice.

⁴ A pele dura.

da ucraniana-brasileira Clarice Lispector (1920-1977), “La cámara oscura”⁵ encontrado em *Mala Noche y Parir Hembra*⁶ (1983), da autora argentina Angelica Gorodischer (1928) e “O baile das feias”, que faz parte da obra de mesmo título *O baile das feias* (1994), da também brasileira Miriam Mambrini (1938). As personagens femininas retratadas nos contos nomeados como objeto de estudo são frequentemente discriminadas devido à sua aparência física, vista como negativa.

Antes de comentar a respeito de cada um dos contos, consideramos importante identificar cada uma das escritoras latino-americanas que os produziram. Para que isso fosse possível, investigamos sites, blogs, entrevistas impressas a fim de conhecer um pouco a respeito da trajetória e da obra de cada uma delas. Dessa forma, começaremos de acordo com a ordem das próprias histórias selecionadas, isto é, apresentamos brevemente a trajetória das autoras da seguinte maneira: Andrea Blanqué, Clarice Lispector, Angelica Gorodischer e, por fim, Miriam Mambrini.

Andrea Blanqué nasceu em Montevideu, no Uruguai, em 1959. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, ela afirma que começou a escrever bem cedo porque sua infância e adolescência foram infelizes. Conforme o livro *Escritoras uruguayas: una antología crítica*⁷ (SCOTT, 2002), a autora começou a estudar literatura em 1981 e, no mesmo ano, conseguiu uma bolsa para estudar Filologia na Espanha, o que fez com que se aperfeiçoasse em universidades espanholas. Em 1987, retornou ao Uruguai e começou a atuar no Departamento de Letras da Faculdade de Humanidades.

É autora de romances, de relatos, de contos, de poemas, de adaptação teatral livre, além de vários artigos para o suplemento *El País Cultural*⁸, do Uruguai. Ela afirma também que as suas personagens surgem em sua vida em todos os momentos, e a maior recompensa de um escritor é ser lido por muitas pessoas. É, ainda, titereira, cantora e professora. Além disso, atua também como crítica literária e já recebeu vários prêmios por sua obra. Estão entre os seus títulos: *La cola del cometa*⁹ (poemas, 1988), *Querida muerte*¹⁰ (contos, 1993), *La piel dura* (contos,

⁵ A cámara oscura.

⁶ Noite má e parir fêmea.

⁷ Escritoras uruguayas: una antología crítica.

⁸ O País Cultural.

⁹ A cauda do cometa.

¹⁰ Querida morte.

1999), *La Sudestada*¹¹ (romance, 2001), *La Pasajera*¹² (romance, 2003), entre outros.

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, aldeia da Ucrânia, no ano de 1920. Ela e a família emigraram para a América. Chegaram ao Brasil em 1922, morando em várias cidades. Perdeu a mãe ainda na infância e, em 1935, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Estudou Direito e, depois de trabalhar como secretária e em um laboratório, atuou também em um escritório de advocacia. Grande parte da sua produção ficcional ocorreu após a morte do pai, na década de 1940. No ano de 1940, ela trabalhou como repórter e redatora da Agência Nacional. Em 1943, publicou o seu primeiro romance, intitulado *Perto do coração selvagem*. Lispector fez sucessivas viagens para fora do país, inclusive para morar, devido ao trabalho de seu marido. Após a sua separação, em 1959, regressou definitivamente ao Brasil com os dois filhos.

Em 1961, ela recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Em 1966, após adormecer com um cigarro aceso em seu apartamento, sofreu graves queimaduras e passou meses hospitalizada. Apesar das cirurgias e da recuperação, a perna e a mão direitas ficaram com cicatrizes, levando-a a um quadro depressivo. Em 1974, seu cão lhe mordeu o rosto, precisando de nova cirurgia plástica. Deu algumas conferências a respeito da literatura do período e continuou escrevendo e traduzindo livros. Como passatempo, dedicava-se à pintura. Em outubro do ano de 1977, descobriu um câncer e em dezembro do mesmo ano faleceu. Escreveu romances, contos, novela, obras de literatura infantil, crônicas, além de artigos para jornais. Entre as suas obras elementares estão: *Perto do coração selvagem* (romance, 1943), *Laços de família* (contos, 1960), *A paixão segundo G. H.* (romance, 1964), *A legião estrangeira* (contos, 1964), *Água viva* (ficção, 1970), *Felicidade Clandestina* (contos, 1971), *A hora da estrela* (romance, 1977).

Angelica Gorodischer nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1928. Mudou-se para a cidade de Rosário, onde reside até então. De acordo com entrevista concedida à *Revista Questión*¹³, soube desde os sete anos, quando lia *As minas do Rei Salomão*, que queria seguir a carreira de escritora. Entretanto, a carreira literária começou quando ganhou um concurso de relatos entre os anos de 1960 e 1970.

¹¹ A Sudestada.

¹² A passageira.

¹³ Revista Questão.

Iniciou a faculdade de Letras, no entanto, não se formou, pois queria somente escrever e não ensinar literatura. Conforme a mesma revista, a autora assevera que a escrita lhe salvou da idiotice e da desorientação; escreve com consciência de gênero e as suas personagens são elaboradas conforme a história lhe pede, por isso, são plurais. Nunca escreveu poemas, pois, de acordo com ela, não gosta de sentimentalismos. Aprecia o que é marginal, tanto que escreve ficção científica e afirma que a academia não sabe o que perde por desprezar esse gênero.

Em outra entrevista, concedida ao site *Medium*, a escritora declara que lê diversos materiais, inclusive artigos científicos dos mais variados temas, além de autores contemporâneos. Ela cita Griselda Gambaro como sendo uma excelente escritora. Gorodischer exercita a escrita diariamente; porém, não o faz como uma obrigação nem com disciplina; ao escrever suas histórias, normalmente segue um planejamento feito anteriormente. Afirma que é feminista. Em mais uma entrevista disponibilizada ao jornal *La Nación*¹⁴, ela declara que é essencial fazer tudo para que as mulheres tenham as mesmas oportunidades que têm os homens. Escreveu romances, contos e relatos, biografia, antologia e ensaio. Dentre algumas de suas produções estão: *Trafalgar* (contos, 1979), *Mala Noche y Parir Hembra* (contos, 1983), *Kalpa imperial* (romance, 1983), *Jugo de mango*¹⁵ (romance, 1988), *Prodígios*¹⁶ (romance, 1994), *Doquier*¹⁷ (romance, 2002), *Las nenas*¹⁸ (contos, 2016) e *Coro* (contos, 2017).

Miriam Mambrini nasceu no Rio de Janeiro, em 1938. Estudou Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e recebeu o prêmio Stanislaw Ponte Preta em 1991. Em entrevista ao blog *Oasys Cultural*, a autora afirma que escreve para o leitor comum, que busca e gosta de histórias que o distraiam, mas que não despreza a estética da escritura. Ela ainda alega que já se sentiu aborrecida por não ter sido publicada por grandes editoras, entretanto, percebeu que o importante é continuar produzindo, mesmo que para poucos leitores. Para ela, a literatura é fonte de experiência, possibilitando ser o outro.

Em outra entrevista concedida recentemente ao blog *Como eu escrevo*, a autora diz que trabalha melhor pela manhã e não segue nenhum ritual. Quando há

¹⁴ A Nação.

¹⁵ Suco de manga.

¹⁶ Prodígios.

¹⁷ Em toda parte.

¹⁸ As meninas.

algo em andamento, escreve todo dia; afirma que é ansiosa e, quando precisa fazer, não costuma se demorar. Quando questionada a respeito das críticas que recebe, expressa que filtra tudo o que é dito. Segundo ela, as suas histórias nascem das observações cotidianas, do que ouviu ou do que imagina. Declara também que seus textos melhoraram com o passar do tempo. Escreveu romances, contos, novela, crônicas, além de artigos em jornais e revistas. Algumas de suas principais obras são: *O baile das feias* (contos, 1994), *Grandes peixes vorazes* (contos, 1997), *O crime mais cruel* (romance, 2006), *Maria Quitéria, 32* (crônicas, 2008), *Ninguém é feliz no paraíso* (romance, 2012), *A bela Helena* (romance, 2015), *Pássaros Pretos* (romance policial, 2017).

Após apresentarmos as autoras latino-americanas que compõem este estudo, na sequência, abordamos resumidamente o enredo de cada um dos contos para, posteriormente, analisá-los. Iniciamos com o conto de Blanqué. O título do conto “Inmensamente Eunice” (2005) já apresenta a protagonista antecipando e associando a ela uma de suas características – a gordura corporal – uma mulher “imensa”, adentrando em um dos temas mais debatidos na atualidade, a gordofobia¹⁹. A jovem de 27 anos inicialmente não encontra trabalho devido à sua aparência. Posteriormente a essa árdua busca, é contratada em uma floricultura e, nesse local, conhece seu grande amor – um cliente cego, exímio conhecedor das plantas. Após o início do relacionamento, o homem anuncia uma cirurgia oftalmológica corretora e parte em tratamento, enquanto Eunice se desespera e busca o emagrecimento a qualquer custo.

Na narrativa que se denomina “A solução” (1999), Almira é também caracterizada como uma mulher obesa, gentil e, em seu trabalho em um escritório, tem sua única e melhor amiga – Alice. Essa é o oposto da personagem principal, magra, miúda, graciosa, o que gera comentários de o porquê de uma amizade entre seres tão diferentes. O texto curto engendra curiosidade à custa de seu desfecho inusitado, além de discorrer também sobre a gordofobia.

Já na história intitulada “La cámara oscura” (1983), notamos uma protagonista rejeitada por sua aparência desde a sua tenra idade. Gertrudis é caracterizada como feia já nos primeiros parágrafos da história e continua com a mesma descrição ao

¹⁹ Compreendemos por “gordofobia” o conceito que denomina a aversão e o preconceito para com as pessoas obesas. Nesse caso, as pessoas com sobrepeso são discriminadas, objetificadas e excluídas da sociedade.

longo do texto. A protagonista se casa justamente por causa de sua especificidade física com um homem de posses e que buscava a uma mulher feia, dado que sua esposa anterior o enlouquecia. Esse conto tem como narrador um neto da protagonista e a história da personagem também se encerra com um desenlace impensável.²⁰

No último conto, “O baile das feias” (1994), Margarida ou Marga também é detentora do perfil de feia ou “feia-mor” como é chamada pelo narrador – um dos jovens boêmios da narrativa. Como o próprio título já denuncia, é em um evento que a protagonista é descoberta por um grupo de amigos e torna-se a vencedora de uma competição para a escolha da mulher mais feia da noite. Embora sua feiura seja realçada durante a história, a personagem é alvo da paixão de um dos inseparáveis companheiros, Ary.

Ao intitularmos este trabalho como “Espelho, espelho meu, tem alguém mais feia do que eu?: representações literárias da feiura em personagens latino-americanas femininas”, desejamos lembrar, por meio da paródia aos contos de fadas, como a ideia da preocupação com a beleza e com a feiura sempre esteve em evidência, retratada inclusive em histórias infantis, tais como a clássica história de *A Branca de Neve*, reproduzida oralmente e copilada pelos Irmãos Grimm. Além do mais, o espelho é um objeto que está frequentemente relacionado aos rituais de beleza e é colocado em diversos lugares de uma casa, seja em banheiros, em quartos ou mesmo em salas, a fim de que as pessoas se observem e se contemplem.

Queremos ressaltar ainda a relevância da produção literária empreendida pelas mulheres contemporâneas, que, além de produzirem literatura, confirmam que o espaço literário pode e deve auxiliar no entendimento de que a coletividade deve buscar se desprender das amarras impostas por uma sociedade patriarcal. Partindo desse ponto de vista, é importante compreender o que nos afirma o escritor e crítico Alfredo Alzugarat (2013/2014): “La escritura realizada por mujeres es uno de los fenómenos más importantes ocurridos en la literatura de las cuatro últimas décadas

²⁰ Ressaltamos que esse conto originou filme homônimo franco-argentino – título original: *La cámara oscura*; ano: 2008; duração: 85 min; países: Argentina / França; direção: María Victoria Menis; roteiro: Alejandro Fernández Murriay e María Victoria Menis; música: Marcelo Moguilevsky; Fotografia: Marcelo Iaccarino; produtora: Todo Cine S. A. / Sophie Dulac Productions.

al menos en Occidente” (ALZUGARAT, 2013/2014, p. 36)²¹. Isto é, a autoria feminina se qualifica como um acontecimento único de demasiada importância. Zolin (2009) igualmente demonstra que a mulher engendra a atual ordem comunitária, o que fica estabelecido e é debatido na literatura produzida por mulheres.

É indispensável que haja espaço para a escrita feminina no universo canônico, visto que as mulheres também escrevem e têm competência para serem publicadas. Conforme Farina (1992) trata no texto titulado “En busca de la palabra. Reflexiones en torno de la emergencia de una escritura femenina”²², as escritoras buscam espaços culturais; entretanto, não encontram abertura, haja vista que a crítica é, em sua maioria, masculina e não se manifesta mesmo com a numerosa produção elaborada pelas mulheres. É como se as escrituras femininas não existissem, isso porque o cenário cultural as omite.

Tendo em vista a relevância da escritura realizada pelas mulheres, Blanqué, Lispector, Gorodischer e Mambrini concebem quatro personagens femininas que protagonizam as narrativas breves selecionadas para o estudo e permitem questionarmos: i) se a análise da construção dessas personagens é pertinente mediante aos aspectos da feiura feminina; ii) se a Literatura é capaz de retratar os conflitos vivenciados por uma sociedade; iii) se o conto é um eficaz artifício na representação de uma minoria estigmatizada, como é o caso das quatro mulheres retratadas nos contos selecionados, que são consideradas feias.

A reflexão levantada a partir do pensamento sobre as mulheres nos possibilitará ter um entendimento a respeito da inserção feminina na sociedade, bem como suscitar questionamentos acerca da vivência histórica das mulheres nessa coletividade.

É preciso considerar que, quando mencionamos o termo “mulheres”, referimo-nos à variada gama de existências, visto que há diversidade, sobretudo na América Latina. Carosio (2012) torna indubitável tal pensamento quando expõe que

[...] el feminismo contemporáneo, profundiza la reflexión desde el concreto, y desde la específica subordinación de mujeres latinoamericanas – pobres, negras, indígenas -, como categoría política que articula memorias historias y siglos de subordinación y también de luchas y propuestas, reconociendo que las mujeres no

²¹ “A escrita realizada por mulheres é um dos fenômenos mais importantes ocorridos na literatura das quatro últimas décadas, ao menos no Ocidente” (ALZUGARAT, 2013/2014, p. 36).

²² Em busca da palavra. Reflexões em torno da emergência de uma escrita feminina.

son un grupo homogéneo, por el contrario, emergen testimonios y movimientos de mujeres que parten de la pertenencia étnica, de la pertenencia de clase, geográfica, etc., y que implican el reconocimiento de la complejidad del sujeto colectivo feminista [...]. (CAROSIO, 2012, p. 11)²³.

Em vista disso, compreendemos as intersecções de mulheres que convivem e dividem o cenário latino-americano. Precisamos, ao falar das mulheres, conceber as diferenças advindas das regiões, da raça e da classe de que elas se originam.

Além do mais, a partir da observação do prestígio da beleza física e o que ela simboliza no universo feminino, bem como dos embates vividos por uma grande parte de mulheres que não atingem aos padrões de beleza, voltamo-nos para a literatura como espaço do simbólico, no qual também essas inquietudes se manifestam para nele localizar criações ficcionais que se afrontam com tal temática, sinalizando o poder expressivo da arte literária ao longo dos tempos.

Dessa forma, esta pesquisa se justifica, uma vez que procura evidenciar que a literatura é eficaz em representar e conceber personagens semelhantes às pessoas reais, expondo muitas das circunstâncias conhecidas no dia a dia. Isto é, a literatura é local de registro bastante fiel das ânsias da sociedade, retratada em obras, como os contos que são analisados. O modo como as personagens femininas foram concebidas permitem um estudo comparativo porque partilham de um eixo comum: mulheres que apresentam atributos físicos contrários àqueles considerados positivamente pela sociedade. Eunice, Almira, Gertrudis e Marga são, assim, julgadas por sua aparência negativa.

Sabemos que alguns recursos e elementos são manuseados pelas escritoras e garantem verossimilhança às personagens. Rosenfeld (2004), ao discutir a importância dos elementos da narrativa, afirma que “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2004, p. 21). Desse modo, consideramos que a personagem é quem solidifica a obra literária, oportunizando-a como tal. É por meio dela que vislumbramos a história com maior percepção. São aspectos da teoria

²³ [...] o feminismo contemporâneo, aprofunda a reflexão desde o concreto, e desde a específica subordinação de mulheres latino-americanas – pobres, negras, indígenas -, como categoria política que articula memórias e séculos de subordinação e também de lutas propostas, reconhecendo que as mulheres não são um grupo homogêneo, pelo contrário, emergem testemunhos e movimentos de mulheres que partem do pertencimento étnico, do pertencimento de classe, geográfico etc., e que implicam o reconhecimento da complexidade do sujeito coletivo feminista [...]. (CAROSIO, 2012, p. 11).

literária como esse que consideramos ao longo deste estudo, bem como as discussões que permeiam os estudos da literatura de autoria feminina.

Nesse sentido, as personagens das narrativas escolhidas como objeto de pesquisa representam, de acordo com o nosso olhar, mulheres que não se inserem nos padrões de beleza impostos social e historicamente. Além disso, por se aproximarem de ampla parte das mulheres reais e demonstrarem os embates provados ao longo dos tempos é que a literatura pode servir como meio de representação para, nesse caso específico, os conflitos criados na sociedade pelo imperativo de determinados padrões, como o descontentamento com o corpo. Tais inquietações são oriundas da experiência vivenciada com o próprio corpo: o desgosto com o peso, com as medidas, a aprovação e a percepção que os outros têm etc.

Para tanto, este trabalho tem por objetivo central ressaltar, a partir da crítica literária feminista, como o discurso literário das autoras subverte o discurso da beleza presente no meio social, apontando para um julgamento pungente contra os padrões de beleza impostos pela sociedade patriarcal e seu processo de reificação do feminino. Do mesmo modo, temos como objetivos específicos: discutir sobre o conto como forma literária breve e eficaz de representação, principalmente o conto latino-americano; dar visibilidade à literatura de autoria feminina na América Latina; evidenciar as inquietações advindas da dualidade feio x belo, ressaltando a marginalização da feiura; e analisar comparativamente os contos “Inmensamente Eunice” (2005), “A solução” (1999), “La cámara oscura” (1983) e “O baile das feias” (1994), explorando as personagens femininas e os conflitos por elas experimentados.

Portanto, esta pesquisa segue a perspectiva teórica da literatura comparada e da crítica literária feminista, é de cunho qualitativo e atende à perspectiva metodológica da revisão bibliográfica. Dessa forma, refletimos o que nos diz Carvalho (2006) sobre o ato de “comparar”: “[...] é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente [...]” (CARVALHAL, 2006, p. 6). Assim, os estudos no campo teórico, associados às práticas de estabelecer estudos de Literatura Comparada, têm disponibilizado valiosos resultados, particularmente, no que concerne à tentativa de aproximação entre as sociedades e as suas formas de

perceber o mundo.

Observamos, outrossim, o valor científico da crítica literária feminista. Showalter (1994) declara que existem duas formas para esse tipo de teoria e que uma delas, a “ginocrítica”, pode ser definida como:

[...] o estudo da mulher como escritora e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de 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. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Notamos, com a passagem em destaque, que a investigação das obras produzidas pelas mulheres é extremamente pertinente, em virtude de oportunizarem diversificados assuntos. A mesma autora defende a ideia de que estudar essas obras acentua as peculiaridades das mulheres que as escrevem e de seus textos.

Além de elaborarmos esta proposta investigativa, realizamos uma busca em algumas bibliotecas digitais, em bancos de teses e dissertações de universidades e no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a fim de constatar a realização de outros trabalhos que envolvessem a mesma temática ou que tivessem como objetos de estudo os mesmos contos eleitos para este trabalho. Na pesquisa, não restringimos datas e registramos os termos “feitura feminina e/na literatura”, “personagens literárias feias”, “literatura de autoria feminina” e assinalamos também os títulos dos contos selecionados para a pesquisa. Em resultado da busca, localizamos alguns poucos artigos, dissertações e teses que serviram como aliados no desenvolvimento de nossa pesquisa.

Para melhor elucidar a averiguação feita, esclarecemos que ao buscarmos a expressão-chave “feitura feminina e/na literatura”, encontramos apenas um artigo relacionado à Literatura Infantil; esse texto não foi utilizado como referencial. A outra expressão-chave para busca foi “personagens literárias feias”, resultando em dois artigos, um de Valério e Teixeira (2013) e outro de Tisnado (2005), e em duas dissertações de mestrado, a de Ormundo (2008) e a de Rolim (2010). Já na busca da expressão-chave “literatura de autoria feminina”, localizamos os artigos de Zinani (2006) e de Valério e Teixeira (2013), e a tese de Doval (2016). Por fim, quando o título dos contos foi inserido na área de busca, apenas o conto “A solução”, de Clarice Lispector, foi analisado na mesma dissertação citada anteriormente, de

autoria de Ormundo (2008).

Como é possível notar, os resultados da busca em bibliotecas indicou que a temática desta pesquisa é relevante e de certa forma inédita, tendo em vista que as poucas pesquisas encontradas não reúnem as mesmas autoras, os mesmos contos e também o recorte selecionado para a investigação, justificando a relevância do estudo. Ressaltamos, ainda, que algumas dessas publicações serviram como fonte de exploração para a composição deste trabalho.

Para apresentar as discussões e as análises empreendidas, organizamos esta dissertação em três capítulos. No capítulo inicial, intitulado *Formas breves de autoria feminina: manifestações sociais*, trabalhamos com a discussão teórica a respeito da questão do feminismo na América Latina e da autoria feminina a partir de Kehl (2008), Femenías (2007), Woolf (1990, 2018), Colassanti (2004), Redondo Goicochea (2001), Lobo (1999), Teixeira (2011), Alzugarat (2013/2014) e Grandes (2009). Ainda nesse capítulo, discutimos a noção conto, as suas características, a sua elaboração, os seus elementos e, para tanto, utilizamos os preceitos de Cortázar (1974), Piglia (2004), Gotlib (1991), Lucas (1982), Bosi (1974) e Moisés (1970). Discutir, na contemporaneidade, o gênero literário abordado neste estudo é importante para resgatar a sua simplicidade e, ao mesmo tempo, a sua força representativa, especialmente, na América Latina.

É importante ressaltar também o estudioso Ítalo Calvino (1990), que elaborou algumas propostas para conferências na Universidade de Harvard; entretanto, as palestras não foram ministradas devido à morte repentina do estudioso. O escritor propôs, nessa compilação, que a “leveza”, a “rapidez”, a “exatidão”, a “visibilidade” e a “multiplicidade” devem continuar presentes na literatura que adentraria no novo milênio, o século XXI. Diante disso, compreendemos que a discussão é pertinente devido ao corpus da investigação – os contos contemporâneos.

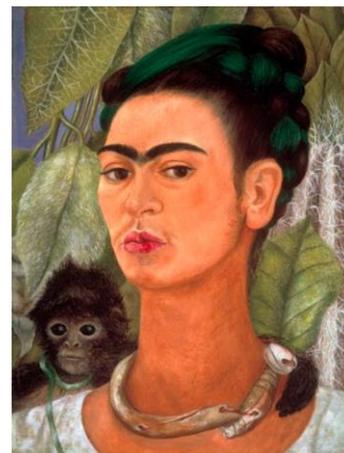
Na sequência, no segundo capítulo, intitulado *Olhares Marginais*, para abordar a questão do aspecto físico, entendemos que é também preciso notar a aceitação do olhar do outro. Além disso, apresentamos a questão específica da feiura em contraponto com a beleza, trazendo alguns conceitos apresentados por Bourdieu (2017), Novaes e Vilhena (2003), Novaes (2003), Del Priore (2000), Vigarello (2006, 2012a, 2012b), Wolf (2019), Faludi (2001), Rolim (2010) e Silva (2017).

No terceiro capítulo, intitulado *Gordas e feias... curvas femininas em*

evidência, fizemos a comparação e a análise dos contos e das personagens, atendendo-se ao estudo da literatura como meio de exploração de conhecimentos, a partir dos pressupostos teóricos de Aguiar e Silva (1979), Candido (2010), Compagnon (2009). Ainda, discorreremos a respeito das personagens e sua configuração, trazendo os aportes teóricos de Moisés (1970), Ataíde (1973), Rosenfeld (1985) e Brait (1987). No que concerne à prática da comparação de textos literários, apoiamo-nos na obra de Carvalhal (2006).

Ainda nesse último capítulo, os contos eleitos – “Inmensamente Eunice” (2005), “A solução” (1999), “La cámara oscura” (1983) e “O baile das feias” (1994) – foram alvo de investigação da literatura como âmbito capaz de retratar com riqueza a realidade. Dessa maneira, todos os textos têm suas especificidades; no entanto, apresentam um eixo comum e subjetivo explorado pelas escritoras latino-americanas: personagens femininas que carregam o estigma da feiura. A leitura comparativa dos textos literários, feita em pares, conforme a ordem estabelecida anteriormente, se converterá em texto que deve tornar evidente como essas personagens, no espaço extraordinário da ficção, conseguem ou não solucionar os dramas provenientes de suas atribulações com a aparência física que têm e que se distancia dos padrões impostos às mulheres na contemporaneidade.

1 O CONTO DE AUTORIA FEMININA: MANIFESTAÇÕES SOCIAIS



Autorretrato con Mono, Frida Kahlo, 1938.

Frida Kahlo é conhecida por seus quadros de cores vibrantes e que retratam a sua própria história. Muitos são autorretratos e ilustram os seus sentimentos, os seus estados de espírito e os seus dissabores. Nesta tela, *Autorretrato con Mono*, apreciamos o seu estilo ímpar; a cor predominante é o verde, devido às folhas que compõem o fundo, dando a ideia de um espaço natural, porém, ao mesmo tempo, claustrofóbico; notamos também um macaco posicionado atrás de Kahlo e que está preso por uma espécie de corda, também verde; no pescoço da personagem central há uma espécie de colar, que pode representar as amarras da sociedade; a pintora se autorretrata com o cabelo preso em um coque com tranças, como costumeiramente usava, o que pode ser observado em outros quadros. O foco da tela é a própria artista, posicionada de forma que pareça estar muito próxima ao espectador.

O *Autorretrato con Mono* é um quadro de grande importância para as artes, fazendo-nos refletir a respeito da autoria feminina e da representatividade. Assim, ao abordarmos os contos escritos por quatro mulheres latino-americanas, pretendemos tornar visível essa valiosa e abundante produção. Todavia, antes disso, é necessário primeiramente discutir sobre a autoria feminina e, na sequência, a respeito da teoria do conto no contexto latino-americano.

1.1 AUTORIA FEMININA: ESCREVER É DAR SOM ÀS VOZES EMUDECIDAS

Antes de tratar do conto como um importante gênero literário, é fundamental, na contemporaneidade, notar uma preocupação em vislumbrar um sujeito distinto,

um sujeito em crise. Na literatura, muitas concepções ganham repercussão, dentre elas, a da marginalidade. Nesse sentido, cabe mencionar uma questão significativa que é a narrativa de autoria feminina, considerada marginalizada em razão de que o cânone literário sempre pertenceu e favoreceu o homem branco e de classe média e alta.

Devemos pensar, antes de tudo, que a condição e a participação da mulher no terreno das artes eram limitadas, sobretudo, à de musa inspiradora – fato que durou por séculos. As mulheres eram quem compunham o imaginário masculino, eram idealizadas na escultura, na pintura, na poesia, na ficção. Outra forma de retratá-las era com comportamentos exagerados, como loucas, perturbadas, demoníacas. Ademais, seu papel na sociedade era, na grande maioria das vezes, circunscrito ao de mães e esposas, com uma atuação pouco ativa, configurando de fato a sua situação marginal.

Kehl (2008) possibilita uma reflexão sobre a concepção da feminilidade construída pela sociedade. A estudiosa afirma que os atributos provenientes desse conceito fazem com que as mulheres cumpram a sua sina: constituir família, habitar o ambiente doméstico e tornarem-se mães. Além do mais, espera-se que sejam dóceis, recatadas e dispostas a sempre se submeterem às imposições de seus maridos e, posteriormente, de seus filhos. É importante, então, pensar no que Tiburi (2018) instiga a respeito da necessidade da militância feminista, sustentando que o movimento do feminismo é “[...] o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado” (TIBURI, 2018, p. 12). Com esse pensamento, a autora discute a urgência de tratar do feminismo e de como ele precisa ser meditado e investigado. Tiburi (2018) reitera ainda a ideia de que o feminismo não se sobrepõe ao machismo, apenas o desconstrói.

Tendo em vista essas concepções, pensemos nas quatro personagens femininas elencadas para a análise: Eunice, obesa, que está sempre em silêncio e, ao final da narrativa, se submete à imposição social do que é considerado belo; Almira, gorda, descrita como delicada e que se coloca à disposição da amiga; Gertrudis, feia, além de viver com o rosto voltado para o solo e calada, trabalha arduamente, cuidando da casa e dos filhos; e Marga, que é alvo constante de ofensas do narrador e de outros personagens devido à sua aparência física. Essas mulheres, embora vivenciando diferentes situações, são vistas e caracterizadas de

modo semelhante na ficção e enfrentam problemas concretos, seja de aceitação ou de subordinação.

Para esclarecer um pouco mais sobre os movimentos feministas, destacamos brevemente alguns momentos fundamentais que marcaram profundamente a sociedade e contribuíram para a emancipação das mulheres. Antes mesmo das ondas feministas, muitas mulheres já discutiam a respeito das desigualdades vivenciadas entre os gêneros por meio de textos e debates, manifestando, desse modo, o desejo de mudança. Na segunda metade do século XVIII, algumas intelectuais fizeram história, produzindo textos de cunho feminista a favor da liberdade e da igualdade. Destacam-se *A declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs*, de autoria de Olympe de Gouges, de 1791, e *Reivindicação dos direitos das mulheres*, de Mary Wolstonecraft, de 1791.

Conforme expõe *O Livro do Feminismo* (McMCANN, 2019), a primeira onda feminista surgiu nos Estados Unidos e na Europa aproximadamente na metade do século XIX e pode ser observada até o início do século seguinte; o movimento objetivava o direito ao voto, à educação e aos direitos no casamento; a segunda onda, ocorrida entre os anos 1960 e 1980, almejou reduzir a desigualdade na família, no trabalho e as injustiças com relação à sexualidade feminina, além do surgimento do feminismo negro; a terceira onda, iniciada no começo da década de 1990, foi um movimento diversificado que reuniu temáticas e correntes conflitantes, haja vista que incluiu as mulheres trans, a discussão dos objetivos feministas, a liberdade sexual, o assédio e a diferença salarial entre homens e mulheres.

Ainda de acordo com a mesma obra, a partir de 2010 fala-se na quarta onda do feminismo; essa seria uma consequência dos protestos realizados tanto nas ruas quanto on-line por mulheres clamando novamente por igualdade. Alguns itens solicitados são retomados e outros surgem para o debate: equivalência salarial, abuso sexual, feminicídio, acesso à educação, igualdade entre mulheres brancas, negras, trans, com deficiência, entre outros temas. O livro sinaliza também que a evolução da internet proporciona perceptibilidade para as questões feministas e incrementa a divulgação de artigos, seja por meio de sites, blogs ou redes sociais.

Na concepção de Femenías (2007), o feminismo latino-americano tem singularidades e aportes específicos, o que é de grande relevância porque nossas manifestações rompem com o que sempre foi padronizado e hegemônico e se expandem para novas significações. Conforme suas palavras: “El feminismo

latinoamericano tiene algo que decir y lo hace en propia voz” (FEMENÍAS, 2007, p. 19)²⁴. De outra maneira, é preciso ouvir o que as vozes por muito tempo emudecidas têm a dizer; essas vozes ecoam por meio de textos escritos por mulheres, tanto na teoria literária quanto na literatura.

Nessa perspectiva, consideramos o que manifesta Holanda (1994) no tocante aos traços particulares da escritura feminina e ao seu interesse como discurso valoroso:

É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como os dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados” –, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLANDA, 1994, p. 14, grifo da autora).

Com o excerto, percebemos que as mulheres tiveram, como mencionado anteriormente, seu discurso rejeitado. Em outras palavras, assim como outros grupos minoritários, seu discurso foi posto à margem. É necessário, ainda, perscrutar essas manifestações, tendo em vista que podem ser revolucionárias.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1991), aponta que a mulher, mesmo no século XX, ainda dependia financeiramente de seus pais e/ou maridos e não poderia dispor de um quarto exclusivo, com tranquilidade, em que pudesse devanear e escrever livremente ou exercer a sua intelectualidade. A escritora, da mesma forma, ressalta que “É fatal para uma mulher colocar a mínima ênfase em qualquer ressentimento; advogar, mesmo com justiça, qualquer causa; de qualquer modo, falar conscientemente como mulher” (WOOLF, 1991, p. 127). Assim sendo, é preciso escrever na condição de mulher para determinar o seu lugar na coletividade, desprendendo-se dos liames de uma sociedade patriarcal.

A mesma autora, no texto denominado *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, lido pela primeira vez em 1931, constrói uma estupenda metáfora – o “Anjo do Lar” -, uma mulher discreta, prudente, dependente economicamente. Esse anjo torto era uma espécie de assombração que a cercava enquanto escrevia no início de seu percurso como escritora. Depois de o anjo ser assassinado, restou apenas a própria Virginia Woolf, de acordo com suas palavras (WOOLF, 2018). Essa

²⁴ “O feminismo latino-americano tem algo que dizer e o faz em voz própria” (FEMENÍAS, 2007, p. 19).

reflexão permite-nos repensar o ambiente ocupado pelas profissionais das letras e compreender essencialmente que as mulheres devem continuar produzindo para que sejam lidas.

Marina Colasanti apresenta, em *Fragatas para Terras Distantes* (2004), um texto com o título “Por que nos perguntam se existimos?” e faz formidáveis considerações acerca da escritura feminina, exprimindo inclusive que essa é uma espécie de intimidação para os homens, o que acaba por gerar descrença quanto à genuinidade do que está sendo escrito. A escritora menciona que a pergunta que dá nome ao texto é infinitamente repetida às escritoras e, apesar das respostas bem argumentadas, ela não cessa de ser realizada.

Ademais, recordamos o que expõe Alzugarat (2013-2014) ao esclarecer que a mulher busca firmar uma história diferente, assim como uma literatura distinta, por meio de vozes, de personagens e de enfoques que tentam romper com a soberania do homem no legado da cultura mundial. Dessa maneira, entendemos quão importante é o estudo de textos literários produzidos pelas mulheres e que esses também contenham personagens femininas. Nessa mesma lógica, Lobo (1999) explana que o texto literário produzido por mulheres mostra uma inclinação a um sujeito conhecedor de sua função social. Tal compreensão faz com que as autoras elaborem personagens, narradores que desvelem uma posição de enfrentamento social, a fim de assumir a sua liberdade.

Blanqué, Lispector, Gorodischer e Mambrini configuram o âmbito de escritoras que reafirmam a existência da escrita feminina. Ao considerar essa escrita, devemos pensar que

[...] tem revelado, des-coberto, re(a)presentado as relações entre homens e mulheres ao longo da História, ou seja, seus movimentos, suas alianças, adesões, distâncias, negações e contradições. Assim essa escrita é uma respiração, cuja inspiração revela a presença sutil e feminina no mundo e, desse modo, a sua característica ou dialogia no conjunto da Literatura: o seu porquê, o seu diferencial a sua nuance e o seu potencial. (TAYASSU, 2019, p. 215-216).

Diante do fragmento apresentado, entendemos que essa escrita apresenta uma vibração, é representativa, que se liberta aos poucos e se desvela. Ao pensar a respeito de uma literatura de autoria feminina, evocamos que a escritura se constrói e se demonstra em seu gênero. Em consonância com Grandes (2009) e Redondo

Goicochea (2001), concordamos que os textos literários, além do gênero, portam rastros de origem, tais como raça, nacionalidade, ideologia, euforia, cor, classe social etc. Isso ocorre porque a escritora é detentora de uma vivência, de um olhar, de uma maneira de enxergar o mundo, aspectos que se refletem na obra em que escreve; é uma espécie de olhar narrativo no qual o indivíduo que produz textos literários está em constante observação, sempre com a intenção de formular uma nova história.

Além disso, a literatura de autoria feminina deve, de acordo com Lobo (1999),

[...] criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação** próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**. (LOBO, 1999, n. p., grifos da autora).

Dessa forma, é primordial que um universo feminino seja elaborado para que as escritoras exerçam com autonomia a sua pretensão, demonstrando a sua visão e o seu raciocínio a respeito dos fatos que desejam abordar. Esse arçabouço literário deve ser constituído por obras em que se concretize a tomada de um papel social importante: o engajamento. Em outras palavras, é preciso adjetivar a literatura como feminina, para que ela se torne representação. Nesse sentido, Blanqué, Lispector, Gorodischer e Mambrini conseguem elaborar personagens femininas protagonistas que representam as mulheres que convivem com conflitos, fazendo com que nós, leitoras, nos vejamos nas obras, o que torna seus contos engajados, visto que nos fazem questionar ou até mesmo reivindicar um papel na sociedade.

Enfatizamos, portanto, que essa literatura produzida pelas mulheres “[...] engaja-se, hoje, num processo de reconstrução da categoria ‘mulher’ enquanto questão de sentido e lugar privilegiado para a reconstrução do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante” (TEIXEIRA, 2011, p. 284). É importante salientar que, apesar de Teixeira (2011) utilizar o termo “categoria ‘mulher’” e disso já ter sido discutido inúmeras vezes, faz-se necessário pensar que não se pode categorizar as mulheres, dada a sua diversidade; entretanto, a reestruturação do feminino objetiva a recomposição de um trajeto incessantemente silenciado. Assim sendo, investigar e comparar as protagonistas – Eunice, Almira, Gertrudis e Marga – dos contos latino-americanos escolhidos como objeto deste estudo nos conduz e nos estimula a aclarar o poder

revolucionário que a literatura contempla.

1.2 FORMAS SIMPLES, FORMAS BREVES E NARRATIVAS CURTAS

Na compreensão de Compagnon (2009), a literatura visa a atuar em um empreendimento de compreender o indivíduo e o mundo. Na continuidade do texto, o autor apresenta as capacidades da literatura: a instrução, a libertação, a correção da linguagem e o entretenimento. Assim, ela é “[...] um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis” (COMPAGNON, 2009, p. 52). Desse modo, ao nos permitirmos a leitura da literatura, entramos em contato com o conhecimento, além de nos proporcionar a liberdade, a eficácia na utilização da língua, ao mesmo tempo em que podemos também nos entreter.

Ao pensar na literatura, recordamos dos diferentes gêneros literários existentes e, neste trabalho, ressaltamos o conto. É de conhecimento geral que contar histórias é uma das mais antigas formas de expressão que conhecemos. Essa arte teve caráter fundamental na transmissão de conhecimentos desde os primórdios, já que os saberes eram manifestados de geração em geração por meio da oralidade e da contação de casos. Destacamos, então, o conto popular como instrumento dessa função e que, inicialmente, era difundido oralmente. Mais tarde, houve a preocupação em se efetuar o registro de tais histórias para mantê-las conservadas na memória coletiva.

A princípio, não devemos nos afastar da compreensão do que é o conto para Cortázar (1974): “[...] uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTÁZAR, 1974, p. 150-151). Assim, observamos que nos depararmos com esse gênero literário pode resultar em uma fusão de sentimentos e de contradições, concebendo um extenso envolvimento mesmo com a sua concisão. Acrescemos a isso o que expressa Calvino (1990), ao defender que há um alto valor a ser considerado nessas formas breves, em razão de que elas têm consistência de conteúdo e de estilo.

Fábio Lucas (1982) afirma que essa forma narrativa se ajusta às necessidades do que é moderno, além de apreender a particularidade. Da mesma forma, Bosi (1974) introduz a obra *O conto Brasileiro Contemporâneo* afirmando:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema o imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, 1974, p. 7).

Comprovamos, com essa passagem, que a brevidade dos contos se adequa ao que é contemporâneo, provocando a inventividade e apresentando uma profusão de temáticas. O conto pode representar uma infinidade de situações, retratando as nuances da vida cotidiana, laborado com expressões e símbolos que contribuem para uma composição magnífica que alenta e, ao mesmo tempo, provoca o leitor.

Ao pensarmos no início do conto “Inmensamente Eunice” (2005), encontramos uma personagem feminina obesa que vivencia o drama de não encontrar um trabalho; quando lemos “A solução” (1999), aparece-nos uma protagonista que devora os alimentos e, que ao mesmo tempo, clama pela atenção de uma colega de trabalho; na narrativa “La cámara oscura” (1983), a vida da personagem central nos é retratada de modo rotineiro, como uma mulher que cuida dos afazeres da casa, do campo, do marido e dos filhos, além de ser caracterizada como feia; na última história, “O baile das feias” (1994), a personagem feminina é constantemente injustiçada devido à sua aparência.

Falar do conto é, portanto, falar, como caracterizou Cortázar (1974), de uma narração breve, ímpar e relevante, que conduz para fora de suas margens. Isto é, o conto consegue nos levar a refletir, nos direciona para além dos limites e nos faz transgredir barreiras. Além do mais, comprova sua potência para o leitor e, em conformidade com o mesmo autor, “Não há outro modo para que um conto seja eficaz, faça alvo no leitor e crave em sua memória” (CORTÁZAR, 1974, p. 159). Nessa lógica, quem escreve é agente basilar no processo de construção da escritura, conduzindo, assim, algum tanto de envolvimento e de impressões ao leitor, que celebra a narração à medida que progride na leitura do texto literário.

Além dos aspectos já mencionados acerca do conto, Gotlib (1991) destaca que nesse gênero a realidade e a ficção podem se emaranhar, mesmo que se trate de um texto curto. Ademais, é preciso levar em consideração que é uma narrativa linear, já que se trata de algo breve; no entanto, não é, de maneira nenhuma, superficial. Com relação a essa ideia, Calvino, na obra *Seis propostas para o*

próximo milênio (1990), mais especificamente no capítulo “Leveza”, trata precisamente do texto literário que pode ser leve e, ao mesmo tempo, denso, provocativo de fricções, conferindo à literatura uma função vital, uma resposta à carga da existência.

Cortázar (1974) igualmente alude à noção de que o conto engloba uma consistência única:

[...] um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Ao comparar quem escreve contos com um boxeador, o autor nos leva a imaginar que quem os produz precisa demonstrar astúcia para se engalfinhar com o leitor, a fim de conduzi-lo ao derradeiro golpe, ou seja, a rendição completa daquele que lê dar-se-á no momento oportuno: com o desfecho do que está sendo narrado. Portanto, o conto, como é de conhecimento coletivo, apresenta alguns elementos fundamentais para seu desenvolvimento e para que sua eficácia seja justa.

Nesse sentido, Massaud Moisés (1970), em capítulo específico, confere ao conto o título de “narrativa unívoca, univalente” possuidora de apenas um conflito, uma ação, um único drama. O professor aborda, além do mais, que tal gênero dispõe de unidades – tempo, lugar e ação – e apresenta poucas personagens, já que o texto é por si só reduzido. Assim como esse autor, outros se aventuraram a discorrer sobre o conto, de forma que as características e os elementos retratados são semelhantes.

Vale salientar também acerca da relevância desse gênero na América Latina. Cortázar (1974) inclusive assegura que os países dessa região conferem ao conto um grande prestígio. Tal afirmação pode ser comprovada ao observarmos o grande número de escritores que se aventuraram nas histórias curtas contemporaneamente. Isso indica a potencialidade da literatura latino-americana contemporânea, que visa a uma escritura multifacetada, capaz de compreender os plurais anseios de uma sociedade ainda em trânsito, em construção.

Assim, tendo em vista que é preciso debater a respeito dos textos escritos por mulheres e que o conto é um gênero literário latino-americano de muita força, é

imprescindível observar as temáticas apresentadas e analisá-las de modo que se tornem evidentes as inquietações expressadas e o desejo de transformação. Para tanto, os contos analisados, por meio de suas personagens femininas, problematizam a questão da feiura, que é o tema que conduz o capítulo seguinte.

2 OLHARES MARGINAIS



Vanitas, Bernardo Strozzi, 1630.

Bernardo Strozzi, na tela intitulada como *Vanitas*, produzida em 1630, apresenta uma mulher que, sentada, se observa em um espelho. Notamos que a personagem feminina principal encontra-se séria, atenta ao reflexo, ao mesmo tempo em que segura uma rosa em uma das mãos. Há também outras duas mulheres que auxiliam em uma provável preparação da primeira, que está recebendo um penteado. Ela está trajando vestes claras e joias. Pela imagem, verificamos que a mulher aparenta estar próxima à velhice devido aos cabelos brancos e à pele arrugada; além desses detalhes, o cenário é composto por alguns objetos, tais como toalha, frascos e pérolas.

Com o quadro, ressaltamos que a preocupação com a aparência e a manutenção da juventude é comum, na maior parte das vezes, no universo feminino, que sempre esteve em busca da beleza, como destacado neste capítulo. São inúmeros os recursos ofertados para o público feminino a fim de que os atributos positivos sejam ressaltados e as imperfeições não sejam notadas. Ainda conforme o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER et al., 2002), o espelho reflete o que é sincero, a verdade e, dessa forma, tal objeto está presente na cena retratada na pintura e faz parte do cotidiano de quem se preocupa com a manutenção da beleza.

2.1 A ESTÉTICA DA FEIURA

De acordo com Suassuna, no livro *Iniciação à Estética* (2012a), inicialmente conhecia-se a palavra 'estética' apenas ligada ao belo, como objeto de estudo dessa filosofia. Posteriormente, subdividiu-se o campo de investigação, o que gerou a

constituição de categorias diversas ao que foi considerada como ciência e não mais filosofia. Nesse sentido, certamente a criação de categorias para o campo estético favoreceu a legitimação de muitas obras de arte.

Como já mencionado anteriormente, dialogar acerca dos termos ‘feiura’ e ‘beleza’ é algo bastante abstrato, visto que são conceitos constantemente revisitados e que se modificam com o passar do tempo, além de serem alterados conforme a sociedade em que se discutem. Para conseguirmos compreender sobre o feio, necessitamos discorrer também sobre a beleza, porque os termos estão inerentemente interligados. Ressaltamos ainda que pouco se costuma registrar e pesquisar sobre o que é feio, diferentemente do que ocorre em torno do que é considerado belo, já que são numerosas as suas observações e as suas descrições.

Para assimilar que a questão do aspecto físico é um assunto controverso, devemos refletir que é preciso notar a aceitação do olhar do outro. Bourdieu, no livro *A dominação masculina*, publicado originalmente em 1990, traz um trabalho etnográfico dos cidadãos da Cabília, na Argélia – os berberes. Em dado momento, no estudo, o sociólogo faz ponderações a respeito do ser feminino e de sua percepção; logo, afirma que o corpo é exposto a olhares, que se refletem em uma atribuição de valor, de acordo com o que foi visualizado – de modo negativo ou positivo –, conforme as expectativas de quem o observa.

Apesar de ser um ensaio estrito de uma população determinada, conseguimos relacionar algumas ideias de maneira universal, em virtude de ocorrer uma aproximação evidente entre o povo delineado nessa obra e o de outras sociedades. Tendo em vista esse raciocínio, concatenamos o estudo de Bourdieu com nossa sociedade – a latino-americana. Conforme o autor, as mulheres estão em contínua posição de hesitação, pois são instrumentos simbólicos da dominação dos homens, “[...] elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2017, p. 96). Em outras palavras, as mulheres são escopo para os ininterruptos olhares sociais, especialmente dos sujeitos masculinos.

Ao pensarmos nas mulheres como alvo constante do olhar e das manifestações sobre o belo, remetemo-nos à ideia de Vigarello ao afirmar, ainda na introdução do livro *História da beleza* (2006), que não há como esquivar-se dos moldes de identidades e de gênero. Do mesmo modo, Wolf (2019) reforça o entendimento de que são as mulheres quem mais enfrentaram obstáculos quanto à

imposição das imagens de beleza. Constatamos, portanto, que sempre foi uma exigência o fato de as mulheres buscarem o embelezamento físico e manterem-se em concordância com o que é disseminado. Novaes (2013) também contribui com esse raciocínio quando elucida a discussão dos opostos “perfeição/imperfeição”, em evidência desde os mais remotos tempos e aspirações do ser humano.

Diante disso, percebemos as exigências pelas quais o corpo feminino incessantemente é exposto, desde tempos remotos; essas exigências são denominadas neste estudo como ‘padrões de beleza’. Assim, observamos que eles não são absolutos. É de conhecimento geral que tais padrões são metamorfoseados regularmente. Isso dito, observamos que são impostos socialmente, além de serem moldados em diversos períodos de tempo, em conformidade com os valores prevaletentes na sociedade em que se desenvolvem. Mediante a essa ideia, traçamos, na sequência, um breve panorama de como a beleza tem sido evidenciada ao longo dos séculos, recorrendo-se a estudiosos da área.²⁵

Vigarello (2006) faz um levantamento e um estudo do que exatamente é ressaltado como belo desde o século XVI até o século XX, tendo em vista a descrição feminina feita em tratados, poemas, retratos, gravuras e pinturas. Do mesmo modo, Del Priore (2000) traça uma investigação semelhante no cenário brasileiro, refletindo a respeito das alterações do corpo feminino no país desde o descobrimento até o século XX. Dessa maneira, sintetizaremos aqui esses dois panoramas, a fim de delinear melhor o prisma que versa sobre esse e compreender a pressão sofrida pelas mulheres, como as personagens deste estudo, que representam tantas mulheres no contexto da América Latina.

Quando Vigarello (2006) aborda a beleza no século XVI, o autor demonstra quais eram os atributos indispensáveis para o enaltecimento feminino e designa “as partes altas” (VIGARELLO, 2006, p. 15) como as merecedoras de grande destaque; então, foram os olhos, a testa, o rosto, o colo e o busto que ganharam realce nessa fase. No mesmo século, as mãos e os braços se tornam proeminentes, pois também fazem parte dos membros superiores, ao mesmo tempo em que os demais componentes corporais eram apenas vistos como suportes. Vênus é citada como símbolo de beleza, o que torna o sexo feminino como o sinônimo da perfeição.

²⁵ Salientamos que o panorama que traçamos (séculos XVI ao XX) é um recorte dos textos teóricos de Vigarello (2006) e de Del Priore (2000); entretanto, mesmo antes disso, já existia preocupação com a beleza.

Nesse sentido, essa qualidade foi vista como atributo de feminidade e também de fragilidade.

Surge nessa ocasião a dualidade homem x mulher: ele é um ser forte, dominante, imponente; ela é contemplada como um ser belo e fraco, servindo como regozijo para o homem. Ademais, a beleza reivindica virtudes, tais como a bondade; subentende-se, dessa forma, que aquele que é feio só pode ser mau. Por fim, a beleza harmoniosa – arquétipo – do fim desse período começou a ser buscada e/ou mantida com o uso de artifícios cosméticos.

Ao pensar na beleza brasileira do mesmo período, Del Priore (2000) afirma que há o olhar do estrangeiro que chega às terras recém-descobertas e vê mulheres despidas e que diferem completamente do modelo europeu. Assim, além dos atributos físicos diversificados – olhos e cabelos negros, pele parda –, outro aspecto que chama a atenção é a inocência delas.

O século seguinte, XVII, de acordo com Vigarello (2006), trouxe uma farta inclinação aos objetos e aos adereços que auxiliam no processo da beleza: espelhos, chapéus, perucas, espartilhos, pomadas, maquiagens, advindas da popularização do que é urbano. Igualmente é nesse momento em que a simetria corpórea foi instaurada, fato que se deu com a forma das vestimentas. Outro aspecto que se nota foi a naturalização do rosto, que já não era mais comparado ao que é divino, como no século anterior, mas sim visto como uma espécie de incógnita, envolto em mistério, apontando para uma compreensão da interioridade; assim, também o olhar obteve essa evocação de sentimentos.

O que chama a atenção, no século XVII, conforme o mesmo autor, foi a teatralização e, por meio das cenas representadas, a descrição da beleza das atrizes é associada à expressividade com que atuam. O artifício conhecido como espartilho foi remodelado e utilizado de bom grado, tendo em vista a correção da postura e a manutenção da elegância. É dessa forma que as maneiras e o porte foram enfatizados para a manutenção da beleza. Outrossim, a cor vermelha se sobressaía, garantindo a pigmentação dos lábios e das faces, fazendo com que as partes do rosto fossem mais atrativas.

Del Priore (2000) sustenta a ideia de que, apesar da pobreza brasileira nesse mesmo período ser grande, as mulheres eram bastante preocupadas com a sua exterioridade. Além disso, mesmo existindo resistência da Igreja contra o realce da beleza, as receitas para o embelezamento cresciam vertiginosamente. Outra

particularidade que interessava desde o século anterior até os próximos era a roupa, que “[...] funcionava como signo de hierarquização, de fixidez ou de mobilidade dos grupos” (DEL PRIORE, 2000, p. 32). Em outras palavras, a forma de se vestir indicava a classe social a que uma pessoa pertencia. A despeito disso, as brasileiras costumavam zelar pelo que trajavam.

Vigarello (2006) tece suas considerações sobre a construção e a constatação da beleza ao longo dos séculos e no que se segue, o século XVIII. Compreendemos que, além do físico e do fisionômico, as maneiras e as atitudes são fascinantes aos observadores. É nessa fase que o corpo é percebido justamente por fazer parte de um todo, o que garante a confluência entre as partes. Além disso, fazia-se uma análise da estética dos ossos do rosto, promovendo, de certa forma, uma divisão racial, um tipo de classificação. Os quadris femininos ganharam visibilidade e eram associados à maternidade. Então, as mulheres eram dependentes dos homens porque se tornavam mães; a beleza foi vista nesse contexto como a garantia da conservação da espécie.

No que diz respeito aos recursos utilizados, além do salto alto, o espartilho é retomado na fala do autor e, segundo ele, a peça sofre uma transformação: o infantil é censurado e o das mulheres é novamente moldado, isto é, passou a garantir maior movimentação, sendo mais flexível e concedendo maior liberdade. Houve ainda, em alguns momentos, a preferência por roupas de tecidos mais leves que davam maior notabilidade para os contornos corporais. Os espelhos também são mencionados por ele; todavia, apenas os pequenos, haja vista que eram elaborados para vislumbrar apenas o rosto e as partes mais altas do corpo. Assim sendo, é possível ponderar que o século XVIII, designado como o Século das Luzes, democratizou a beleza, dando espaço aos diferentes traços de fisionomias, além de exaltar o olhar como inerente de cada indivíduo retratado, apurando as especificidades de cada um.

Tendo em vista essa mudança, os penteados passaram a valorizar a beleza de cada mulher. Os cosméticos, por sua vez, continuaram sendo usados, mas a composição foi revista, o que promoveu uma melhoria na qualidade, além de favorecer uma fatura de cores, um crescimento no comércio e nas profissões do ramo. A aplicação de tônicos virou uma tendência, o que exprime a preocupação em manter a firmeza e o fortalecimento do corpo. Os banhos eram estimulados e o contato com a água foi visto, mesmo que por alguns, como sinal de saúde. É a primeira vez que se relacionou a higiene pessoal à saúde. Outra tendência no

momento foi a realização de caminhadas, uma ânsia de embelezar-se. Entende-se que essa beleza percebida na sociedade é resultante também dos hábitos.

Pensando no contexto nacional, Del Priore (2000) aponta como indispensável à sustentação da beleza o uso de pedrarias, de bordados em roupas e de acessórios para que as mulheres de classes abastadas fossem à Igreja ou a eventos, como o teatro. Além disso, foi preciso pensar no corpo feminino apreciado nessa época: “[...] nádegas arrebitadas para trás, empinadas e salientes, a ‘bunda grande’. Os peitos valorizados eram os pequenos e duros [...]” (DEL PRIORE, 2000, p. 42). Do mesmo modo, como as mulheres negras e indígenas andavam parcialmente nuas, as pinturas feitas no corpo ganhavam destaque, por se tratarem de verdadeiros objetos artísticos, enfeitando a constituição física.

Na sequência, Vigarello (2006) declara que, no início do século XIX, além do destaque para o aspecto físico, o pensamento e a interioridade eram também considerados como belos. Não obstante, para realçar a beleza física, que poderia ser obtida com esforço, os mecanismos foram ampliados para corrigir as imperfeições e enfatizar os atrativos. Quando se analisa o perfil do homem e da mulher da época, notamos: cintura apertada, peitoral em destaque para o homem e a curvatura em evidência por meio de vestidos amplos e espartilho para a mulher. Novos exercícios eram sugeridos para a manutenção da beleza. Além do mais, outra personalidade se destaca – a parisiense – como um símbolo do belo, que reivindica maior liberdade à mulher; entretanto, ela é dependente do marido e desacreditada em suas habilidades para muitas atividades. Nesse momento, surgiu a figura do dândi, e a fragilidade do homem passa a ser discutida, mesmo que de forma tímida.

Com o passar do século, o mesmo autor expõe que as roupas foram transformadas, permitindo um maior descortinamento dos contornos corporais e os fundamentos da beleza são modificados. Com a variação dos tecidos na elaboração das vestes femininas, houve certa permissão de se adivinhar o que eles escondiam. Os espelhos, nessa fase, eram abundantes e maiores. O espartilho continuou sendo usado pelas mulheres, a fim de que seu corpo assumisse o arqueamento da letra “S”, fazendo com que os quadris comesçassem a ser percebidos e a silhueta fosse mantida. No fim desse século, os cabelos são sublimados, bem como desponta uma maior libertação para falar do desejo. Nesse sentido, o nu, pouco a pouco, se tornou trivial por meio de concursos, de gravuras e de transparências. Gradualmente, o espartilho foi posto de lado e as roupas de banho, nos verões, começaram a ser

liberadas de seu uso. As pernas, por sua vez, receberam atenção e elogios, e um perfil de corpo mais longilíneo se impõe.

Com a expansão das atividades físicas para melhorar a aparência, o espartilho foi menosprezado pelas mulheres, que exigiam, no começo do século XX, a sua extinção, aspirando a mais leveza e a maior liberdade na movimentação. Acrescente-se a isso a instituição de um mercado voltado à beleza e a introdução de dietas para o emagrecimento, já que a obesidade virou preocupação entre o público feminino, que se angustiava principalmente com o volume dos quadris. Despontam pílulas e aparatos massageadores com o propósito de banir a gordura e de preservar a beleza.

Uma tendência foram os armários com espelho, amplamente distribuídos nas casas dos burgueses para a prática da auto-observação, ademais da popularização dos banheiros com água recém-canalizada, nos quais as mulheres gozavam de liberdade para se embelezarem. Outro fato a ser notado é que, com a popularização e a alta vendagem de artigos de perfumaria, criaram-se lojas de departamentos que ofereciam diversos tipos de produtos que contribuíam para a construção da beleza. Devido à astúcia desse mercado, nomes conhecidos foram associados aos produtos, o que potencializou as suas vendas. É também nesse período que surgiram os primeiros salões de beleza, denominados institutos, e a instauração das profissões de esteticista e manicures, mais a elaboração das primeiras cirurgias plásticas.

No século XIX, Del Priore (2000) explica o que foi notado e apreciado em nosso país: a evidência da silhueta, decotes em vestidos e a presença de flores para dar destaque à beleza feminina. Os chapéus, os sapatos e as luvas também eram objetos ambicionados, visto que os homens admiravam as partes cobertas do corpo com essas peças. Em acréscimo, os pés e as mãos deveriam ser finos, pequenos, delicados, remetendo à ideia de que, se assim fossem, pertenceriam às mulheres de classe social próspera, que não necessitavam trabalhar ou percorrer grandes distâncias nem se esforçar demais. Assim como em outros lugares do mundo, o espartilho era um dispositivo importante no Brasil, pois fortalecia e ressaltava o aspecto corporal feminino.

A autora prossegue na descrição dos ideais de beleza brasileiros da época, afirmando que “Beleza e elegância, no século XIX, eram uma coisa só” (DEL PRIORE, 2000, p. 54). Acrescenta-se a essa informação a noção de que, de modo

predominante, a beleza brasileira era a das mulheres morenas. Dito isso, há muitos registros de estrangeiros que ora exaltavam a beleza feminina do país, ora afirmavam que ela não existia. A obesidade como uma questão negativa principiava a ser discutida por aqui, enquanto já era rechaçada em outros locais; entretanto, os viajantes identificavam as formas volumosas como padrão de beleza no Brasil. Nesse lugar, as mulheres que tinham quadris largos eram objetos do desejo masculino, devido ao fato de sinalizarem a incumbência da procriação e da perpetuação. O chamado corpo comparado a uma ampulheta era, então, o prestigiado.

Ainda em meados do século XIX, a literatura, ditada pelo Romantismo, privilegiava a beleza feminina romantizada: pele clara, pálida, com aspecto de abatimento. Ao mesmo tempo; contudo, concorriam juízos distintos que esperavam a movimentação feminina. Inspirados pela Europa, os exercícios físicos eram recomendados às mulheres, a fim de que se tornassem saudáveis e ocupassem, dessa forma, corpo e mente. Lembremo-nos da máxima popular “Mente vazia, oficina do diabo”, que poderia aqui ser aplicada aos objetivos da propagação das atividades físicas, porque se acreditava que as mulheres ativas perderiam o interesse por temas fúteis. Por outro lado, poderiam elas se desencaminhar das tarefas femininas, como cuidar da casa, do matrimônio e da maternidade.

Ao entrarmos em contato com a última parte da obra de Vigarello (2006), deparamo-nos com o século XX, mais especificamente os anos de 1914 a 2000, e notamos que nesse período ocorre uma disseminação de revistas voltadas ao público feminino e que trazem nas estampas de suas capas modelos altas. Na década de 1920, o corte de cabelo curto ganhou destaque e muitas mulheres o adotaram. Em classes mais abastadas, algumas entraram no mercado de trabalho, o que gerou um conseqüente interesse nesse público assalariado; então, as empresas cosméticas ofertavam ainda mais produtos. Nessa temporada, o bronzamento foi introduzido como bonito e aceitável, em razão de muitas atividades serem realizadas em ambientes abertos. É nesse decênio também que muitos concursos de beleza se instauram e o olhar se voltou para os corpos magros e atléticos, que se tornam ideais; dessa maneira, a inquietação com o peso e as medidas corporais foi ainda mais apregoada.

Conforme explana Vigarello (2006), além de beleza, o peso foi considerado sinônimo de saúde e a obesidade tratada como uma doença. O cinema é outro fator

que colaborou para o anúncio do ideal estético e as atrizes se tornam celebridades: a beleza atrai. Assim, manifesta-se o *sex appeal*, isto é, a estética do sensual e do erótico. Foi ainda nessa época que o cabelo tingido de loiro entrou em moda. As dicas e conselhos de beleza tendiam a alastrar a ideia de que as mulheres feias não existiam; elas apenas eram desleixadas e, para que isso não acontecesse, bastaria empenho. Para tanto, instrumentos e técnicas eram essenciais e, a partir dos anos de 1930, desenvolveram-se mais pesquisas e novos métodos relacionados aos cosméticos, culminando na elaboração de mecanismos para se conquistar o que é bonito. Uma nova palavra eclodiu nesse meio: a celulite. Cresceram também os números das cirurgias.

A beleza passou a ser mais livre e provocante; o busto se destacou e os lábios se tornam mais grossos, ao contrário dos séculos anteriores. O desejo feminino também começa a ser levado em consideração. Na década de 1960, cresceram os anúncios publicitários ostentando corpos bonitos e a vendagem de cosméticos se intensificou, bem como o número de salões e novamente o de cirurgias. Foi nessa fase que os produtos cosméticos se democratizaram. A nova lei consistia em lutar contra o avanço da idade. A beleza transitou pelos dois sexos devido às ideias de igualdade. Nos anos 1990, foi o indivíduo o ser responsável por escolher a sua imagem e a sua forma de ser, que precisa tornar-se singular, original, para que as especificidades fossem ressaltadas. Também foi nesse período que se discutiram as questões sobre harmonia e o bem-estar com o próprio corpo, a fim de que o indivíduo se sentisse realizado. Para finalizar esse panorama histórico, Vigarello (2006) indica que, no início dos anos 2000, havia o entendimento de que era preciso emagrecer para se tornar belo e, para tanto, os recursos foram proliferados.

Del Priore (2000) igualmente retratou os avanços ocorridos no Brasil no século XX, concebendo que os exercícios físicos se tornaram indicadores de beleza. Foi nesse momento que o cabelo curto foi exaltado e o espartilho sucedido pelo chamado corpinho, peça mais simples e menos rígida. O corpo começou a se desprender ao mesmo tempo em que a preocupação com o peso foi entabulada e os formatos alongados adquiriram espaço. O consumo cresceu e se iniciou o desenvolvimento da moda e dos produtos de beleza. Nas palavras da autora: “Toda feiúra deve ser banida” (DEL PRIORE, 2000, p. 71). Isso quer dizer que havia uma progressiva busca pelos ideais compelidos socialmente.

Como difusores fundamentais dessa espécie de corrida embelezadora, concursos de beleza foram criados, a imprensa avançou, a fotografia expandiu sua atuação e o cinema aumentou seu sucesso. Ao se estrearem os filmes, as atrizes lançavam moda e eram imitadas por grande parte das mulheres em seu cotidiano, inclusive a tentativa de obter um corpo semelhante ao divulgado nas telas e fotografias distribuídas pelos anúncios. Foi nesse século também que residiu a obstinação pelo prosseguimento da juventude em terras nacionais. Ademais, mesmo com o enaltecimento das mulatas, houve uma busca pelo branqueamento importado com a moda do loiro. A mesma autora demonstra ainda pesquisas que apresentam percentuais de mulheres que procuravam acabar com suas imperfeições: compra de cosméticos, cirurgias plásticas, emagrecimento, alimentação regrada, atividades físicas, produtos para cabelos etc.

Ao encerrar esse breve percurso histórico, compreendemos que sempre ocorreram inquietações quanto ao aspecto físico, além da criação de produtos e de acessórios para a manutenção da beleza feminina. Diante disso, associamos essa busca incessante pelos padrões de beleza e a angústia de não estar inserida nele às protagonistas dos contos que analisamos. Nesses termos, Eunice se motiva a buscar meios de emagrecimento, por exemplo, para se enquadrar em uma sociedade que relutava por aceitá-la; Almira não demonstra preocupação com sua aparência, apenas buscava a aceitação da colega de trabalho; Gertrudis sempre foi muito calada, recatada e uma possível interpretação seja a de que ela não queria chamar mais a atenção para a sua aparência; por fim, Marga, sofre ao descobrir que foi vítima de uma brincadeira de mau gosto de um grupo de amigos, sendo escolhida como a mulher mais feia de um baile.

2.2 O PESO DO MITO DA BELEZA

Para Rosenkranz (1992), o que é apontado como feio é a negação daquilo que é belo e ambos partem do princípio da sensibilidade para serem intuídos. Portanto, muitos pintores, escultores, dramaturgos e escritores se sentem atraídos por elaborar as suas composições partindo da afeição pelo disforme. Suassuna (2012b) certifica que a arte do 'feio' "[...] exerce uma espécie de estranha atração sobre os artistas e o público [...]" (SUASSUNA, 2012b, p. 95). Desse modo, o feio não deixa de ser abordado nas produções artísticas para que possa ser apreciado

também coletivamente.

De acordo com Rolim (2010), “[...] a feiura possui uma espécie de violência dinâmica, que agride o espectador, porque é desagradável, ao mesmo tempo em que requer sua interpretação, porque ser desagradável só é possível perante alguém” (ROLIM, 2010, p. 16). Em outras palavras, para que o feio seja visto, é preciso que alguém observe e se depare com a fealdade, sendo agredido por ela. Portanto, o observador não se coloca de forma indiferente, ele assume uma posição e se declara atraído ou repugnado. Contudo, a beleza se sobrepõe e é exaltada, mostrada, valorizada, perseguida a qualquer custo; ela causa regozijo, alegria e nutre a visão.

As mulheres, conforme visto, são os alvos principais das imposições sociais a respeito do que é visto como bonito. Wolf (2019) coloca o mito da beleza como uma forma de vigilância social, como uma ideologia que fiscaliza as mulheres e desmantela veladamente, em algum grau, o que o feminismo construiu. Nesse sentido, a autora argumenta que, mesmo com todo o poder conquistado pelas mulheres, a irrefreável tendência à valorização do belo constitui um atraso na evolução feminina. O autodenominado mito da beleza seria responsável por propalar o relato de que as mulheres são obrigadas a serem bonitas para que os homens se sentissem atraídos por elas e competissem a fim de conquistarem-nas.

Dessa maneira, retoma-se a concepção de que a beleza estaria associada à fertilidade e à maternidade. Tanto Del Priore (2000) quanto Wolf (2019) também entendem que as mulheres, em grande parte das sociedades, são objetos do querer, correlacionados à sua capacidade de reprodução, além de sua disponibilidade para o mercado conjugal. Nessa lógica, observamos a seguinte passagem: “O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens” (WOLF, 2019, p. 31). Isso quer dizer que os homens reprimiam as mulheres no sentido de cobrar delas a beleza perfeita, visto que quase sempre comandaram as suas vidas.

Novaes (2013) compara a nossa existência com o fio de uma navalha e assevera que existe uma linha tênue entre a representação da beleza e a imagem da feiura. Destarte, compreendemos que os padrões de beleza feminina são frutos de um desenvolvimento contínuo e que as mulheres, quando não mais submissas à dominação dos homens (pais e maridos), são súditas da obrigatoriedade da beleza e de sua constante manutenção, tendendo a se esforçar e a experimentar os múltiplos

produtos, serviços e técnicas que garantirão esse estado supremo amplamente divulgado e proferido.

Wolf (2019) destaca que, anteriormente ao surgimento e ao avanço das tecnologias, as mulheres não visualizavam tantas fotografias e não poderiam se confrontar fisicamente com as imagens. Tiburi (2018) confirma que as mulheres necessitam brigar para resguardar suas imagens, que são constantemente alteradas e convertidas em objetos mercantis. Tal fato apenas reforça esses ideais de beleza propagadas diariamente, seja por meio de revistas, seja por outdoors ou anúncios midiáticos diversos. Além de testemunharmos constantes imagens, também somos expostas às campanhas publicitárias de produtos cosméticos, que prometem transformações inovadoras. Faludi (2001) manifesta que o comércio voltado à beleza objetiva aumentar seus rendimentos, mesmo que por meio da difusão da angústia em mulheres quando essas se comparam aos ideais vigentes de beleza.

Desse modo, notamos uma frenética imposição do belo, além de crescentes esforços das mulheres para atingir a essa característica:

A beleza instituiu-se como prática corrente, pior, ela consagrou-se como condição fundamental para as relações sociais. Banalizada, estereotipada, ela invade o cotidiano através da televisão, do cinema, da mídia, explodindo num todo – o corpo nu, na maioria das vezes – ou em pedaços, pernas, costas, seios e nádegas. Nas praias, nas ruas, nos estádios ou nas salas de ginástica, a beleza exerce uma ditadura permanente, humilhando e afetando os que não se dobram ao seu império. (DEL PRIORE, 2000, p. 94).

Conforme a historiadora, a ostentação do que é bonito já virou costume e é, inclusive, crucial para a interação entre os indivíduos. Assim, o fazer-se belo se torna um imperativo para todos.

Outro ponto basilar para essa discussão é o da obesidade que, como visto, com o passar do tempo, se converteu em preocupação e até mesmo se costuma empregar como denominação da feiura. É comum estereotipar a pessoa gorda como alguém desleixada, descuidada, descontrolada e também indisciplinada. O conceito implícito nessa concepção é o da magreza para atingir a felicidade. Nessa lógica,

Problemas com a má aparência e, certamente, a gordura figuram entre os piores tipos de desleixo com o corpo, sendo concebidos como transgressão moral, traduzindo um modo inadequado de relacionamento com o corpo, no qual estão excluídos os exercícios

físicos regulares, esforço, disciplina, persistência, obstinação e auto-estima. Aos poucos, a obesidade assume um lugar de diferenciação, chegando aos dias atuais como uma das maiores formas de exclusão [...]. (NOVAES, 2013, p. 29).

A partir do exposto na citação, atentamos para o fato de que os indivíduos que estão acima do peso são repelidos e sofrem com a rejeição. Muitas vezes, quem é obeso é desprezado, sente vergonha e tem medo de que os demais olhem e demonstrem piedade. No caso dos contos analisados nesta pesquisa, há duas personagens obesas, Eunice e Almira, que enfrentam os olhares e o juízo dos demais.

Cabe ressaltar também que, apesar de a gordura ter sido condenada a partir de um determinado momento histórico, houve também a aceitação e a apreciação de um corpo mais opulento. Vigarello (2012a) aponta que na Idade Média, por exemplo, a gordura era vista como símbolo de poder, de prestígio, inclusive de saúde. Mesmo nas Artes notamos inúmeras produções de telas contendo pessoas com um corpo de maiores proporções, tendo em vista que a gordura corporal nem sempre foi considerada como negativa.

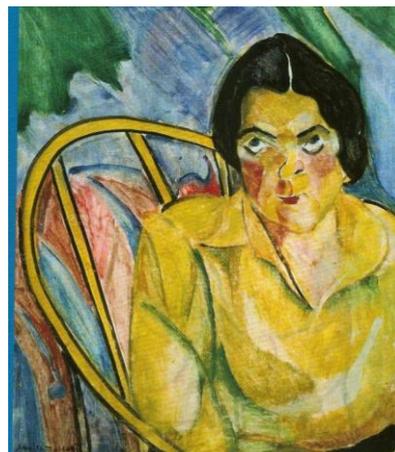
Algo que anteriormente era visto como atributo de deferência e de importância, agora passa a ser indicação de preguiça e de negligência. Vigarello (2012b) atesta que “O lugar assumido pelo magro reforça duplamente a estigmatização. O obeso não é mais apenas o gordo. É também aquele que não consegue mudar [...] O que a obesidade revela é na verdade um fracasso em se transformar” (VIGARELLO, 2012b, p. 301). Dessa maneira, o gordo é submetido à ditadura da beleza de modo impiedoso; além de feio, é autodenominado como incompetente. Então, Eunice, protagonista de Blanqué, se resigna a buscar formas de emagrecimento para se afastar da ideia de que é negligente e fracassada.

Goellner (2019) aponta que na contemporaneidade “[...] os corpos são espetáculos. São instituições performantes que, ao se moverem, tornam carne representações e discursos que operam no detalhe com o controle, a vigilância, o esquadrinhamento e a fixidez” (GOELLNER, 2019, p. 143). Em outras palavras, a compleição física é exibida como se executasse uma performance na qual a plateia escruta e monitora com atenção. Em vista disso, os corpos de Eunice, de Almira, de Gertrudis e de Marga se tornam objetos do olhar de outras personagens e de seu julgamento.

Diante do que foi mencionado, constatamos que por meio da vertiginosa exposição das imagens e, de acordo com o que mencionam os estudiosos, a ditadura da mídia é aperfeiçoada por essa dinâmica: beleza = saúde. Ademais, essa pressão exercida contra as mulheres é perpetuada durante toda a vida delas, pois existe um combate ao envelhecimento e um enaltecimento da juventude, como se o percurso natural da vida pudesse ser facilmente alterado.

Por conseguinte, os padrões de beleza física são impostos às mulheres, que buscam se adaptar às exigências elaboradas socialmente e acabam por reproduzir a aparência estereotipada de beleza, fruto do sistema capitalista. Pensando nisso, a gordura corporal também é produto de discussão, de preocupação e de exclusão na contemporaneidade. A fim de pensar sobre os conflitos vividos pelas mulheres, na sequência, fazemos a análise dos quatro contos de autoria feminina “Inmensamente Eunice” (2005), “A solução” (1999), “La cámara oscura” (1983) e “O baile das feias” (1994), que apresentam, como já mencionado, personagens femininas que não são vistas como belas.

3 GORDAS E FEIAS... CURVAS FEMININAS EM EVIDÊNCIA



A Boba, Anita Malfatti, 1915-1916.

Anita Malfatti, no quadro intitulado como *A boba* e produzido entre 1915 e 1916, apresenta uma personagem sentada em uma cadeira, de forma que apenas se vê a parte superior de seu corpo. A pele da mulher é predominantemente amarelada, do mesmo tom da blusa que está vestindo; o cabelo é escuro e está preso; os olhos, também escuros, estão voltados para cima, como se ela observasse algo com muita atenção; o seu nariz tem uma curvatura sinuosa e os seus lábios são pequenos; o seu corpo é robusto. O fundo do cenário não é nítido; entretanto, notamos as cores azul, marrom e verde. A tela nos causa estranheza, pois nos leva a analisar a personagem retratada e imaginar o que ela está sentindo ou pensando.

Observar obras artísticas e ler obras literárias são modos formidáveis e surpreendentes de se desbravar histórias, espaços e personagens que confluem diversamente. A leitura dessas produções nos permite entender que temos a capacidade de adentrar em locais distintos – cronológicos, culturais, históricos, geográficos. Dessa forma, ler é atuar socialmente, adquirir conhecimentos. Pensando sobre isso, apresentamos, neste capítulo, uma análise das personagens femininas presentes nos contos latino-americanos “Inmensamente Eunice” (2005), de Andrea Blanqué, “A solução” (1999), de Clarice Lispector, “La cámara oscura” (1983), de Angelica Gorodischer, e “O baile das feias” (1994), de Miriam Mambrini, no tocante à caracterização física e às atitudes que permeiam suas vidas diante da percepção do olhar de quem as vê.

Antes de tudo, é preciso repensar no local privilegiado da ficção e, conforme indica Rosenfeld (2004), “[...] o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente

a si mesmo; [...] distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação” (ROSENFELD, 2004, p, 48). Isso faz com que reflitamos que é por meio das personagens que nós, leitores, conseguimos nos identificar e vivenciar distintas situações apontadas na narrativa, o que pode refletir em nossa própria existência social. Nessa concepção, analisamos Eunice, Almira, Gertrudis e Margarida como personagens que foram muito bem concebidas por suas autoras e que com suas trajetórias permitem uma leitura política, democrática e feminista da Literatura, para além, obviamente, da leitura estética.

3.1 AS GORDAS TAMBÉM AMAM

Beth Brait (1987) afirma que “[...] a personagem é um habitante da realidade ficcional” (BRAIT, 1987, p. 11). Dessa maneira, fica evidente que, ao lermos obras literárias e nos defrontarmos com elas (as personagens), exploramos seu universo de modo a nos reconhecermos nele. Então, ao conhecermos Eunice e Almira, perscrutaremos os seus mundos, as suas angústias, os seus desapontamentos e as suas dores.

Eunice, a protagonista do primeiro conto analisado, é apresentada, no começo da narrativa, da seguinte maneira: “Eunice tenía veintisiete años y pesaba ciento catorze kilos. Apenas un siglo atrás un pintor la hubiese contratado como modelo y podría haberse ganado la vida de ese modo” (BLANQUÉ, 2005, p. 25)²⁶. No fragmento, que é a primeira parte do conto, nos deparamos com a caracterização da personagem central como uma mulher gorda. Ainda na passagem, há a ideia de que o ideal de beleza do século anterior era diverso daquele em que Eunice habitava; assim, ela poderia ser paradigma de beleza e não ser vista apenas como uma mulher obesa.

Buscando compreender a personagem de maneira aprofundada, buscamos pelo significado do nome Eunice no *Dicionário de Nomes Próprios*, disponibilizado on-line; a definição é esta: “boa vitória, a que vence sempre ou a que alcança muitas vitórias”²⁷. Atentamos também que o seu nome pode ser lido da seguinte forma: Eu + nice; “nice”, palavra inglesa, traduzida ao português como “legal, agradável,

²⁶ “Eunice tinha vinte e sete anos e pesava cento e catorze quilos. Apenas um século antes um pintor a tivesse contratado como modelo e poderia ter ganhado a vida desse modo” (BLANQUÉ, 2005, p. 25).

²⁷ Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/eunice/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

bonito”. Ao associar tais traduções com a protagonista, inferimos que ela poderia ser representada por tais características psicológicas, já que seu físico é, muitas vezes, objeto de repúdio. Relembramos também dos inúmeros discursos que são constantemente ditos às/sobre as pessoas obesas e que configuram a gordofobia: “Tem o rosto tão lindo, pena que é gorda” ou então “É gorda, mas é muito querida”, entre outras expressões preconceituosas que fazem parte do imaginário social contemporâneo devido aos padrões impostos que desprezam o biótipo rotundo.

Ao seguir com a leitura do texto literário, entrevemos que a personagem procura um trabalho por inúmeros meses. O narrador, em terceira pessoa, supõe que as pessoas gordas costumam ver inúmeras horas de televisão por dia, comem batatas fritas, bem como que as mulheres gordas são habituadas a ler revistas românticas:

Es habitual creer que un gordo ve un promedio de once horas de televisión por tarde. A las gordas se les atribuye también la lectura copiosa de revistas del corazón, pero Eunice jamás las hojeaba siquiera. Rara vez probaba las famosas papas chips, y menos aún con los ojos fijos en una brillante pantalla. (BLANQUÉ, 2005, p. 25).
28

No entanto, vemos que Eunice praticamente não assistia ao televisor, não folheava nenhuma dessas publicações e quase nunca provava batatas fritas.

Na busca por trabalho, ela se inquieta com a situação e, ao mesmo tempo, é menosprezada por vários comércios, o que fica evidenciado com o seguinte excerto: “[...] ningún comercio de comestibles quiso contratarla por temor a que comiese clandestinamente todo aquello que estuviera en unos metros a la redonda” (BLANQUÉ, 2005, p. 25-26)²⁹. Com isso, apreendemos o preconceito enfrentado pela personagem em seu cotidiano, já que seu insucesso profissional estaria relacionado supostamente à gula.

Na sequência, Eunice conquista uma colocação em uma floricultura. Mesmo ali, ela é estigmatizada: “Sin duda, nadie podía imaginarla probando los hehechos o

²⁸ É habitual acreditar que um gordo vê em média onze horas de televisão por tarde. Às gordas se lhes atribui também a leitura copiosa de revistas românticas, porém Eunice jamais as folheava sequer. Poucas vezes provava as famosas batatas fritas, e menos ainda com os olhos fixos em uma brilhante tela. (BLANQUÉ, 2005, p. 25).

²⁹ “[...] nenhum comércio de comestíveis quis lhe contratar por temor de que comesse clandestinamente tudo aquilo que estivesse uns metros ao redor” (BLANQUÉ, 2005, p. 25-26).

los geranios, ni saboreando rosas amarillas” (BLANQUÉ, 2005, p. 26)³⁰. Com esse trecho, constatamos que a gordura da protagonista foi, sem dúvida, um fator opositivo para a sua contratação. Percebemos inclusive, aqui, uma referência subentendida de que praticamente nada escapuliria do apetite de alguém obeso. No entanto, o narrador nos relata que, independente de Eunice ter um rosto em formato esférico, ela detém uma aura de pureza e que ela conhecia a designação das flores em seu ambiente de trabalho, portanto, sendo conhecedora das flores e ao mesmo tempo não podendo ingeri-las, Eunice estava contratada para a função de florista.

Os primeiros momentos em que a personagem aparece na história são artifícios utilizados pelo narrador para demonstrar uma personagem verossímil às mulheres reais, que batalham e se defrontam com os mesmos desafios. Conforme aponta Piglia (2004), “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais” (PIGLIA, 2004, p. 104). Assim, o que Eunice vivencia, mesmo que sejam dissabores, nós também, leitores, experienciamos. A literatura, desse modo, traz representação de imagens muitas vezes discrepantes do que é idealizado socialmente, assinalando anseios, incertezas e dificuldades.

Para reforçar a visão estereotipada da gordura corporal da personagem, há no conto alguns trechos que evidenciam a corpulência da personagem e/ou confirmam um tipo de veneração para com a comida. Observamos a seguinte passagem: “Los fines de semana Eunice se echaba en la cama con todas sus carnes distribuidas al costado, a la derecha y a la izquierda [...]” (BLANQUÉ, 2005, p. 26)³¹; nesse ponto, o narrador descreve como se passam os finais de semana da protagonista, ressaltando novamente sua corporeidade. Logo em seguida, notamos outro pré-julgamento: “Pese a sus ciento catorce kilos Eunice nunca cocinaba” (BLANQUÉ, 2005, p. 26-27)³². Ela não cozinhava, pois comprava seus mantimentos.

Aos sábados, adquiria produtos em uma feira, onde também apreciava os cheiros e observava a variedade de itens disponíveis. Faziam parte de suas compras semanais:

³⁰ “Sem dúvida, ninguém poderia imaginá-la provando as samambaias ou os gerânios, nem saboreando rosas amarelas” (BLANQUÉ, 2005, p. 26).

³¹ “Os finais de semana Eunice se jogava na cama com todas as suas carnes distribuídas nas laterais, à direita e à esquerda [...]” (BLANQUÉ, 2005, p. 26).

³² Tradução nossa: Apesar dos seus cento e catorze quilos Eunice não cozinhava. (BLANQUÉ, 2005, p. 26-27)

[...] un buen surtido de mortadela, bondiola, cabeza de cerdo, paleta y longaniza, y habitualmente – cuando lo había – un espléndido y aromático paté. [...] un kilo de manteca, un kilo de dulce de leche, un kilo de mermelada de ciruelas. [...] varias piezas de pan casero humeante aún, con forma de cuerno mitológico, y unas cuantas bolsas de leche. (BLANQUÉ, 2005, p. 27-28)³³.

Após as visitas às três seções – carnes, queijos e pães –, retornava ao seu apartamento lentamente, carregada de sacolas. Os finais de semana da personagem assim se passavam, de forma que fora as visitas que fazia à feira para comprar alimentos calóricos, como indica o narrador, ficava em sua casa repousando em sua cama adjetivada como “maciça”, como apontado no decorrer da narrativa.

Em seguida, sucede uma retomada ao local de trabalho de Eunice e a contista nos corteja com um formidável trocadilho: “Había dos clases de clientes en la tienda los que amaban las plantas y los que amaban a otro”³⁴ (BLANQUÉ, 2005, p. 28). Nessa apresentação, outro personagem é mostrado: “Llevaba un par de lentes oscuros que jamás se quitaba, por lo que Eunice presentía que había algo tremendo e improfanable detrás de esos cristales” (BLANQUÉ, 2005, p. 28)³⁵. O cego, distinto entendedor das plantas, exerce um fascínio sobre a protagonista – não falava muito e discernia com o tato as múltiplas folhas existentes naquele ambiente.

Outra vez somos contemplados com o extraordinário trabalho desenvolvido com a linguagem, em uma metáfora singela quando a personagem central se questiona como havia sido a vida do homem antes que a cegueira o acometesse: “[...] antes de que la noche lo hubiera inundado todo” (BLANQUÉ, 2005, p. 29)³⁶. A sensibilidade da personagem é sublinhada por seu silêncio; ela preferia manter-se assim diante dos clientes, especialmente dele que não a enxergava. Notamos que Eunice se sentia atraída pelo cliente. Sentia receio de que ele descobrisse que ela era gorda e, por isso, usava alguns métodos para garantir o encobrimento de tal

³³ [...] um bom sortimento de mortadela, bondiola, cabeça de porco, paleta e linguiça, e habitualmente – quando havia – um esplêndido e aromático patê. [...] um quilo de manteiga, um quilo de doce de leite, um quilo de geleia de ameixas. [...] várias peças de pão caseiro ainda fumegante, com forma de chifre mitológico, e uns quantos sacos de leite. (BLANQUÉ, 2005, p. 27-28).

³⁴ “Havia duas classes de clientes na loja: os que amavam as plantas e os que amavam ao outro.” (BLANQUÉ, 2005, p. 28).

³⁵ “Levava um par de lentes escuras que jamais tirava, por isso Eunice pressentia que havia algo tremendo e improfanável atrás desses cristais” (BLANQUÉ, 2005, p. 28).

³⁶ “[...] antes que a noite o houvesse inundado todo” (BLANQUÉ, 2005, p. 29).

fato:

[...] sin dejar jamás escapar una risa, por temor a que éste percibiera el jadeo característico de la gordura. Cada vez que atisbaba el ciego, a través del cristal de la vidriera, a punto de entrar a la tienda, Eunice inmediatamente sacaba de un cajón un frasco de colonia y se refrescaba el cuello y los brazos. Un hombre con un olfato tan acuciante podía entrever a pesar de la pulcritud el dejo aromático de ciento catorce kilos. (BLANQUÉ, 2005, p. 29)³⁷.

Como o cego sempre cheirava as plantas, além de tocá-las para adivinhar sua espécie, Eunice temia que percebesse sua compleição física. É notório que as pessoas cegas desenvolvem melhor outros órgãos de sentido quando não podem usufruir da visão. Então, a personagem feminina, que já sabia do olfato, receava também a despeito da audição do homem que a encantava.

O narrador, por meio da voz de Eunice, denuncia a rejeição social que a personagem feminina sofre no decorrer da vida pelo fato de ser gorda. Quando o narrador afirma que ela emprega alguns artifícios para que o homem não a notasse tal como era, desconstrói alguns pré-conceitos acerca da obesidade: a risada do gordo diferir do riso de um magro, visto que no imaginário social o obeso é simpático, alegre, bem-humorado para compensar a sua compleição física; o cheiro, como se fosse possível perceber um odor diferente em alguém obeso. Dessa maneira, Eunice tenta esconder do cego os detalhes que ela considera negativos e que ele poderia condenar ao perceber a sua constituição física. Assim, percebemos mais uma vez a gordofobia evidenciada por meio do discurso literário da protagonista.

Nesse sentido, recordamos o que expõe Bourdieu (2017) acerca do descontentamento com o corpo:

A probabilidade de vivenciar com desgosto o próprio corpo (forma característica da experiência do 'corpo alienado'), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações do outro.

³⁷ [...] sem deixar jamais escapar uma risada, por temor que ele percebesse o ofego característico da gordura. Cada vez que vislumbra o cego, através do cristal da vidraça, a ponto de entrar na loja, Eunice imediatamente tirava de uma gaveta um frasco de colônia e se refrescava o pescoço e os braços. Um homem com um olfato tão diligente podia entrever apesar da pulcritude o cheiro aromático de cento e catorze quilos. (BLANQUÉ, 2005, p. 28).

(BOURDIEU, 2017, p. 95).

Desse modo, refletimos a respeito das constantes apreensões com o aspecto físico como algo bastante corrente no convívio em sociedade. Conseqüentemente, surgem esses sentimentos citados pelo autor, como o constrangimento e a insegurança com o respectivo corpo. Eunice, por estar acima do peso, se demonstra receosa e inibida com a sua robustez porque padece de rejeição social, como o próprio narrador revela.

Posteriormente, o cego convidou a protagonista para um trabalho de jardinagem, visto que a poda de uma trepadeira em um muro alto de sua casa estava em desacordo com a sua capacidade; ela, mesmo com medo, aceita o serviço. Seu pânico logo se explica pela sua imaginação: “[...] temió sentir su propio cuerpo desplomándose haciendo astillas la escalera ante el ciego alelado, intentando levantar del suelo aquella inmensa mole malherida” (BLANQUÉ, 2005, p. 30)³⁸. No entanto, para seu alívio, o homem havia preparado, além das diversas ferramentas de jardinagem, uma escada nova de metal muito sólida e firme.

Ao entardecer daquele dia, depois de findar o trabalho e de arrumar o ambiente, Eunice estava suada e suja. O cego, que havia auxiliado nas tarefas, ofereceu o banheiro para que a sua ajudante se refrescasse. A cansada, mas contente mulher, aceitou. O narrador conta que ela trancou a porta do toailete, tirou a roupa, olhou-se no espelho por um tempo e abriu o chuveiro. No banho, a jovem, distraída pelo estrondoso som do chuveiro e pela canção que entoava, ao fechar os olhos, não percebeu de imediato o que acontecia:

Súbitamente, el tarareo se convirtió en alarido. Dos manos extrañas, tenaces y voluntariosas, se hallaban palpando intrusas el enorme cuerpo de Eunice bajo el agua. Eunice temblando comprendió en un instante confuso: el baño, según la arquitectura de las viejas casas, tenía dos puertas. Una de ellas había quedado sin su correspondiente tranca. El terror de Eunice la inmovilizó. Aquel hombre ciego que se empapaba las ropas bajo la ducha y que estaba recorriendo con ambas manos la gran extensión de carne del cuerpo de Eunice, compuesta por sus muslos, su vientre prominente, sus rollos bajo las axilas, sus senos sobrenaturales, estaba descubriendo asombrado que ella era poseedora de una inmensa gordura.

³⁸ “[...] temeu sentir seu próprio corpo desabando, tornando em lascas a escada diante do cego desorientado, tentando levantar do solo aquele imenso volume ferido gravemente” (BLANQUÉ, 2005, p. 30).

(BLANQUÉ, 2005, p. 31-32)³⁹.

Eunice se desespera, inicialmente, com a situação porque o homem que admira está, de fato, conhecendo-a e percebendo de modo tátil a sua saliência. Compete-nos perceber e analisar os adjetivos empregados no excerto: “enorme”, “grande”, “proeminente”, “sobrenaturais”, “imensa”. Esses termos reforçam a obesidade da personagem, fazendo com que nós, leitores, imaginemos detalhadamente seu feitio e a cena descrita. Outra leitura que pode ser realizada é a de que o episódio pode ser compreendido como um estupro, visto que a personagem principal havia trancado a porta do banheiro e o homem invadiu aquele espaço íntimo para tocá-la.

O que se segue a essa cena inusitada do conto é a continuidade da exploração cuidadosa do corpo da protagonista pelas mãos do homem cego, configurando em uma relação sexual: “El agua chorreaba por los lentes oscuros del ciego, pero éste no interrumpió su sagrada labor: sabio, realizó un reconocimiento minucioso del cuerpo de Eunice, mientras afuera la noche se ganaba definitivamente al crepúsculo” (BLANQUÉ, 2005, p. 32)⁴⁰. Não há evidência, no trecho, de que Eunice combatesse a atitude do homem ou que chamasse por socorro, o que pode demonstrar que estava imobilizada pelo pavor gerado pela violência física que sofria e, ao mesmo tempo, parecia existir uma espécie de aceitação dessa violência da parte dela, que não vislumbrava outras possibilidades de relacionar-se amorosamente com outros homens. Essa passagem é a conclusão da seção e, na continuidade da narrativa, constatamos que a partir desse momento ambos iniciam um relacionamento, que surge a partir de uma violência física empreendida pelo cego.

O cego, apesar de não enxergar a aparência da protagonista, a vê, talvez, de outro modo, vislumbrando a sua essência. Resgatando a ideia de que ele dispõe de

³⁹ Subitamente, o cantarolar se converteu em alarido. Duas mãos estranhas, tenazes e voluntariosas, se encontravam apalpando intrusas o enorme corpo de Eunice debaixo da água. Eunice tremendo compreendeu em um instante confuso: o banheiro, segundo a arquitetura das velhas casas, tinha duas portas. Uma delas tinha ficado sem tranca. O terror de Eunice a imobilizou. Aquele homem cego que se empapava as roupas debaixo da ducha e que estava percorrendo com ambas as mãos a grande extensão de carne do corpo de Eunice, composta por suas coxas, seu ventre proeminente, suas dobras debaixo das axilas, seus seios sobrenaturais, estava descobrindo assombrado que ela era possuidora de uma imensa gordura. (BLANQUÉ, 2005, p. 31-32).

⁴⁰ “A água jorrava pelas lentes escuras do cego, porém este não interrompeu seu sagrado labor: sábio, realizou um reconhecimento minucioso do corpo de Eunice, enquanto lá fora a noite avançava definitivamente para o crepúsculo” (BLANQUÉ, 2005, p. 32).

outros sentidos mais perspicazes, revela-se apto a reconhecer outras formas de beleza, que não aquelas proclamadas pela sociedade. Assim, a personagem masculina pode despertar também o entendimento de que rompe com o anseio comum e opta por pensar por si própria, rejeitando as ideias previamente estipuladas sobre os ideais de beleza. Contudo, podemos pensar nele como alguém que também é um marginalizado, que é excluído socialmente por não conseguir ver e que poderia ter se aproximado de Eunice, mulher obesa, justamente por se sentir rejeitado como ela. Notamos também que há uma desconstrução da idealização do cego como um ser humano superior aos demais, pelo fato de que ele é perverso ao violar a privacidade da protagonista e violentá-la sexualmente.

Na continuidade, o casal continua se reunindo na casa do cego aos domingos e, após o trabalho de jardinagem, encontra-se na cama para descansar. No fim de cada uma dessas tardes, eles recebem o pedido feito na confeitaria:

[...] surtido de sandwiches olímpicos, saladitos de palmita con roquefort y nuez, bocaditos de queso y guinda, cestitas de palmitos con salsa golf, canastas de mayonesa de aceitunas, rollitos de jamón con cabellos de ángel, pequeñas croquetas aún calientes de jamón y queso, empanadillas de hojaldre rellenas de atún y, luego, una magnífica bandeja de masitas compuesta por bombitas de chocolate, de sabayón y de crema, tartas de frutillas, de ananá y de kiwi, trufas, milhojas, cañones de dulce de leche y gelatinas. (BLANQUÉ, 2005, p. 32-33)⁴¹.

Como já mencionado, são ricas as descrições dos alimentos consumidos pela protagonista, corroborando para o juízo negativo do narrador; pressupõe-se que a gula de Eunice seja imutável. Nesses encontros, ela comia, enquanto ele já não mais utilizava seus óculos escuros; não falavam muito. A impressão que temos é a de que o narrador descreve a um banquete ofertado a Eunice após as horas de trabalho e depois dos atos de relação sexual. Desse modo, duas interpretações podem ser feitas – uma delas é que as refeições seriam uma espécie de prêmio para ela em troca de seu silêncio sobre a violência sofrida e pela manutenção dos encontros sexuais aos domingos, ou então um banquete para celebrar o encontro do

⁴¹ [...] variados tipos de sandwiches olímpicos, salgadinhos de palmito com roquefort e nozes, bocadinhos de queijo e ginja, cestinhas de palmitos com molho golf, cestas de maionese de azeitonas, rolinhos de presunto com cabelos de anjo, pequenos croquetes ainda quentes de presunto e queijo, pasteis folhados recheados de atum e, depois, uma magnífica bandeja de massinhas compostas por bombinhas de chocolate, de sambayon e de creme, tortas de morangos, de abacaxi e de kiwi, trufas, folhados, canhões de doce de leite e gelatinas. (BLANQUÉ, 2005, p. 32-33).

casal, que desfrutava de um tempo juntos. Como ambos quase não dialogam, temos a impressão de que a conexão entre os dois passa a ser apenas sexual e gastronômica.

Algum tempo depois, o cego, radiante, manifesta que fará uma viagem a fim de se submeter a cirurgias para reconquistar a visão. A personagem feminina dissimula animação; todavia, sente-se intimidada: “[...] lo alentó y rodeó con sus espléndidos brazos, pero adentro de su cuerpo, bajo las diversas capas de grasa, su corazón se encogió como el de un pollito” (BLANQUÉ, 2005, p. 33-34)⁴². É perceptível o abatimento de Eunice. Nesse ponto ocorre também uma animalização, pois há o contraste entre o tamanho da personagem e o de um frango, permitindo que tal comparação aconteça para que imaginemos a cena como algo desproporcional. Após abominar o destino, refletiu: “En unos pocos meses, pensaba apesadumbrada, el hombre que acababa de abrazarla podría verla, tal como era, grotescamente gorda. Aquel cuerpo deforme y gigantesco abarcaría el espectro de sus redivivos ojos” (BLANQUÉ, 2005, p. 34)⁴³. No trecho, outra vez, torna-se nítida a insegurança da personagem central quanto ao seu corpo, apesar de os dois namorarem por alguns meses.

Diante disso, evocamos o que discute Del Priore (2000) sobre a obesidade ser percebida como um “[...] critério determinante de feiura, representando o universo do vulgar, em oposição ao elegante, fino e raro” (DEL PRIORE, 2000, p. 75). Igualmente, Novaes (2003) argumenta que desmazelar a gordura e a aparência é uma maneira de violação moral. Assim, existe um pressuposto de que as mulheres – alvos permanentes de olhares – devem ser belas e diligentes com a sua imagem. Impulsionada pelo pânico de não corresponder às expectativas visuais de seu namorado, Eunice resolve procurar uma clínica de emagrecimento para se tratar, dissipando as suas economias.

Seu tratamento consiste em dieta severa, consumo de muita água, longas caminhadas, academia, uso de nylon para que pudesse suar muito, além de acompanhamento semanal de um médico. Nos finais de semana, ela fazia os exercícios em casa, em frente ao espelho e, quando parava para descansar,

⁴² “[...] o alentou e o rodeou com seus esplêndidos braços, mas dentro de seu corpo, embaixo das diversas camadas de graxa, seu coração se encolheu como o de um franguinho” (BLANQUÉ, 2005, p. 33-34).

⁴³ “Em uns poucos meses, pensava entristecida, o homem que acabara de abraçá-la poderia vê-la, tal como era, grotescamente gorda. Aquele corpo deforme e gigantesco abarcaria o espectro de seus rejuvenescidos olhos” (BLANQUÉ, 2005, p. 34).

analisava seu corpo “[...] y percibía, silenciosamente, secretamente, la metamorfosis, el devenir, la huida de su cuerpo hacia regiones del pasado perdido” (BLANQUÉ, 2005, p. 35)⁴⁴. Aqui, identificamos outro recurso da linguagem sendo empregado, a gradação, dando a ideia de que pouco a pouco Eunice progrediria com os resultados e voltaria a ser detentora de um corpo mais magro como se lembrava.

Ao perceber o empreendimento da personagem, relembramos as palavras de Novaes (2006) acerca da estruturação da beleza feminina:

[...] inclui dois aspectos respectivamente: o esforço inerente à sua modelagem e o dispêndio de financeiro e de tempo, ambos inerentes ao consumo dos tratamentos voltados para essa área. Nas mulheres, a beleza vem na forma de trabalho sobre o corpo – ser bela cansa e dói. Portanto, mais importante do que ganhar dinheiro é estar em forma: seca, sarada, definida. (NOVAES, 2003, p. 71).

Com essa observação, é clara a inclinação da personagem, que busca, de todos os modos, o emagrecimento e, por conseguinte, a beleza. Na sequência, o resultado é percebido: “[...] podía divisar ya el hueso de la cadera, allí, prominente, luego de tantos años de haberlo perdido de vista entre capas soterradas de grasa” (BLANQUÉ, 2005, p. 35)⁴⁵. Mais uma vez, acentua-se o grande físico da jovem. Também se depreende dessa metáfora o uso hiperbólico do adjetivo “soterradas”, insinuando que os ossos da personagem eram uma espécie de tesouro há muito tempo escondido.

Com todo o esforço, a protagonista blanqueana conquista o emagrecimento que almejava e, conseqüentemente, se insere nos padrões impostos pela sociedade em que vive, o que fica explícito no seguinte fragmento:

De pronto descubrió que por la calle ya nadie la miraba con asombro. Un día, fue a una boutique y se compró un par de pantalones de una talla normal. Al correr un ómnibus, consiguió detenerlo, llegar a tiempo antes de que arrancara. Los pasajeros podían sentarse al lado de ella sin que hallasen perturbadoramente incómodos. (BLANQUÉ, 2005, p. 36)⁴⁶.

⁴⁴ “[...] e percebia, silenciosamente, secretamente, a metamorfose, o devenir, a fuga do seu corpo até regiões do passado perdido” (BLANQUÉ, 2005, p. 35).

⁴⁵ “[...] podía divisar já o osso do quadril ali, proeminente, depois de tantos anos de tê-lo perdido de vista entre camadas soterradas de graxa” (BLANQUÉ, 2005, p. 35).

⁴⁶ Logo descobriu que pela rua já ninguém a olhava com assombro. Um dia, foi a uma boutique e se comprou uma calça de um tamanho normal. Ao chamar um ônibus, conseguiu pará-lo, chegar a

Diante dessa passagem, a protagonista ascende fisicamente e se sente mais segura quanto à sua corporalidade, além de que a sua autoestima é melhorada. O narrador onisciente permite que nós, leitores, saibamos exatamente o que Eunice está sentindo: suas atividades já não despertam mais a atenção das pessoas, seja nas lojas, seja nas ruas, seja no transporte coletivo. É como se ela se tornasse apenas mais uma em meio à multidão, alguém comum, discreta e não mais um alvo atrativo ou um ser repulsivo.

Contudo, o namorado regressa e liga para a floricultura, marcando um novo encontro, agora já com a vista reestabelecida. Eunice concorda e no domingo segue até a casa dele. Ao tocar a campainha, registramos uma situação diferenciada: “Cuando alzó la mano menunda para apretar el timbre de bronce, cruzó como alada por su memoria la imagen de sus dedos rollizos realizando esse mismo gesto, apenas un año atrás” (BLANQUÉ, 2005, p. 36)⁴⁷. No trecho, contemplamos a mudança, inferida pela reminiscência, que se dá no corpo da personagem principal, de mãos e dedos grossos para mãos pequenas.

No desenlace da narrativa, ao abrir a porta, o homem, agora detentor de intensos olhos castanhos, teve uma atitude insólita: “Durante un tiempo nada dijo, esperando que fuera aquella mujer la que se diera a conocer” (BLANQUÉ, 2005, p. 36)⁴⁸. Ao tentar explicar que era a própria Eunice; porém, agora magra, há o seguinte episódio: “Su voz había perdido el característico jadeo de la presión de las capas de grasa y ahora fluía [...]” (BLANQUÉ, 2005, p. 37)⁴⁹. Até mesmo a voz da personagem é alterada quando o seu corpo é modificado, o que é evidenciado também ao final do texto.

O último parágrafo nos conduz ao fechamento da narrativa e nos coordena para o desapontamento da personagem masculina:

En el rostro escrutador de aquel hombre que durante dieciséis años

tempo antes de que arrancasse. Os passageiros podiam se sentar ao lado dela sem que se sentissem perturbadoramente incômodos. (BLANQUÉ, 2005, p. 36).

⁴⁷ “Quando levantou a mão pequena para apertar o timbre de bronze, cruzou como alada por sua memória a imagem de seus dedos roliços realizando esse mesmo gesto, apenas um ano atrás” (BLANQUÉ, 2005, p. 36).

⁴⁸ “Durante um tempo nada disse, esperando que fosse aquela mulher a que conhecera” (BLANQUÉ, 2005, p. 36).

⁴⁹ “Sua voz havia perdido o característico ofego da pressão das camadas de graxa e agora fluía” (BLANQUÉ, 2005, p. 37).

había sido ciego se perfiló una sombra de desánimo. Rígido, parecía no decidirse a invitarla a pasar. Finalmente lo hizo, pero aquello no fue más que una fórmula de simple cortesía. (BLANQUÉ, 2005, p. 37)⁵⁰.

É incontestável a profunda melancolia que se instala na face do homem. Ele não distinguia mais naquele corpo parado em sua frente à mulher que tanto estimava. Ali, no encerramento do conto, era findado também o relacionamento do casal. Inferimos, desse modo, que, mesmo ao deter um corpo idealizado socialmente, amplamente disseminado, não se garante a plena satisfação.

Pensando na exterioridade e no físico, trazemos novamente a ideia de Novaes (2013), que alega: “[...] no universo feminino a rigidez é de tal ordem que não há justificativa possível para o não-atendimento dos imperativos da beleza. [...] não cultivar a beleza é falta de vaidade – um qualitativo depreciativo da moral” (NOVAES, 2013, p. 70-71). Em outras palavras, não ceder aos domínios da estética é considerado uma espécie de desvio da integridade. Em vista disso, Eunice é uma personagem ficcional que configura uma coletividade e cede aos padrões impostos socialmente para que se sinta íntegra, dentro dos padrões.

Com a finalização da leitura do conto, entendemos que a protagonista inicialmente se sentia atraída pelo cego e que, após a violação sofrida, a relação é de conveniência para ambos – ele desfrutava do trabalho braçal de Eunice, além do relacionamento sexual, e ela saboreava as refeições oferecidas ao final dos domingos. Por fim, o que começou de modo violento também terminou da mesma maneira, porque Eunice é rejeitada quando o cego recupera a sua visão. A partir desse momento, ambos são como dois estranhos: ela magra, ele enxergando; os dois deixam de ser marginalizados e excluídos socialmente.

Para o fechamento da análise desse primeiro conto, relembremos o seu título - “Inmensamente Eunice” - e refletimos acerca de sua significação: ‘imensamente’ é um advérbio de intensidade que dá a ideia de algo ou alguma quantidade muito grande, imensa; e Eunice é o nome da protagonista. Portanto, podemos relacionar o título à corporalidade da personagem central que, apesar de ter cedido ao modelo exigido na sociedade, continuaria sendo ela mesma. Além disso, ao lembrar do

⁵⁰ O rosto escrutador daquele homem que durante dezesseis anos havia sido cego se perfilou uma sombra de desânimo. Rígido, parecia indeciso se a convidada para entrar. Finalmente o fez, porém aquilo não foi mais do que uma fórmula de simples cortesía. (BLANQUÉ, 2005, p. 37).

significado do nome Eunice, refletimos que ela alcançou a vitória ao perder peso e tornar-se magra, fato que, a princípio, parece improvável, mas seu êxito é justamente a sua derrocada, haja vista que o cego não vê beleza na magreza.

Passamos à análise da segunda personagem – Almira – protagonista do conto “A solução”, escrito por Clarice Lispector e presente na obra *A legião estrangeira* (1999). Trata-se de um conto de pouquíssimas páginas, mas com uma história incomum. O narrador é em terceira pessoa e a construção dos períodos é feita de modo reduzido. O início se dá com a seguinte passagem: “Chamava-se Almira e engordara demais” (LISPECTOR, 1999, p. 72). Dessa maneira, defrontamos com a segunda protagonista e já obtemos a informação de que sua compleição física também é avaliada.

Ao pensar a respeito do nome feminino apresentado, temos a seguinte junção: “al + mira”. Analisado dessa forma, obtemos uma contração da preposição “a” e do artigo masculino “o” na língua espanhola que, traduzida ao português, fica “ao”; já o substantivo “mira” é o mesmo que “alvo”. Nesse sentido, além de ser um nome incomum, poderíamos fazer uma leitura de que a protagonista o recebeu porque pode parecer aos olhos dos outros sempre como o centro das atenções; como se ao ser comparada com uma mira, com um alvo, atrairia olhares onde quer que passasse. Buscamos ainda o significado do nome Almira no *Dicionário de Nomes Próprios* on-line e encontramos: “Ornamento, beleza. Indica uma pessoa intuitiva e extrovertida, que tem idéias originais e brilhantes a respeito de tudo e gosta de debatê-las com os amigos. Destaca-se em profissões ligadas à criação e à comunicação, como propaganda e jornalismo”⁵¹. Assim, Almira pode ser comparada a um ornamento, por estar sendo observada constantemente, inclusive pelo narrador; conseguimos verificar também em Almira a ideia de que é comunicativa, já que ela estava sempre tentando aproximar-se de sua colega de trabalho.

Na continuidade, recebemos uma nova informação, a da presença de uma amiga – Alice. Conforme o narrador, Almira declarava a todos que Alice era sua maior amiga. As duas trabalhavam juntas como datilógrafas. A primeira sempre venerava a segunda: “À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia” (LISPECTOR, 1999, p. 72). É indubitável que a relação das duas era mais profissional, entretanto, a protagonista tinha uma grande admiração

⁵¹ Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/almira/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

pela colega e imaginava que eram muito amigas.

Em seguida, há a comparação das características das duas personagens retratadas nessa narrativa breve: “Alice era de rosto oval e aveludado. O nariz de Almira brilhava sempre. Havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 72). Nessa confrontação, notamos a acentuação das diferenças entre ambas, o que fica ainda mais evidente em outro trecho:

Almira sempre pajeando Alice. Esta, distante e sonhadora, deixando-se adorar. Alice era pequena e delicada. Almira tinha o rosto muito largo, amarelado e brilhante: com ela o batom não durava nos lábios, ela era das que comem o batom sem querer. (LISPECTOR, 1999, p. 72).

Como podemos observar, além da grande demonstração de carinho da protagonista, há uma oposição entre as duas personagens: uma graciosa, magra; a outra gorda, com o rosto grande e a pele oleosa. Outro fator que merece destaque é a linguagem e, como explica Ataíde (1973), ela “[...] é o meio de que se serve a literatura” (ATAÍDE, 1973, p. 17). Então, de acordo com o trecho literário, sabemos que a linguagem foi empregada de forma extremamente simbólica, visto que testemunhamos a gula como um fator aparente quando nos deparamos com personagens obesos: Almira come tudo, inclusive o batom.

Novamente há o questionamento da relação entre as duas mulheres: “Por que Alice tolerava Almira, ninguém entendia” (LISPECTOR, 1999, p. 72). O narrador deixa claro que não é por causa do trabalho no escritório, nem porque comiam juntas, nem pelo motivo de esperarem o transporte na companhia uma da outra que Alice aturava Almira. A protagonista conversava praticamente sozinha, enquanto a outra apenas estava ali presente, deixando-se adorar. A partir disso, podemos inferir que possivelmente Almira enxergasse em Alice muito mais do que uma amiga e que a sua adoração pudesse ser de natureza amorosa.

Na sequência da narrativa, assinalamos o julgamento do narrador, que nos conta a respeito da índole de Almira:

Só a natureza de Almira era delicada. Com todo aquele corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita. E um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta. O que nunca lhe faltava era

chocolate na bolsa, e sustos pelo que pudesse ter feito. Não por bondade. Eram talvez nervos frouxos num corpo frouxo. (LISPECTOR, 1999, p. 73).

Na passagem, constatamos que o caráter de Almira é de uma pessoa cortês, amável e justa. O fato de ficar pensativa quando talvez fizesse mal a outras pessoas deixava-lhe triste e preocupada. O narrador é rígido em seu julgamento, ressaltando a gordura da personagem e chamando-a de frouxa, de covarde, como se ela não apresentasse vigor, entusiasmo. Outra leitura que pode ser realizada nesse momento é a de que as pessoas gordas são vistas como desleixadas com a sua aparência, como se não se preocupassem ou não quisessem tomar uma atitude para atingir os padrões de beleza, que seriam os de um corpo mais magro.

Nesse sentido, para Novaes (2013), as pessoas gordas:

Possuem também um comportamento visto como depressivo e, por isso, desprovido da obstinação necessária para a contensão de suas medidas corporais. Enfim, sua imagem demonstra certo desânimo perante a vida e traduz fracasso no agenciamento do próprio corpo e dos seus limites. (NOVAES, 2013, p. 116).

Pensando nisso, divisamos que o narrador pressupõe que Almira demonstra a falta de capacidade para conseguir deixar de comer em demasia e a tem como alguém desinteressada e frustrada, o que a desmotiva para conseguir um corpo magro, apesar de ser uma pessoa benevolente. Essa estratégia literária do narrador é uma forma de direcionar a leitura e o olhar do leitor com relação à imagem de Almira.

Em seguida, o narrador já nos antecipa o clímax da história, afirmando que “Na manhã do dia em que aconteceu, Almira saiu para o trabalho correndo, ainda mastigando um pedaço de pão” (LISPECTOR, 1999, p. 73). Novamente há a citação de um alimento, o que reforça a imagem da gula da personagem principal. Posteriormente, descreve-se a cena em que Almira se preocupa com a ausência momentânea da colega no escritório. Alice, que chegou atrasada, não quis contar o motivo da demora nem o porquê dos olhos vermelhos. Depois de muita insistência, aceita o convite desesperado de Almira para o almoço.

Perfaz-se outro momento que antecipa o auge da tensão na narrativa: “Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato” (LISPECTOR, 1999, p. 73). Como leitores, somos convocados a “prender o fôlego” para o que vem em seguida. No

decorrer do almoço, Almira insistia em saber sobre a colega, mesmo enquanto se alimentava, até que Alice toma uma atitude: “- Sua gorda! Disse Alice de repente, branca de raiva. Você não pode me deixar em paz?!” (LISPECTOR, 1999, p. 73). O ato anormal de Alice surpreende Almira, que tanta admiração sentia pela colega. De acordo com Moisés (1970), “O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem em suas ambições e desejos contraditórios. Se tudo estivesse em paz e ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história” (MOISÉS, 1970, p. 112). Assim, entendemos que Alice vive um momento de confronto, produzindo um ponto de apreensão na narrativa.

É nesse momento que a protagonista se alarma diante da conduta da amiga, inclusive se sufoca com a refeição: “Almira engasgou-se com a comida, quis falar, começou a gaguejar. Dos lábios macios de Alice haviam saído palavras que não conseguiam descer com a comida pela garganta de Almira G. de Almeida” (LISPECTOR, 1999, p. 73). No excerto percebemos a oposição entre a compleição da personagem Alice e a sua atitude, já que não se espera que uma pessoa delicada possa desferir ofensas a outras pessoas. Outro fator interessante que merece ser ressaltado é o fato de ocorrer a citação do nome completo de Almira. O nome do meio está abreviado, entretanto, poderíamos pressupor a abreviação da palavra “gula” ou então do vocábulo “gorda” ou “grande”, como caracterizações da protagonista.

Para completar a fala, Alice prossegue com o desacato: “- Você é uma chata e uma intrometida, rebentou de novo Alice. Quer saber o que houve, não é? Pois vou lhe contar, sua chata: é que Zequinha foi embora para Porto Alegre e não vai mais voltar! Agora está contente, sua gorda?” (LISPECTOR, 1999, p. 73). O atraso e a vermelhidão dos olhos de Alice estão justificados, visto que seu possível par amoroso foi morar em outra cidade. A mudança da personagem masculina citada por Alice pode ser vista como a potencialização da masculinidade, já que ele não se limitava ao espaço onde vivia; por ser homem, tinha o poder de escolha e, desse modo, optou pela liberdade, ao mesmo tempo em que a mulher ficou no mesmo local, trabalhando em um ambiente/espaço limitante: um escritório.

Logo depois, verificamos uma passagem muito significativa: “Na verdade Almira parecia ter engordado mais nos últimos momentos, e com a comida ainda parada na boca” (LISPECTOR, 1999, p. 73). Apreciamos o trabalho realizado com a

linguagem, que nos motiva a perceber o reforço da ideia da obesidade da protagonista, conferindo-lhe uma maior atenção, como se fôssemos obrigadas a olhar e reparar nela. Além do mais, o fato de o alimento ainda não ter sido deglutido comprova o tamanho desconforto que sentia diante daquela situação inóspita. Em conformidade com Goellner (2019), a linguagem pode dar nome ao corpo e pode categorizá-lo, indicando o que é apropriado conforme o que é definido histórica e socialmente. Nesse sentido, a protagonista é apresentada, por meio da linguagem, como obesa e cuja distração é comer, fazendo com que sua gordura seja evidenciada.

Na sequência, há o clímax, que já fora assinalado anteriormente:

Foi então que Almira começou a despertar. E, como se fosse uma magra, pegou o garfo e enfiou-o no pescoço de Alice. O restaurante, ao que se disse no jornal, levantou-se como uma só pessoa. Mas a gorda, mesmo depois de feito o gesto, continuou sentada olhando para o chão, sem ao menos olhar o sangue da outra. (LISPECTOR, 1999, p. 73-74).

Desse trecho enfatizamos a manifestação da epifania, que é habitual nas narrativas de Clarice Lispector. A epifania consiste em um momento de iluminação, como se a personagem se descobrisse e as verdades se descortinassem ao seu redor; é o ápice da revelação. A cena é pungente e há uma quebra total da expectativa do leitor, que se espanta com a impensável ação da protagonista de inserir o talher no pescoço da colega. O que também nos mobiliza é a nova alegação de que Almira é gorda, sendo que o adjetivo está antecedido pelo artigo “a”, o que corrobora para a ausência de identidade, como se apenas uma pessoa obesa teria a coragem de tomar uma atitude assim, sem se arrepende posteriormente.

Nesse momento, refletimos também sobre a possível motivação de Almira ter desferido uma garfada no pescoço de Alice, algo que pode ser considerado ambíguo, visto que há a possibilidade de ter sido devido às ofensas da colega, mas, ao mesmo tempo, poderia ter ocorrido pelo rancor de Almira ao descobrir sobre o relacionamento da amiga com Zequinha. Ela parece se sentir traída por Alice nunca ter mencionado sobre a sua vida particular ou até mesmo por sentir ciúmes da amiga se relacionar amorosamente com outra pessoa que não seja ela mesma. É fundamental perceber também que Almira em nenhum momento se arrepende do

ato vingativo, conforme nos mostra o narrador quando afirma que ela permanece sentada, sem olhar para o sangue arrancado de Alice, mesmo tendo colocado em risco a vida da outra por ter atacado o pescoço, região frágil. Desse modo, Almira demonstra traços de psicopatia.

O foco narrativo está em Almira, por isso, não conseguimos perceber o que Alice pensa exatamente da colega, o que gera a surpresa no momento em que acontece o tratamento agressivo de Alice para com Almira. Quando Alice destoa de seu comportamento costumeiro e destrata Almira, há uma espécie de ruptura na relação entre as duas. Almira perde, desse modo, a sua aura de admiração pela amiga, que antes fora símbolo da perfeição física e moral, e a ataca com um garfo. Uma fere psicologicamente; a outra, fisicamente.

Em seguida, há o início do desfecho da narrativa. Alice é encaminhada ao hospital e Almira é presa. O narrador nos informa dos boatos que ocorrem em torno do acontecido: “Algumas pessoas observadoras disseram que naquela amizade bem que havia dente de coelho” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Ao pensar no ditado popular empregado no trecho, refletimos que houvesse quem desconfiasse da amizade de ambas e que supunham que algo aconteceria. Novamente, há uma sugestão quanto à sexualidade de Almira, porque o narrador, com esse trecho, promove dúvidas em torno da amizade das personagens femininas. Há ainda a menção à avó da protagonista, de modo que o receio se estende também a ela: “[...] contaram que a avó de Almira, dona Altamiranda, fora mulher muito esquisita” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Como notamos, o nome Altamiranda também faz referência à característica física da personagem, já que há a mescla do adjetivo “alta” com o substantivo próprio “Miranda”, fazendo com que associemos à estatura da mulher, além de também refletirmos que as pessoas altas muitas vezes atraem a atenção. Outro ponto que merece destaque é a menção à esquisitice da avó, que poderia ter sido herdada pela neta, dando margem para uma interpretação dúbia em que Altamiranda seria reconhecida como estranha por ser considerada louca ou por seus gostos, até mesmo sexuais.

Outra passagem importante é quando lemos: “Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas” (LISPECTOR, 1999, p. 74). O elefante, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2002), na cultura ocidental, pode ser visto como a imagem daquilo que é pesado e lento; na Ásia, é considerado símbolo de

estabilidade e de algo imutável. Desse modo, verificamos uma comparação da personagem central com um elefante, denominando-a como sensível ao mesmo tempo em que, mais uma vez, se destaca a sua constituição física de obesa.

O desfecho do texto literário se dá da seguinte maneira:

Na prisão Almira comportou-se com docilidade e alegria, talvez melancólica, mas alegria mesmo. Fazia graças para as companheiras. Finalmente tinha companheiras. Ficou encarregada da roupa suja, e dava-se muito bem com as guardiãs, que vez por outra lhe arranjavam uma barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo. (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Com o último parágrafo do conto, percebemos a felicidade genuína da protagonista em um ambiente marginalizado, que é a prisão. No local, fica responsável pelo trabalho de lavar a roupa suja, o que é muito sugestivo, pois, em linguagem conotativa, “lavar a roupa suja” indica a resolução de todos os problemas. Além disso, Almira também se relacionava bem com as demais detentas. Em outras palavras, sentia-se bem e acolhida por outras mulheres também estigmatizadas. Almira se sente feliz provavelmente pela libertação do que ela representava em um ambiente comum; sente-se livre da necessidade de agradar, de conquistar a amizade e o afeto de Alice.

Por fim, há novamente a menção do chocolate, alimento que se julga constantemente presente na alimentação de pessoas obesas e a animalização da personagem, sendo outra vez mais comparada a um elefante, dessa vez em um circo, como um animal exótico, pronto para ser exibido à plateia. O chocolate, paradoxalmente, não seria mais amargo em sua boca, devido à felicidade que sentiu quando estava presa. Ormundo (2008) assegura que Almira é uma personagem definida pela proporção abundante de seu corpo em relação ao escasso afeto que lhe é concedido por Alice e, não conseguindo conviver socialmente, acentua sua solidão por meio da alimentação excessiva e da posição de submissão para com a outra. Então, na condição de leitores, questionamo-nos se o título da história “A solução” pode ser entendido como uma saída para a situação ofensiva que Almira enfrentou; se a resolução acontece com a garfada no pescoço de Alice; ou se a solução ocorreu com a prisão da protagonista e seu consequente estado de alegria.

Ao compararmos as duas personagens de Blanqué e Lispector, destacamos

que ambas são obesas e parecem descontar sua solidão e suas angústias na compulsão alimentar: Eunice vivia inicialmente sozinha, quase não se comunicava com as pessoas e comia bastante; Almira também comia de tudo porque se desiludia com a falta de afeto e de atenção de Alice. Não obstante, com o fechamento das histórias, verificamos que Eunice passou a se controlar, fez dieta, exercícios e perdeu peso na expectativa de receber o amor do ex-cego, enquanto Almira continuou comendo, pois, mesmo na prisão, obtinha a guloseima que tanto gostava – o chocolate.

3.2 FEIAS E (MAL)AMADAS

Refletindo-se acerca da personagem, convém mencionar a perspectiva de Ataíde (1973) sobre esse ser da ficção que permeia as páginas das histórias que lemos:

Deve ter uma força capaz de apresentá-la como se fosse um ser vivo, com as qualidades e os defeitos deste, com seus vícios e virtudes. Ao mesmo tempo deve induzir à certeza de que aquela situação vivida naquele instante é capaz de ser vivida por qualquer outro ser naquele mesmo instante situacional. (ATAÍDE, 1973, p. 38).

Nesse sentido, a personagem tem a incumbência de ser semelhante às pessoas reais, portando suas particularidades, além de vivenciarem circunstâncias análogas às da realidade. Desse modo, Gertrudis e Margarida são também objetos de análise nesta pesquisa, para compreendermos se elas se enquadram nesse pensamento de que podem ser críveis.

Nossa análise, em um primeiro momento, recai sobre Gertrudis, personagem do conto “La cámara oscura”, que está localizado no livro *Mala Noche y Parir Hembra* (1983), da argentina Angelica Gorodischer. O texto é iniciado com uma queixa de um narrador em primeira pessoa: “Ahora resulta que mi abuela Gertrudis es un personaje y que en esta casa no se puede hablar mal de ella” (GORODISCHER, 1983, p. 55)⁵². O narrador, de nome Isaac, afirma inclusive que sempre falou mal da avó, assim como todos os membros da sua família. Ela é recordada após Jaia, esposa de Isaac, arrumar uma fotografia da família do marido

⁵² “Agora, ao que parece, minha avó Gertrudis é uma personagem e que nessa casa não se pode falar mal dela” (GORODISCHER, 1983, p. 55).

em cima da lareira e a avó ali aparecia.

Antes de caracterizar a avó, o narrador menciona sua esposa, confirmando e ressaltando a sua beleza: “[...] todo el mundo la empezó a mirar con ganas cuando cumplió los quince, tan rubia y con esos ojos y esos modos y la manera que tiene de levantar a cabeza [...] ella que a los treinta es más linda que a los quince y que ni se le nota que ya tiene dos hijos [...]” (GORODISCHER, 1983, p. 55-56)⁵³. Percebemos, assim, que ele exalta as características de sua mulher, orgulhando-se de ela ter escolhido casar com ele e não com algum dos outros pretendentes, ao mesmo tempo em que nesse discurso literário há um discurso machista de que a mulher deve ser sempre bela e jovem para agradar ao marido. Esse excerto é muito significativo, pois já aponta para o julgamento que o neto fará da avó, segundo os preceitos do patriarcado.

O narrador continua contando a respeito da discussão por causa da foto que, de acordo com Jaia, foi a única em que Gertrudis havia aparecido durante a vida. A foto permanece no local designado pela esposa.

Logo em seguida, Isaac descreve a avó para posteriormente relatar a história dela:

Pero es cierto que era fea mi abuela Gertrudis, fea con ganas, chiquita, flaca, negra, chueca, bizca, con unos anteojos redondos de armación de metal enegrecido que tenían una patilla rota y arreglada con unas vueltas de piolín y un nudo, siempre vestida de negro desde el pañuelo en la cabeza hasta las zapatillas. (GORODISCHER, 1983, p. 56)⁵⁴.

No excerto, conhecemos a grande protagonista da narrativa, que tem suas características físicas mencionadas e sua forma de se vestir salientada; tais atributos apresentados são bastante hostis e demarcam novamente um discurso machista, misógino e até mesmo racista. Por meio do recurso da gradação, o narrador vai apresentando a feiura da avó, chamando-a de muito feia, além de denominá-la como negra, termo que é bastante pejorativo para o contexto da Argentina.

⁵³ “[...] todo o mundo começou a olhá-la com desejo quando completou quinze anos, tão loira e com esses olhos e esses modos e a maneira que tem de levantar a cabeça [...] ela que aos trinta é mais linda que aos quinze e que nem se nota que já tem dois filhos [...]” (GORODISCHER, 1983, p. 55-56).

⁵⁴ Mas é certo que era feia minha avó Gertrudis, muito feia, pequenina, magra, negra, tora, estrábica, com uns óculos redondos de armação de metal escuro que tinham uma haste quebrada e arrumada com umas voltas de barbante e um nó, sempre vestida de preto desde o lenço na cabeça até os calçados. (GORODISCHER, 1983, p. 56).

Por outro lado, León, o avô, é favorecido com descrições muito positivas: “[...] tan buen mozo, tan grandote, con esos bigotazos de rey y vestido como un señor que parece que llena toda la foto, y los ojos que le brillan como dos faroles” (GORODISCHER, 1983, p. 56)⁵⁵. Por meio de ambas as caracterizações, é evidente que o narrador contrapõe, a partir desse discurso, as personagens feminina e masculina; o homem é a figura central da foto, idealizado por sua boa aparência e merecedor de bajulações, inclusive sendo comparado a um rei.

Com a caracterização favorável do avô, podemos também pensar em seu nome: León. Ao ser traduzido para o português, o substantivo próprio adquire a mesma nomenclatura de um animal carnívoro e de grande porte – o leão. O felino mamífero muitas vezes adquire o título de Rei da Selva, em razão de ser um predador e estar no topo da cadeia alimentar. Assim, León é exaltado pelo neto e comparado à nobreza tal como um leão, com seu porte imponente e a ferocidade de seu rugido.

Após descrevê-los, Isaac rememora o dia em que relata à esposa o que se passou na família para que todos se colocassem contra Gertrudis. Faz isso de modo sorridente, de modo a aliviar a tensão da história e Jaia se enfurece: “Lo que no puedo creer es que seas tan desalmado como para reírte de ella y decir que fue una mala mujer” (GORODISCHER, 1983, p. 57)⁵⁶. Dessa maneira, Jaia definitivamente assume seu favoritismo por Gertrudis e acusa o marido inclusive de ser ríspido e insensível. Essa atitude se justifica devido à sororidade, isto é, a prática de uma mulher se unir a outras mulheres; é baseada na empatia - a capacidade de se colocar no lugar do outro.

Silva (2009) apresenta a noção de sororidade como a convicção da igualdade de mulheres e que devem, juntas, combater o universo desigual. Nessa continuidade, Jaia, mesmo sem ter conhecido a avó do esposo, é sensível o suficiente para identificá-la como sendo uma mulher batalhadora, forte e carinhosa, além de percebê-la como uma mulher silenciada, excluída e explorada naquela família. Então, resgata a fotografia em que Gertrudis aparece e a dispõe em um lugar de destaque na casa, dizendo para o marido que ela sairia de casa caso a foto fosse tirada dali.

⁵⁵ “[...] tão bom moço, tão grande, com esses bigodes de rei e vestido como um senhor que parece que enche toda a foto, e os olhos que brilham como dois faróis” (GORODISCHER, 1983, p. 56).

⁵⁶ “O que não posso acreditar é que sejas tão desalmado para rir-te dela e dizer que foi uma mulher má” (GORODISCHER, 1983, p. 55-56).

O narrador, indignado com a obstinada defesa de Jaia, recupera a história da vida da avó, reiterando que: “[...] no hizo nunca nada bien ni a tiempo, ni siquiera nacer [...]” (GORODISCHER, 1983, p. 59)⁵⁷. O nascimento foi na rampa de acesso do barco alemão que trazia a família russa para a Argentina, nada premeditado, pois a bisavó ainda tentou descer para que a criança nascesse já em nova terra. Um pormenor muito significativo é o fato de não saberem como registrá-la, se seria de nacionalidade alemã ou argentina, além de que ninguém havia cogitado um nome para ela: “Habían pensado en llamarlo Ichiel si era varón, pero con todos los apurones del viaje no se les había ocurrido que podía ser una chica y que una chica también necesitaba un nombre” (GORODISCHER, 1983, p. 60)⁵⁸. Nesse sentido, ressaltamos a ausência momentânea de identidade da personagem, um ser nascido em um “entre-lugar” e que não tem nem sequer uma denominação. Além disso, percebemos também que a família havia pensado apenas em um nome masculino, demonstrando grande desinteresse pelo nascimento de uma filha mulher. Notamos com isso a importância e a superioridade masculina em relação à feminina. Por fim, o nome de Gertrudis foi sugerido por um funcionário da imigração e os pais não conseguiam pronunciá-lo corretamente de início.

Gertrudes, grafado com “e”, de acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios*, pode significar “Aquele que ama a lança, aquela que é íntima da lança ou forte no manejo da lança, lança de força”. Desse modo, o nome da protagonista de Gorodischer tem relação com a força que ela tem, como fica confirmado ao longo da narrativa.

Depois, há um salto temporal na história que Isaac segue narrando sobre a avó e passa a contar sobre a sua juventude, retomando o tópico da aparência: “Para ese entonces mi abuela Gertrudis tenía quince años y ya era horrible. Bizca había sido desde que nació en la planchada del barco alemán, pero ahora era esmirriada y chueca y parecía muda, tan poco era lo que hablaba” (GORODISCHER, 1983, p. 61)⁵⁹. Ponderamos, então, que a caracterização misógina, preconceituosa e excludente concedida à personagem feminina central era realizada desde o seu

⁵⁷ “[...] não fez nunca nada bem nem a tempo, nem sequer nascer [...]” (GORODISCHER, 1983, p. 59).

⁵⁸ “Haviam pensado em chamá-lo Ichiel se fosse homem, mas com todos os apuros da viagem não lhes havia ocorrido que podia ser uma menina e que uma menina também necessitava um nome” (GORODISCHER, 1983, p. 60).

⁵⁹ “Então minha avó Gertrudis tinha quinze anos e já era horrível. Estrábica havia sido desde que nasceu na rampa do barco alemão, mas agora era mirrada e de pernas tortas e parecia muda, tão pouco era o que falava” (GORODISCHER, 1983, p. 61).

nascimento, cujo estigma permaneceu no decurso de sua vida. Del Priore (2000) afirma que “A feiura é vivida como um drama” (DEL PRIORE, 2000, p. 80). Em outras palavras, verificamos que Gertrudis sempre rechaçada, vivencia assim momentos dramáticos nas mais variadas fases de sua vida.

Os bisavôs de Isaac, segundo ele, não confiavam de que um dia Gertrudis fosse se casar, pois ela era “fea y antipática” (GORODISCHER, 1983, p. 61)⁶⁰. Uma possibilidade para entender a antipatia mencionada pelo narrador advém do fato de ela sempre andar cabisbaixa, calada e não conversar com ninguém nem com sua própria família, talvez como uma forma de autodefesa ou então como meio de resistência no contexto machista e misógino em que vivia. Quando León aparece em suas vidas, é julgado como uma espécie de dádiva divina, e novamente notamos o discurso do patriarcado em que o homem salva a vida da mulher e a família da situação de ter uma mulher rechaçada, excluída socialmente, desconsiderada como uma esposa que seria facilmente escolhida.

Ressaltamos que no contexto da história, o papel social da mulher era o do casamento, a fim de, depois de servir o pai, continuar assistindo o marido e os filhos. Outra vez há o contraponto entre as duas personagens, uma vez que o avô “Había nacido como se debe” (GORODISCHER, 1983, p. 61)⁶¹, em terra firme, na casa de seus pais, sem que ninguém lhe apontasse como um desgosto familiar. Antes da visita de León, a bisavó preparou Gertrudis “[...] y le recomendó que no hablara aunque eso no hacía falta, y que mirara siempre al suelo para que no se le notara la bizquera [...]” (GORODISCHER, 1983, p. 62)⁶². Novamente percebemos a dificuldade de comunicação e de interação da personagem, sempre desestimulada pela mãe, a fim de cumprir com o seu papel social de esposa submissa em um contexto machista, no qual ocorria a imposição do patriarcado.

León era viúvo e escolheu Gertrudis “[...] no a pesar de que fuera tan fea sino precisamente porque era tan fea” (GORODISCHER, 1983, p. 62)⁶³; a feiura, nesse caso, foi um fator decisivo na preferência da personagem masculina que já havia sido casado com uma bela mulher. Ruth, antiga esposa, é descrita da seguinte maneira:

⁶⁰ “fea e antipática” (GORODISCHER, 1983, p. 61).

⁶¹ “Havia nascido como se deve” (GORODISCHER, 1983, p. 61).

⁶² “[...] e lhe recomendou que não falasse mesmo porque isso não fazia falta, e que olhasse sempre o chão para que não se lhe notasse o estrabismo” (GORODISCHER, 1983, p. 62).

⁶³ “[...] não apesar de fosse feia, mas sim justamente porque era tão feia” (GORODISCHER, 1983, p. 62).

Dicen que Ruth Bucman era la muchacha más linda de toda la colectividad, de toda la provincia, de todo el país y de toda América. Dicen que era pelirroja y tenía unos ojos verdes almendrados y una boca como el pecado y la piel muy blanca y las manos largas y finas [...]. (GORODISCHER, 1983, p. 62)⁶⁴.

Nesse trecho, observamos a presença de polissíndeto, que é uma figura de linguagem empregada para tornar as ideias mais expressivas, além da gradação crescente, que nos faz imaginar a intensidade da beleza da primeira esposa de León. Então, embora considerada muito atraente, era extremamente desequilibrada e afastava a todos os que a cercavam. Para confirmar essa ideia, destacamos a seguinte passagem: “[...] dicen que ella tenía un genio endemoniado y que les hizo la vida imposible a su padre, a su madre, a sus hermanos, a sus cuñadas, a sus sobrinos, a sus vecinos y a todo el pueblo. Y a mi abuelo León mientras estuvo casada com él” (GORODISCHER, 1983, p. 62)⁶⁵.

Outrossim, ademais da preocupação com a solidão, León necessitava de uma mulher para cuidar da casa e ajudá-lo no cuidado do campo. Avaliamos nesse contexto mais uma vez que as mulheres sempre foram designadas para os trabalhos domésticos. De acordo com Tiburi (2018), somente por serem mulheres faziam ofícios braçais no interior da casa porque os demais habitantes do local não auxiliavam e não cumpriam com essas funções. Isso acontecia devido a uma ideia que permanece ainda no imaginário social – de que as ocupações são oriundas da diferença sexual; tal concepção deriva do sistema patriarcal. Consoante com Lerner (2019), a base desse sistema é um contrato com base na troca: enquanto o homem oferece proteção e sustento, a mulher oferta submissão, serviço sexual e doméstico sem remuneração. Assim, León seria o patriarca ideal, oferecendo sua casa, proteção e sustento, enquanto Gertrudis geraria filhos e trabalharia na casa do esposo.

O narrador prossegue o desenrolar da história, dizendo que o casamento durou três dias e que logo depois do primeiro, a avó já foi organizar a casa do

⁶⁴ Dizem que Ruth Bucman era a moça mais linda de toda a coletividade, de toda a província, de todo o país e de toda a América. Dizem que era ruiva e tinha uns olhos verdes amendoados e uma boca como o pecado e a pele muito branca e as mãos compridas e finas [...]. (GORODISCHER, 1983, p. 62).

⁶⁵ “[...] dizem que ela tinha um gênio endemoniado e que fez impossível a vida de seu pai, de sua mãe, de seus irmãos, de suas cunhadas, de seus sobrinhos, de seus vizinhos e de todo o povoado. E de meu avô enquanto esteve casada com ele” (GORODISCHER, 1983, p. 62).

marido. Na sequência, Isaac conta sobre a produtividade da avó, segundo o que uma de suas tias sempre dizia:

[...] se levantaba antes que amaneciera y preparaba la comida para todo el día, limpiaba la casa y salía trabajar en el campo; y de cómo cosía de noche mientras todos dormían y les hacía las camisas y las bombachas y hasta la ropa interior a los hijos y al marido y los vestidos de las hijas y las sábanas y los manteles y toda la ropa de la casa; y de los dulces y confituras que preparaba para el invierno, y de cómo sabía manejar a los animales, enfardar, embolsar y ayudar a cargar los carros. Y todo eso sin decir una palabra, siempre callada, siempre mirando el suelo para que no se le notara la bizquera. Hay que reconocer que le alivió el trabajo a mi abuelo León, chiquita y flaca como era, porque tenía el aguante de dos hombres juntos. (GORODISCHER, 1983, p. 63)⁶⁶.

Na passagem, notamos o vigor e o empenho da protagonista para manter todos os serviços do espaço doméstico em ordem, além do serviço braçal e pesado da roça. Há uma diversidade de funções exigindo a força física que ela tinha, mesmo sendo pequena e magra. Destacamos, de novo, o uso do polissíndeto, a fim de que percebamos a abundância de trabalhos que a personagem central realizava. Reitera-se o seu acanhamento e o seu silêncio, que se opõe, em absoluto, ao comportamento da primeira esposa de León. Gertrudis, sempre em silêncio, trabalhava arduamente, sem nunca se queixar, tal qual um animal de carga, passiva de sua condição de mulher feia, que obteve o benefício de casar-se e lograr de um marido para honrá-la; já Ruth “perturbava” a vida de todos os que com ela conviviam, porque não aceitava a condição da escravidão doméstica e sexual e, sobretudo, mantinha a sua autonomia e personalidade.

A quietude de Gertrudis, já demonstrada anteriormente, pode retratar a fala não permitida, aquela que é refreada. Nas palavras de Pinto (2019), “O silêncio daqueles que tem a palavra negada, dos que são impelidos de falar, dos que devem se manter calados e que, por muitas vezes, consentem esta condição” (PINTO, 2019, p. 572). Inferimos, assim, que a palavra é, de certa forma, recusada à

⁶⁶ [...] se levantava antes que amanhecia e preparava a comida para o dia todo, limpava a casa e saía para trabalhar no campo, e de como costurava de noite enquanto todos dormiam e lhes fazia as camisas e as bombachas e até a roupa íntima aos filhos e ao marido e os vestidos das filhas e os lençóis e as toalhas e toda a roupa da casa; e os doces e as conservas que preparava para o inverno, e de como sabia manejar os animais, enfardar, embolsar e ajudar a carregar as carroças. E tudo isso sem dizer uma palavra, sempre calada, sempre olhando para o chão para que não se lhe notasse o estrabismo. Há que se reconhecer que aliviou o trabalho de meu avô León, pequenina e magra como era, porque tinha a resistência de dois homens juntos. (GORODISCHER, 1983, p. 63).

personagem feminina central de Gorodischer, uma vez que essa estava sempre restrita ao espaço privado do lar, incumbindo-se do ponto de escuta. Gertrudis era feia desde o seu nascimento, era filha mulher e, depois, esposa, portanto, deveria se manter em silêncio e realizar suas tarefas costumeiras.

É preciso destacar que o narrador é masculino e, como conta a história em primeira pessoa, faz muitos comentários demonstrando seu ponto de vista; a partir disso, quando ele relata as traições do avô, reitera que a avó não poderia ter feito o mesmo: “[...] esas son cosas que una mujer sabe que hay que perdonarle a un hombre, y francamente no había derecho a hacerle eso a mi abuelo, ella que tendría que haber estado más que agradecida porque mi abuelo se había casado con ella” (GORODISCHER, 1983, p. 64)⁶⁷. Desse modo, é claro o machismo perpetuado na voz do narrador, que vê como certa a atitude do avô e errada a da avó. Além disso, Isaac ainda inferioriza a avó por sua aparência. Esses discursos são retomados em diversos momentos no conto e compreendemos que são manifestados por toda a família.

Na sequência do texto literário, León contratou um fotógrafo viajante para que fosse até o sítio e tirasse fotos de todos. Gertrudis, que nunca queria aparecer em uma foto, foi convencida pelo fotógrafo: “[...] le dijo que si alguien tenía que salir en la foto, era ella” (GORODISCHER, 1983, p. 65)⁶⁸; foi desse modo, então, que a protagonista se deixou ser fotografada. Segundo Novaes (2003),

[...] o terror que se abate sobre a feiúra traz uma série de prejuízos sociais, físicos e psicológicos, produzindo um conjunto de inquietações que se manifestam com relação ao sujeito e ao seu próprio corpo. Em função dos cânones estéticos, o feio vive uma tensão constante entre o constrangimento psicológico e as exigências simbólicas, tendo a própria anatomia como seu pior algoz. (NOVAES, 2003, p. 30).

Compreendemos, desse modo, que sentir-se feio traz consequências prejudiciais ao indivíduo. Portanto, Gertrudis, vista como uma pessoa desgraciosa, passou a maior parte da vida olhando para baixo, escondendo-se de maneira calada. A atitude da personagem central de se comportar de modo tão silencioso, sem ser praticamente notada, nos conduz a uma reflexão de que, embora ela quase

⁶⁷ “[...] ela que deveria estar mais do que agradecida porque meu avô havia se casado com ela” (GORODISCHER, 1983, p. 64).

⁶⁸ “[...] lhe disse que se alguém merecia sair na foto, era ela” (GORODISCHER, 1983, p. 65).

não fale, seus silêncios são preenchidos por suas ações – uma mulher carinhosa, cuidadosa, desvelada; apesar de ter uma aparência frágil, é o pilar responsável pela sustentação da casa em que todos esses indivíduos habitam.

O primoroso desfecho para a história de Gertrudis se dá da seguinte maneira:

Pero a la mañana cuando se levantaron encontraron todavía las lámparas prendidas sobre las mesas y los postigos sin asegurar. No había fuego ni comida hecha ni desayuno listo ni vacas ordeñadas ni agua para tomar ni para lavarse ni pan cocinándose en el horno, ni nada de nada. Mi abuela Gertrudis se había ido con el fotógrafo. (GORODISCHER, 1983, p. 67)⁶⁹.

Primeiramente, há uma explicação detalhada de como seria a rotina da personagem caso ela estivesse na casa por meio da listagem de tarefas que ela cumpria diariamente antes que todos se levantassem. Depois, no final do parágrafo, há apenas um período revelando a inesperada conduta da protagonista. Mais uma vez, é na ausência da fala que se conta o desenrolar das ações. A oração curta contempla um dos atos mais significativos do relato: atitude rebelde que escandaliza e surpreende toda a família. Relembramos que o nome da personagem tem relação com a força que necessita até o momento para sustentar sua família e, a partir desse ato, a coragem para experimentar uma vida livre.

Já o fechamento da narrativa é trabalhado com o prolongamento da implicação do narrador com a avó e com o retrato exposto na sala de sua casa:

Pero yo sigo pensando que es una ofensa para una familia como la mía tener en un lugar tan visible la foto de ella que parecía tan buena mujer, tan trabajadora, tan de su casa, y que un día se fue con otro hombre abandonando a su marido y a sus hijos de pura maldad nomás, sin ningún motivo. (GORODISCHER, 1983, p. 68)⁷⁰.

Após a leitura dessa última parte, reafirmamos o desagradável julgamento de Isaac, outra vez revelando o machismo reproduzido na família, mesmo com o passar dos anos. Também destacamos que a evocação de Gertrudis, isto é, a lembrança de

⁶⁹ Mas, naquela manhã quando se levantaram encontraram ainda as lamparinas acesas sobre as mesas e as cortinas fechadas. Não havia fogo nem comida feita nem café da manhã pronto nem vacas ordenhadas nem água para tomar nem para se lavar nem pão assando no forno, nem nada de nada. Minha avó Gertrudis se havia ido com o fotógrafo. (GORODISCHER, 1983, p. 67).

⁷⁰ Mas eu sigo pensando que é uma ofensa para uma família como a minha ter em um lugar tão visível a foto dela que parecia tão boa mulher, tão trabalhadora, tão de sua casa, e que um dia se foi com outro homem abandonando ao seu marido e aos seus filhos por pura maldade nem mais nem menos, sem nenhum motivo. (GORODISCHER, 1983, p. 68).

que ela existiu, seja na fotografia, seja na memória familiar do narrador, é uma forma de resistência. Somado a isso, estimamos a resolução de Gertrudis, que em dado momento de sua vida se percebe oprimida por essa sua família e decide abandonar tudo, subvertendo o que lhe foi imposto até então e contrariando as palavras do neto, que afirma que ela não tinha nenhum motivo para “abandonar” a família, que o faz por pura maldade.

Propomos ainda uma breve análise do título do conto, “La cámara oscura”, que coincide com o objeto de trabalho do homem que desempenha uma importante função dentro da história. Ao pensarmos na câmera fotográfica como um instrumento capaz de captar e registrar momentos, associamos essa sensibilidade ao instante em que a imagem de Gertrudis foi capturada, juntamente com a sua verdadeira essência. O equipamento escuro foi o responsável pelo momento de epifania da personagem feminina que é, desse modo, iluminada para o despertar de sua consciência e da condição feminina em um espaço de exploração.

Nesse ponto, rememoramos a oposição com a expressão “a câmera lúcida”, presente na obra denominada *A cámara clara* (1984), de Roland Barthes. Sabemos que a câmera fotográfica foi, por muito tempo, conhecida como a câmera escura; porém, Barthes expõe nesse livro a ideia de que a fotografia apresenta um “*punctum*”, isto é, uma espécie de “ponto” ou “marca” que desperta a atenção para o que foi fotografado, fazendo com que pensemos na máquina fotográfica como algo que consegue desnudar, evidenciar e autenticar a existência. Assim, a câmera de fotografias do conto de Gorodischer tem o poder de revelar para nós, leitores, a existência e a essência da personagem Gertrudis.

O último conto a ser analisado intitula-se “O baile das feias” (1994), é de autoria de Miriam Mambri e é o primeiro conto do livro com o mesmo título. A narração é feita em primeira pessoa e tem como narrador um homem que relembra o tempo de sua juventude e a de seus amigos. Desse modo, a narrativa se inicia com a seguinte passagem: “Por estes dias, vi Marga num bar do Leblon, tomando chope com amigos. Era quem mais falava. Os companheiros estavam interessados no seu papo [...]” (MAMBRINI, 1994, p. 9). Nesse episódio, deparamo-nos com a apresentação da personagem feminina central do conto: Marga.

Em seguida, o narrador conta-nos:

Marga se tornara uma mulher interessante. Sem lhe fazer nenhum

favor, diria até que atraente. Pensei logo na reação de Ary, se estivesse ali na mesa comigo. Acho que gostaria de ver a transformação. O patinho feio não virara exatamente um cisne, mas sem dúvida melhorara bastante. (MAMBRINI, 1994, p. 9).

Nesse ponto, percebemos que Marga fizera parte da vida dos dois homens e que algo motivou o seu afastamento. Além disso, notamos que era taxada como feia, já que inclusive é comparada com o patinho feio, história infantil em que a personagem também era tida como feia e deslocada, por ser diferente de seus pares, e, portanto, rechaçada. Entretanto, o desfecho de Marga não foi tão agradável quanto o do suposto pato, que havia se transformado em um cisne real. Marga apenas havia melhorado um pouco a sua aparência e se tornara interessante.

Há, na sequência, a recordação de Ary e de como ele e o narrador se conheceram ainda na juventude. Ary é descrito como um rapaz sério, bem educado, estudioso, detentor de muitas qualidades e que agradava a todos. Entrou para o mesmo colégio que o narrador: “Gostei dele e como, quando eu gostava, André, Beto e Júlio gostavam também, Ary passou a fazer parte de nosso grupo, cinco estudantes que queriam passar no vestibular sem deixar de aproveitar a vida” (MAMBRINI, 1994, p. 9). Conforme o narrador, Ary ajudava a todos nos trabalhos escolares, mas não comparecia a todas as festas que frequentavam.

Na continuidade, afirma-se que o ano foi agitado, repleto de eventos e que dificilmente os amigos dormiam cedo. Em tais datas, saíam acompanhados de garotas. É importante ressaltar que os cinco amigos apenas se relacionavam com garotas bonitas: “As garotas eram escolhidas a dedo, para que os outros nos vissem bem acompanhados. Quanto mais bonito o broto, maior prestígio do felizardo. Pras feias não tinha passeio, beijo nem apertão” (MAMBRINI, 1994, p. 10). Dessa forma, compreendemos que a exigência partia dos próprios rapazes e deveriam segui-la a qualquer custo para serem aceitos pelos outros, o que também acaba por evidenciar a reprodução de discursos machistas, de modo que a beleza importa muito no universo masculino como meio de garantir o poder e o prestígio.

Em um baile onde os cinco amigos estavam presentes, surge algo inusitado para o grupo:

Foi o André, inventor da moda, sempre a fim de uma sacanagem, quem teve a ideia. Houve alguma resistência, mas afinal, calibrados no cuba-libre aceitamos. Até mesmo Ary, que essa noite também

tinha ido ao baile.

- Ganha quem dançar com o maior bagulho! (MAMBRINI, 1994, p. 10).

André propõe que todos, já embriagados, dançam com moças feias e o vencedor seria aquele que escolhesse a mais feia de todas. Ao buscarmos o significado do termo “bagulho”, encontramos algumas definições, dentre elas, a de um objeto sem valor, o que poderia, conforme o trecho selecionado do conto, se referir à objetificação do corpo feminino, retratado, dessa maneira, como algo que se usa e que pode, posteriormente, ser descartado. Mesmo com objeções, os companheiros decidiram seguir adiante com a ideia:

No salão caçamos narigudas, magricelas, desajeitadas, gorduchas, tudo o que fugisse ao nosso padrão de beleza, no qual as loiras longilíneas tinham o lugar de honra. Enfiadas em seus vestidos de festa, as feias se conformavam com o destino de tomar chá de cadeira. (MAMBRINI, 1994, p. 10).

No trecho, verificamos que a linguagem empregada é coloquial, o que demonstra a informalidade com que tratavam as moças com as quais dançavam na noite retratada. Os adjetivos empregados vislumbram características negativas aos olhos dos rapazes, que tinham um modelo de beleza. Isso quer dizer que as mulheres gordas não faziam parte desse padrão nem as muito magras, ou aquelas detentoras de um nariz grande. Ademais, compreendemos que as caracterizações empregadas podem ser consideradas como violência simbólica. Conforme afirma Martínez (2011), esse tipo de violência contra as mulheres é concebido por meio da difusão de mensagens, de sinais ou de imagens que disseminam e reproduzem relações de discriminação, de subordinação, de desigualdade, além de dominação e de violência contra as mulheres. Portanto, no discurso utilizado pelo narrador, é evidente esse tipo de violência. Apenas as loiras delgadas e de formas longas eram as escolhidas para que se relacionassem; entretanto, mesmo elas eram tratadas como objetos momentâneos, visto que em nenhum momento se menciona relacionamentos amorosos duradouros. De acordo com o narrador, as moças feias deveriam se conformar em ficar sentadas durante o evento, sem expectativas de serem escolhidas.

Com a brincadeira de mau gosto iniciada, ao serem convidadas, as moças selecionadas, por serem feias, ficavam surpresas: “Por fim, espantadas,

perguntavam: Eu? Vinham até nós com os olhos brilhantes, acreditando que, por milagre, os seus sonhos começavam a se realizar” (MAMBRINI, 1994, p. 10). Depois de duvidarem da escolha, elas aceitavam dançar e confiavam de que fosse algo verdadeiro. Na passagem selecionada, constatamos uma crítica feroz a não inserção nos padrões de beleza, como se um casal não pudesse ser formado quando um diferisse do outro – ver uma pessoa considerada bela com outra classificada como feia é julgado como anormal, como um milagre ou, então, como interesse por uma das partes.

Logo, todos estavam na pista de dança, acompanhados por diversas moças que consideravam feias:

Não estávamos querendo fazer caridade. A alegria das feias não nos tocava, nem tampouco sua decepção. Só pensávamos em nos divertir. Reconhecendo terreno, já tínhamos trazido para o salão uma feia atrás da outra. Combinamos que o próximo bolero seria a competição pra valer. Então, nos esmeramos na escolha. Consegui uma gordinha de olhos pendurados que batia pela minha cintura. Não resisti: curvei-me e sussurrei galanteios ao seu ouvido. Ela me olhou espantada e agradecida, quase me comoveu. André ria tanto que se atrapalhava nos pés da sua bruxinha. A Feia do Beto tinha orelhas de abano. Júlio parecia ausente: não era ele quem estava ali, rosto encostado aos cabelos *platinum blonde* de uma velhusca. Com seu ar compenetrado de bom moço, Ary conduzia aos passos do bolero uma garota grandona, rosto comprido de cavalo, dentes que não cabiam na boca. Tinha o hábito de esticar o queixo para frente de um jeito estranho e levantar o nariz, como se quisesse cheirar o céu. (MAMBRINI, 1994, p. 10-11).

O que percebemos nesse trecho é que a brincadeira não afetava em nada os amigos, que não sentiam empatia pelas mulheres com as quais dançavam. O comportamento dos rapazes, ao não se importarem com os sentimentos dessas mulheres consideradas “feias” com quem dançavam, é frio, quase de psicopatia, provocando nelas sentimentos de sofrimento e de decepção. Eles apenas estavam empenhados em escolher a mulher mais feia para vencer a competição. Percebemos as características consideradas como negativas: “gordinha”, “olhos pendurados”, “bruxinha”, “orelhas de abano”, “velhusca”, “grandona”, “rosto comprido de cavalo”, “dentes que não cabiam na boca”. Ressaltamos a animalização de uma das personagens femininas, comparada a um cavalo, o que acentua ainda mais o grotesco da cena narrada.

No recorte dessa cena é como se observássemos uma fotografia. Cortázar

(1974) apresenta a comparação do romance com o cinema e do conto com a fotografia. Enquanto o romance abrange mais amplamente o que se quer retratar, o conto tem um limite, é a captura de instantes. Desse modo, o excerto em destaque demonstra o episódio central da noite em que os amigos decidiram se divertir às custas de mulheres que não se encaixavam nos padrões de beleza e, certamente, pode ser relacionado à fotografia – captação de um determinado momento.

Após a última dança, decidiram unanimemente o vitorioso – Ary: “Escolhera a feia-mor” (MAMBRINI, 1994, p. 11). O adjetivo “mor” significa “maior”. Então, Ary foi considerado o campeão, visto que o seu par havia sido eleito a grande feia. Depois da votação, ele precisava convidá-la para a dança da vitória, o que fez somente depois de muita insistência dos amigos, pois estava chateado com a brincadeira. O narrador afirma que depois não o viu mais naquela noite. Entretanto, depois de alguns dias “Com grande surpresa, soubemos que, no fim de semana seguinte ao baile, Ary levava ao cinema a feia-mor” (MAMBRINI, 1994, p. 11). Todos os amigos ficaram impressionados com a notícia, porque não esperavam que um deles saísse com uma mulher conceituada como feia.

A partir disso, os deboches começaram: “- Não me diga que está namorando aquele bagulho!”, “- Ary tá apaixonado pela Cheira-céu!”, “- É porque ele é cego, coitado!” (MAMBRINI, 1994, p. 12). Percebemos que as falas das personagens masculinas contêm um discurso preconceituoso para com a tipologia física da personagem feminina, que utilizam apelidos de mau gosto para a mulher, como por exemplo, “bagulho” e “Cheira-céu”. Ademais, um dos colegas chama Ary de “cego”, como se um cego não fosse capaz de perceber, por outros meios, as características de alguém pelo simples fato de não enxergar como os demais.

Na sequência, o narrador relata que depois da repreensão dos amigos, Ary “Durante um tempo, não foi mais visto na companhia da feia, que então já sabíamos se chamar Margarida, apelido Marga” (MAMBRINI, 1994, p. 12). De acordo com um dos parceiros de Ary, chamava-se “Amarga”. Ao procurarmos o significado do nome Margarida, encontramos no *Dicionário de Nomes Próprios*, duas definições: “pérola” ou então “criatura de luz”⁷¹ e constatamos que Marga, de certa forma, iluminava a vida superficial de Ary, visto que quando eles saíam juntos, divertiam-se. Depois de

⁷¹ Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/margarida/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

um tempo, Júlio revela que viu novamente o casal tomando um sorvete na praia, não sem antes mencioná-la como “Cheira-céu”. O narrador menciona que “Dezenas de moças bonitas davam de graça pra gente, mas ele insistia em sair com a feia-mor” (MAMBRINI, 1994, p. 12). Novamente o narrador pretende intervir, visto que considera Ary tolo e capaz de ingressar em um relacionamento com Marga, afirmando que seria uma fatalidade.

Para evitar tal acontecimento, o narrador, que não é nomeado durante a narrativa, conversa com Ary, que conta a respeito da noite da competição. Ary diz que quando chamou Marga para dançar não a achou tão feia e que pensou que nem estivesse participando da disputa. A moça era muito legal e ele ficou constrangido por tê-la convidado para a dança. Ainda na mesma noite, ela descobriu sobre a brincadeira perversa e foi conversar com Ary, dizendo que estava muito magoada, quase chorando. Por isso, Ary ficou se sentindo tão mal e se esforçou para provar que não tivera a intenção de feri-la; por isso, convidou-a para sair, fazendo com que acreditasse que a achara agradável. Para que saíssem juntos, Ary teve de insistir bastante e “Ao se despedirem, Marga perguntou se o convite era parte da brincadeira. Por isso a convidara outra e mais outra vez. Ainda ia convencê-la de que não houvera nenhum concurso de feias” (MAMBRINI, 1994, p. 13-14).

Logo após a conversa, o narrador assegura: “O caso era grave. Tão cedo, meu amigo não se livraria da Cheira-céu” (MAMBRINI, 1994, p. 14). Segundo a voz narrativa, era Marga que devia algo para Ary, pois ele a levou ao cinema, tomar sorvete, além de ter abalado a reputação dele com os demais amigos. Como Ary tinha um coração afetuoso, o plano do narrador era apelar para o sentimental:

Ary não via as coisas como as outras pessoas. O melhor meio de fazê-lo desistir daquela cisma idiota era apelar exatamente para o seu ponto fraco: o seu grande coração. Era ele que estava fazendo Ary cair como um patinho na armadilha da feia, ele também poderia salvá-lo. (MAMBRINI, 1994, p. 14).

Para que a estratégia funcionasse, passou a defender Marga, afirmando que já que Ary não estava apaixonado, a mágoa dela quando descobrisse seria muito maior. Nesse sentido, fez com que todos os amigos participassem do novo plano e todos combinaram de divulgar a situação da competição e o que enfrentava Ary naquele momento: “Não era possível que não houvesse uma alma caridosa para contar a história à feia-mor. Podia ser que assim finalmente ela se mancasse e

colocasse um ponto final naquela história” (MAMBRINI, 1994, p. 14-15). Consoante com o narrador, Marga estaria se beneficiando da bondade e da sensibilidade de seu amigo.

Passado algum tempo, Ary comunicou que Marga havia encontrado outra pessoa e que estava namorando. Foi um grande alívio para o narrador: “Graças a Deus, a feiosa não fizera uma cena. Tudo tinha dado certo. Marga cuidava de sua vida e ninguém mais explorava o coração mole de Ary. A não ser eu, é claro” (MAMBRINI, 1994, p. 15). Com esse trecho, notamos que o narrador sentia ciúmes do amigo e que gostaria de tê-lo por perto para que ele continuasse auxiliando-o, sem dividir a sua atenção e a sua dedicação com mais ninguém. Nesse momento, há novamente o julgamento da personagem feminina como sendo feia, por meio do uso do adjetivo “feiosa”.

Ocorre, então, um salto temporal; há a informação de que permaneceram amigos durante o período da faculdade e o relato de que Ary havia se casado com Liliane. Para acentuar a oposição de Marga com Liliane, há a descrição física da esposa: “[...] linda, loura, cabelos lisos e compridos, a noiva mais bonita que eu já vi” (MAMBRINI, 1994, p. 15). Para enfatizar as qualidades de Liliane, ela não é só linda, é “a noiva mais bonita” que o narrador havia visto. Continuaram amigos depois e Ary teve uma filha, também descrita como bela. Ressaltamos que tanto a caracterização de Liliane quanto a da filha do casal é a física, recorrendo apenas à beleza como algo superficial.

Em uma noite de bebidas, Ary pergunta se o narrador se lembrava de Margarida e

Numa voz esquisitamente emocionada, contou que Marga tinha sido a mulher com quem melhor se entendera na vida. Tinham os mesmos gostos, conversavam horas sobre filmes e livros. Além disso, estava sempre alegre, de bom humor. Uma grande companheira. Se tivesse casado com ela, teria sido muito feliz. (MAMBRINI, 1994, p. 16).

Percebemos, com a passagem, que Marga foi amada por Ary. Tal ideia é complementada pelo discurso da própria personagem masculina, que ganha voz em um diálogo e assume que não queria desapontá-la, pois “[...] gostava dela, queria namorá-la. Só que quando descobri isso já era tarde, ela tinha arrumado outro cara” (MAMBRINI, 1994, p. 16). Relembramos do apelido dado a Marga pelos amigos –

feia-mor –, que poderia ser lido como “feia-amor”, alguém que mesmo não se enquadrando nos padrões de beleza, seria digna de ser admirada e amada.

O narrador se descreve como surpreso, visto que não esperava tal confissão: “Ele achar que podia ser admiravelmente feliz ao lado da feia-mor me perturbava e deprimia, principalmente, porque eu era o único culpado daquilo não ter acontecido. Mas logo, felizmente, percebi que ele estava rindo” (MAMBRINI, 1994, p. 16). Desse modo, notamos um momento de arrependimento do narrador por ter planejado a separação de Ary e de Marga. Depois que percebe o sorriso do amigo, fica aliviado compreendendo que se tratava de uma brincadeira, utilizando inclusive o advérbio “felizmente”, retratando, assim, a sua alegria.

No entanto, com o último parágrafo e desfecho da narrativa, constatamos uma dúvida insistente do narrador: “Algumas vezes, daí para frente, observando uma tristeza no rosto de Ary, um ar pensativo, uma insatisfação, eu me perguntei: seria uma brincadeira?” (MAMBRINI, 1994, p. 16). Depois da leitura desse fragmento, consideramos a análise feita pelo narrador, preocupado com o amigo, questionando-se seguidamente se a revelação feita por Ary seria uma simples brincadeira ou se seria verdade. Ainda lembrando um dos apelidos dados pelos amigos, Marga é chamada também de “amarga”; contudo, ela não poderia, de forma alguma, ser retratada assim, porque é notório que Ary teria sido feliz ao lado dela e viveria de bom humor.

O título do conto “O baile das feias” e também o da obra de Mambrini estão interligados ao discurso do narrador em primeira pessoa, bem como à brincadeira realizada pelos cinco amigos na época da juventude. A proposta de que se escolhesse uma feia para ser coroada como a maior feia da festa nos faz refletir a respeito do julgamento pungente da sociedade, que faz inúmeras comparações entre as mulheres e impõe padrões muitas vezes inatingíveis.

Ao refletirmos tanto sobre Gertrudis quanto Marga, percebemos que a violência simbólica está presente em ambas as narrativas e afetou as duas personagens femininas. Gertrudis e Marga estão inseridas em contexto cujos discursos são oriundos do machismo. Gertrudis se liberta da opressão social e familiar quando foge com o fotógrafo, e Marga se distancia de um ambiente machista quando se afasta de Ary e de seus companheiros.

Enfim, ao ponderar acerca das quatro personagens femininas desta pesquisa, notamos a importância da produção literária de autoria feminina, bem como dos

feminismos para que possamos perceber, analisar, debater e desconstruir os discursos gordofóbicos, excludentes, preconceituosos e machistas presentes na sociedade contemporânea. Dessa forma, os quatro contos estudados “Inmensamente Eunice” (2005), “A solução” (1999), “La cámara oscura” (1983) e “O baile das feias” (1994) evidenciam o protagonismo feminino diante da ditadura corporal imposta diariamente às mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho nos permitiu refletir acerca da potencialidade da literatura, que permite ao leitor obter a capacidade de discernir sobre as temáticas que são abordadas, em razão da alta significação dos textos literários. Conforme explica Perrone-Moisés (2016),

[...] a literatura é um instrumento de conhecimento do outro e de auto conhecimento; porque a literatura de ficção, ao mesmo tempo em que ilumina a realidade, mostra que outras realidades são possíveis, libertando o leitor de seu contexto estreito e desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é uma necessidade humana e pode inspirar transformações históricas; [...]. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 80-81).

Dessa maneira, compreendemos que, ao lermos literatura, nós, leitores, acabamos por obter conhecimentos, liberdade e eficiência para criar e conseguir alterar a sociedade em que vivemos. Entendemos também que o conto, discutido no primeiro capítulo, mesmo sendo um gênero literário breve, tem grande potencial, visto que retrata comportamentos humanos. Além do mais, ter contato com esse gênero literário permitiu a exibição de algumas produções latino-americanas - “Inmensamente Eunice” (2005), “A solução” (1999), “La cámara oscura” (1983) e “O baile das feias” (1994), de modo que exploramos as suas significações, analisando-as tendo em vista as suas personagens femininas principais.

Candido (2010) aborda a respeito da posição social do artista e afirma que a obra produzida é o resultado tanto do contexto social em que o autor vive quanto de sua determinação individual. Diante disso, convém reafirmar a relevância da autoria feminina no cenário latino-americano e que essas obras merecem receber prestígio, ademais de uma maior aceitação, também como abordado no primeiro capítulo. De acordo com Tayassu (2019), na escrita feminina são nítidas as diversas relações sociais existentes entre os sujeitos e os povos de um determinado espaço geográfico, ademais de revelar as relações de domínio e de gênero existentes.

Como os contos de autoria feminina analisados nessa pesquisa contemplam em suas histórias a temática da feiura feminina, desejamos reiterar o caráter subjetivo da questão, lembrando que é inevitável não discutir sobre os padrões de beleza, como contemplamos no segundo capítulo. Nesse sentido, a feiura e a beleza são padrões estéticos movediços, que se transformam ao longo da história e são,

portanto, construções sociais. Conforme vimos, e consoante com Goellner (2019), o corpo pode se converter em um objeto de consumo, de forma que a ele são ofertados uma crescente quantidade de serviços e produtos, a fim de alterá-lo, controlá-lo.

Nesse seguimento, retomamos as quatro personagens femininas analisadas no terceiro capítulo, que foram elaboradas no espaço ficcional literário, de modo que o leitor pudesse, de certo modo, se identificar, pois as narrativas representam situações de violência motivadas pela aparência física. A escrita e a criação blanqueana nos permitem verificar uma crítica ferrenha aos padrões de beleza impostos na sociedade. Do mesmo modo, a elaboração de Lispector nos concede a reflexão acerca da marginalização de quem foge ao modelo idealizado. Igualmente, a tessitura de Gorodischer nos impele a afrontar os modelos de beleza, ademais de combater as exigências criadas pela sociedade no contexto do patriarcado. Por fim, a elaboração de Mambrini nos possibilita repensar a respeito da violência simbólica e da necessidade de debelar as determinações sociais à volta da idealização da beleza.

Os contos “Inmensamente Eunice” (2005), de Andrea Blanqué, e “A solução” (1999), de Clarice Lispector, apresentam narradores cujas identidades são desconhecidas, visto que narram as histórias em terceira pessoa. Essas duas narrativas trazem protagonistas obesas, Eunice e Almira, que são marginalizadas. Ambas sentem solidão e descontentam na comida as suas frustrações. Elas também se relacionam com outras pessoas no decorrer da história – Eunice com o cego e Almira com Alice –; todavia, no desenlace acabam afastadas. O desfecho das histórias é distinto para as duas: Eunice recorre a recursos para emagrecer e já não se sente excluída da sociedade, dado que não a olham mais com receio; Almira assume a sua identidade de marginalizada e descobre a felicidade, encontrando-se com as suas iguais, na prisão, local onde outras mulheres também vivem em uma situação adversa.

Já os contos “La cámara oscura” (1983), de Angelica Gorodischer, e “O baile das feias” (1994), de Miriam Mambrini, trazem narradores masculinos em primeira pessoa. No conto de Gorodischer, a história é narrada por Isaac, neto da personagem central; na narrativa de Mambrini, o narrador não é identificado, mas sabemos que é um dos amigos de Ary, uma das personagens centrais. Ao pensar nas personagens femininas principais, temos Gertrudis e Margarida descritas como

feias e que experimentam a violência simbólica. Ambas padecem com os discursos machistas e misóginos dos narradores que predominam no patriarcado. É evidente, entretanto que, tanto em um conto quanto em outro, a feiura vista aos olhos de um pode não ser para o outro: o fotógrafo enxerga beleza em Gertrudis e Ary se apaixona por Margarida. Desse modo, as duas personagens femininas, no desfecho da narrativa, desconstroem os discursos propagados, apontando para uma possibilidade de libertação.

Dessa forma, notamos que as quatro personagens femininas dos contos são diversas e representam uma parte da multiplicidade de mulheres latino-americanas: Eunice, mulher uruguaia, branca, trabalhadora urbana, solteira; Almira, mulher brasileira, trabalhadora urbana, solteira; Gertrudis, mulher negra migrante/argentina, apesar de ser casada e de a família ter posses, trabalhadora rural na casa e na fazenda do marido; Margarida, mulher brasileira, branca, solteira, classe média, carioca urbana. As quatro mulheres possibilitam a reflexão de que essa diversidade permite uma conexão entre elas no contexto latino-americano e os vários feminismos, pois não há uma homogeneidade de mulheres e de suas representações literárias.

Por fim, compreendemos que as quatro personagens femininas analisadas neste trabalho salientam a subjetividade dos padrões de beleza e representam, de certo modo, os feminismos, visto que transgridem os discursos machistas e preconceituosos que perduram socialmente. Além disso, destacamos mais uma vez que a produção literária de autoria feminina latino-americana é abundante e requer visibilidade; desse modo, Blanqué, Lispector, Gorodischer e Mambrini são escritoras que protagonizam a resistência e redigem um discurso influente, representativo e autêntico.

REFERÊNCIAS

ALZUGARAT, Alfredo. Narrativa de mujeres. **Nuestro Tiempo**: Letras – Alfredo Alzugarat. Montevideo, número 3, p. 36-39, 2013/2014.

ATAÍDE, Vicente. A personagem. In: ATAÍDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973. p. 37-46.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. (Trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANQUÉ, Andrea. Inmensamente Eunice. In: BLANQUÉ, Andrea. **La piel dura**. 1. ed. Buenos Aires: Booket, 2005, p. 25-37.

BLANQUÉ, Andrea. **Literatura**: Uruguia Andrea Blanqué conta história de mulher só em “A passageira”. [Entrevista cedida a] Ana Nunes Cordeiro. Diário de Notícias, Lisboa, 27 fev. 2009. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/livros/literatura-uruguia-andrea-blanque-conta-historia-de-mulher-so-em-a-passageira-1155723.html>. Acesso em: 05 out. 2019.

BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. (Trad. Maria Helena Kühner). Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

CAROSIO, Alba. Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe. In: CAROSIO, Alba. **Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe**. Buenos Aires: CLACSO, 2012, p. 9-17.

CHEVALIER, Jean et al. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COLASSANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos?. In: COLASSANTI, Marina. **Fragatas para Terras Distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 65-77.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: Pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em:
<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/almira/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em:
<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eunice/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em:
<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gertrudes/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em:
<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/margarida/>. Acesso em: 21 jan. 2020.

DOVAL, Camila Canali. **Mulheres escritas por mulheres**: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000-2014). Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2016.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FALUDI, Susan. A beleza e o backlash. In: FALUDI, Susan. **Backlash**: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. (Trad. Mario Fondelli). Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 208-234.

FARINA, Soledad. En busca de la palabra. Reflexiones en torno a la emergencia de una escritura femenina. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. **¿Y nosotras latinoamericanas?**: estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992, p. 45-51.

FEMENÍAS, María Luisa. Esbozo de un feminismo lationamericano. **Estudios Feministas**. Florianópolis, número 15, p. 11-25, janeiro-abril/2007.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 141-144.

GOICOECHEA, Alicia Redondo. Introducción literária – teoría y crítica feministas. In: GRAÍÑO, Cristina Segura. **Feminismo y misoginia en la literatura española**. Madrid: 2001, p. 19-46.

GORODISCHER, Angelica. La cámara oscura. In: GORODISCHER, Angelica. **Mala Noche y Parir Hembra**. Buenos Aires: Ediciones La Campana, 1983, p. 55-68.

GORODISCHER, Angelica. La ciencia de narrar. [Entrevista concedida a] María Paz Balpreda Padilla. **Questión, La Plata** – Argentina, vo. 1, n.º 41, p. 298-302, jan.-mar.

2014.

GORODISCHER, Angelica. **Angelica Gorodischer**: “Si pudiera caminar, estaría a la cabeza de las marchas del #NiUnaMenos”. [Entrevista concedida a] Sebastián De Toma. Blog Medium, Rosario – Argentina, 05 mai. 2017. Disponível em: https://medium.com/@sebadetoma_11465/ang%C3%A9lica-gorodischer-si-pudiera-caminar-estar%C3%ADa-a-la-cabeza-de-las-marchas-del-niunamenos-7af5f46e0197. Acesso em: 11 out. 2019.

GORODISCHER, Angelica. **Angelica Gorodischer**: “El escritor que me cuenta; lo que pasa alrededor me aburre”. [Entrevista concedida a] Daniel Gigena. La Nación, Buenos Aires – Argentina, 28 mai. 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/angelica-gorodischer-el-escritor-que-me-cuenta-lo-que-pasa-alrededor-me-aburre-nid2138478>. Acesso em: 28 jul. 2019.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1991.

GRANDES, Almudena. La conquista de una mirada. In: ENCIMAR, Ángeles; VALCÁRCEL, Carmen. **Escritoras y compromiso**: Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Madrid: 2009, p. 21-40.

HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KEHL, Maria Rita. Os homens constroem a feminilidade. In: KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008, p. 47-64.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado. In: LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019, p. 261-280.

LISPECTOR, Clarice. A solução. In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 72-74.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: vida. Website Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/vida/>. Acesso em 20 abr. 2019.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. 1999. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 8 abr. 2019.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. In: LUCAS, Fábio. **O livro do Seminário**. São Paulo: LR Editores, 1982, p. 103-164.

MAMBRINI, Mirian. O baile das feias. In: MAMBRINI, Miriam. **O baile das feias**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994. p. 09-16.

MAMBRINI, Mirian. **A bela Miriam**. [Entrevista concedida a] Valéria Martins. Blog Oasys Cultural, Rio de Janeiro, 26 mai. 2015. Disponível em:

<http://oasyscultural.com.br/a-bela-miriam>. Acesso em 03 out. 2019.

MAMBRINI, Mirian. **Como escreve Miriam Mambrini**. [Entrevista concedida a] José Nunes. Blog Como eu escrevo, Brasília, 07 fev. 2019. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/miriam-mambrini/>. Acesso em 03 out. 2019.

MAMBRINI, Mirian. **Miriam Mambrini**. Website Miriam Mambrini. Disponível em: <http://miriammambrini.com/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MARTÍNEZ, Julia Evelyn. Violência simbólica contra mujeres. In: MARTÍNEZ, Julia Evelyn. **Pueblos**. Dez. 2011. Disponível em: <http://www.revistapueblos.org/old/spip.php?article2290>. Acesso em: 21 jan. 2020.

McMCANN, Hannah et.al. **O livro do feminismo**. Tradução de Ana Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

NOVAES, Joana Vilhena; VILHENA, Junia de. De Cinderela à Moura Torta: sobre a relação mulher, beleza e feiúra. **Interações**. Vol. VIII, n. 15, p. 9-36, jan-jun 2003.

NOVAES, Joana Vilhena. **O intolerável peso da feiura**: sobre mulheres e seus corpos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Gramond, 2013.

ORMUNDO, Wilton de Souza. **Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector**: o fenômeno como disparador do *Unheimlich*, das inversões e do (des)equilíbrio. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade São Paulo, São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O ensino da literatura. In: PERRONE-MOISÉS. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 70-82.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Aline da Silva. Palavras – Silêncio. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 571-573.

ROLIM, Marina Ambrozio Galindo. **“Sob o sórdido desarrumo”**: a feiúra em “A benfazeja”. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSENKRANZ, Karl. Lo negativo en general. In: ROSENKRANZ, Karl. **Estética de lo feo**. (Trad. Miguel Salmerón). Sevilla: Julio Ollero Editor, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, René. Andrea Blanqué. In: SCOTT, René. **Escritoras uruguayas**: una antología crítica. Montevideo – Uruguay: Ediciones Trilce, 2002, p. 121-129.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Jacicarla Souza da. Crítica feminista no Brasil. In: SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana**: Cecília e as poetisas uruguaias [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 41-49.

SUASSUNA, Ariano. Natureza e Objeto da Estética. In: SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 2012a.

SUASSUNA, Ariano. O feio na Arte. In: SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 2012b.

TAYASSU, Catitu. Escrita feminina. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 213-218.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TISNADO, Carmen. El cuerpo femenino y el concepto de belleza en dos cuentos de Carmen Naranjo. **Filología y Lingüística**, XXXI (2), p. 23-33, 2005,.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Letras transgressoras na escrita de autoria feminina: Greta Benitez e as palavras em rotação. **Revista Cerrados**. Vol. 20, n.32, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8399/6395>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VALÉRIO, Maristela; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Faces da feiura na contemporaneidade: a narrativa de Luci Collin. **Anais...** Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIGARELLO, Georges. O prestígio do gordo. In: VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**: história da obesidade no Ocidente: da Idade Média ao século XX. (Trad. Marcos Penchel). Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a, p. 21-31.

VIGARELLO, Georges. O “martírio” torna-se real. In: VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**: história da obesidade no Ocidente: da Idade Média ao século XX. (Trad. Marcos Penchel). Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b, p. 300-341.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e história na América Latina: representações de gênero. **MÉTIS: história & cultura**, v. 5, n. 9, p. 253-270, jan./jun. 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. (Trad. Waldéa Barcellos). 5. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. (Trad. Vera Ribeiro). São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. (Trad. Denise Bottmann). Porto Alegre: L&PM, 2018.