

Valeria Rosito
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

(Obs)cena: o lugar do desejo feminino em Gustav Klimt e Clarice Lispector

Resumo: Este artigo sublinha o lugar da (obs)cena para onde se desloca persistentemente o desejo feminino. Põe em diálogo a linguagem pictórica e a literária, voltando-se para a economia composicional da tela de Klimt "As três idades da mulher" e do conto clariceano "Ruído de passos". Considera os horizontes de sentidos agregados pela circulação e recepção de ambos os objetos, especialmente no que diz respeito à autonomia do detalhe na tela de Klimt. A discussão sugere ainda efeitos do deslocamento da crítica específica de gênero à luz da crítica cultural contemporânea, voltada para agendas mais diluídas sobre inclusão. Sustenta-se, finalmente, que a perspectiva de gênero ilumina decisivamente o ato interpretativo e se prova crucial no enriquecimento de contribuições filosóficas notórias de teóricos do discurso como Bakhtin.

Palavras-chave: estudos de gênero; Clarice Lispector; Gustav Klimt; interfaces discursivas; Bakhtin.

Copyright © 2014 by Revista
Estudos Feministas.

Introdução

De forma ampla, o debate ora proposto participa dos desdobramentos dos estudos de gênero na contemporaneidade através do exame de interfaces entre linguagens verbais e visuais. Considera que, na construção do moderno e do diverso, ao longo do século XX e XXI, o lugar afirmativo da sexualidade feminina é forjado no seio de incontáveis tensões e contradições, muitas das quais, paradoxalmente, resultantes do alargamento das próprias agendas e dos discursos voltados para a equanimidade social. Posto de uma outra forma, se por um lado se provam irrefutáveis as conquistas dos feminismos através da intensificação das práticas democráticas, do debate acadêmico e dos movimentos sociais, por outro lado se transmutam, em formas mais diluídas e subliminares de representação e figuração, a obscena de gênero. A sofisticação desse mapa é compre-

ensível, na medida em que, como sugerido, as últimas décadas foram pródigas em agenciamentos, leis, formas jurídicas, acadêmicas e discursivas entre outros, que responderam explícita e radicalmente contra práticas insustentáveis de violência e discriminação contra o feminino. Consequentemente, deslocaram-se os trópicos dos discursos correspondentes às relações de gênero, sem que, com isso, práticas e territórios correspondentes aos novos mapas se alterassem na mesma medida.

Este trabalho reconhece tais avanços político-cartográficos, mas se volta justamente para a parte territorial figurada nas linguagens das artes onde persiste o veto e a crítica ao veto apresentado ao feminino, especialmente no que o gênero apresenta de mais fortemente subversivo e arriscado: o desejo da mulher. O investimento teórico da investigação se concentra na exploração conceitual da *obscena*, e toma como hipótese inicial de trabalho a premissa de que se encontra fora da cena do debate político, portanto no espaço da *obscena*, a discussão consequente da sexualidade e do desejo feminino, com suas especificidades próprias. A identificação desse espaço e dos mecanismos de sua construção constituem o objeto central desta investigação.

Para atender a esse interesse teórico, a discussão toma um *corpus* duplo, recortado da pintura e da literatura. Trata-se da (1) tela de Gustav Klimt, "As três idades da mulher", e de seu detalhe autônomo, intitulado "Mãe e filh@",¹ e (2) do conto "Ruído de passos", de Clarice Lispector. A tela veio a público originalmente em 1905, e o detalhe se autonomizou e se multiplicou ao longo do século com as vertiginosas formas de reprodução de imagem. O conto é parte da coletânea de treze contos de Clarice Lispector, intitulada *A via crucis do corpo* e publicada originalmente em 1974. Ressalte-se, para efeitos de considerações contextuais, o afastamento no tempo (70 anos no século XX) e no espaço (Europa, América do Sul) entre as duas produções, assim como a possível disparidade motivacional e ideológica subjacente às tintas de Klimt e de Clarice a partir de suas próprias vivências de gênero.

Reconhecido o abismo entre suas condições de produção, torna-se ainda mais provocante a coincidência entre os objetos privilegiados em ambos: a sexualidade feminina, deslocada para a *obscena* na problemática da 'pessoa' idosa. Na tela, a mulher idosa divide a cena com duas mulheres mais jovens, uma das quais um bebê. O detalhe autônomo, como acima nomeado, inclui somente as duas jovens – claramente identificadas pelo abraço como mãe e filha. No conto, a mulher idosa protagoniza o conflito central, construído incomodamente em torno do eixo desejo-prazer feminino.

¹ O carácter "@" está sendo usado como um artifício tradutório da língua inglesa para a língua portuguesa, com vistas a evitar a fixação do substantivo neutro "child", em inglês, para o gênero masculino "filho", comum de dois gêneros, em português. Justifica-se o recurso pela natureza específica da discussão, debruçada sobre questões de gênero interculturais e entre linguagens.

² Gunther KRESS e Theo VAN LEEUWEN, 2006.

³ Mikhail BAKHTIN, 2003; 2006.

O instrumental metodológico e analítico a que se recorre para a imagem se sustenta num suporte descritivo semiótico² e se articula às categorias bakhtinianas de *polifonia*,³ empregadas na discussão do texto literário. Em ambos os casos, tela e conto, a análise se ancora nas bases materiais de suas partes, para então proceder ao conjunto composicional que lhes imprime unidade estética e permite abstrações de ordem teórica. O movimento do concreto ao abstrato se torna ainda enriquecido pelo exame da tensão entre as esferas produtoras, responsáveis pela criação da base material em questão (tela e conto) e as esferas receptoras, responsáveis pelos efeitos de sentido, que recepção e circulação agregam ao conjunto produzido. Referências críticas adicionais ao longo de toda a discussão são utilizadas como comentários argumentativos de suporte, permeando, portanto, todas as partes do debate.

O roteiro sugere uma divisão da investigação em cinco partes, em que a primeira e a última integram, respectivamente, apresentação/introdução e conclusão. As partes intermediárias são distribuídas, tão simetricamente quanto possível, entre tela e conto, sendo as duas primeiras pertinentes à tela, e a terceira, ao conto. Espera-se que a exploração das hipóteses iniciais iluminem novas incursões nos estudos de gênero pela discussão de interfaces entre verbo e imagem.

1 Do detalhe e do todo: aspectos iconográficos e iconológicos da (obs)cena feminina em Klimt

A relação entre o detalhe do quadro do pintor austríaco Gustav Klimt (Figura 1) com o quadro que lhe dá origem (Figura 2) encorpa o debate sobre o lugar da sexualidade feminina em duas esferas do ciclo produtivo: no da produção da tela – para o qual concorrem elementos composicionais espaciais e de fatura; e no da recepção – para o qual concorrem fatores de circulação e de consumo das artes. A autonomia do detalhe é assegurada por um novo título, “Mãe e filh@”,⁴ em alternativa ao da tela original, intitulada “As três idades da mulher” – em inglês, “The three ages of woman”, de 1905.⁵

A passagem das “idades da mulher” para “mãe e filh@” escancara uma dupla elisão. No plano verbal, a periodização do tempo total de vida da mulher no título da tela original cede lugar à referenciação central de apenas uma das fases desse tempo, vinculada à função procriadora. Destacado da imagem correspondente, o título do detalhe poderia legendar quaisquer outras retratações de maternidade, inclusive a de uma mulher mais idosa com seu/sua filh@

⁴ Disponível em: <http://www.allposters.com/-sp/Mother-and-Child-detail-from-The-Three-Ages-of-Woman-c-1905-Posters_i381913_.htm>

⁵ Disponível em: <[Estudos Feministas, Florianópolis, 22\(1\): 151-171, janeiro-abril/2014 153](https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1097&bih=514&q=the+three+ages+of+woman+gustav+klimt&ocq=The+three+ages+gs+l=img.1.2.01910.1585.10273.0.17320.22.20.2.0.0.2.915.4186.4j5j3j0j1j1.17.0..00..1ac.1.7img.4GW8_R9&nw>.”></p></div><div data-bbox=)

também mais velh@. O plano imagético do detalhe, no entanto, restringe a retratação da maternidade à fase biológica de fertilidade da mulher, necessariamente limitada aos seus anos de juventude. A maternidade referenciada no título do detalhe e ressaltada, iconologicamente, pelo detalhe está identificada com a fertilidade feminina, portanto, uma questão essencialmente biológica, abstratamente transferida para uma relação social e simbólica de alcance temporal indeterminado, tendo em vista que a relação geral de maternidade dura tanto tempo quanto viverem as mães e seus/suas filh@s.

⁶ Disponível em: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=img&tbm=isch&source=hp&biw=1097&bih=514&q=the+three+ages+of+woman+gustav+klimt&oq=The+three+ages&gs_l=img.1.2.0i1910.1585.10273.0.17320.22.20.2.0.0.2.915.4186.4j5j3j3j0j1j1.17.0...0.0...1ac.1.7.img.4GW8_R9k8nw>. Acesso em: 10 abr. 2012.

Figura 1 - Mãe e filh@⁶



⁷ Disponível em: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=img&tbm=isch&source=hp&biw=1097&bih=514&q=the+three+ages+of+woman+gustav+klimt&oq=The+three+ages&gs_l=img.1.2.0i1910.1585.10273.0.17320.22.20.2.0.0.2.915.4186.4j5j3j3j0j1j1.17.0...0.0...1ac.1.7.img.4GW8_R9k8nw>. Acesso em: 10 abr. 2012.

Figura 2 - As três idades da mulher⁷



⁸ Para constatação das amostras comercializáveis, sugere-se este endereço: <https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1097&bih=514&q=the+three+ages+of+woman+gustav+klimt&ok8nw>. Acesso em: 10 abr. de 2012.

⁹ KRESS e VAN LEEUWEN, 1996, p. 35.

O privilégio do detalhe sobre o todo se confirma na sua ampla circulação no mercado das trocas, na própria superação de sua exponibilidade àquela encontrada pela tela original. Uma rápida visita a pontos de venda de *souvenirs*, lojas de museus e de objetos artísticos permite a constatação de que é o detalhe que é oferecido ao observador/comprador, abastecendo-o de versões que vão de quadros emoldurados e pôsteres a camisetas, bijuterias, vasos, jarras, canecas, entre outras mercadorias.⁸ Pretensos lugares e práticas de memória encenam o Belo – no caso em questão, os anos férteis da vida da mulher – ao mesmo tempo que fazem corresponder a ele, por exclusão, um espaço fora do raio de visão do observador – e do desejo do comprador – para onde se dirigem as representações da mulher ‘idosa’, forçosamente circunscrita aos anos em que, biologicamente, já não pode procriar. A relação entre o todo ‘original’ de Klimt e o detalhe notório subsequente emerge da reciprocidade entre duas frentes: a produtora e a receptora. A primeira delas cria, por assim dizer, um enunciado original acolhido num plano de interlocução mais amplo, por seu turno, responsivo e criador de novas versões e respostas agregadoras e modificadoras de sentido. Como apontam Kress e Van Leeuwen, as flexões que a recepção imprime à produção decorrem também dos *media* e do terreno próprio em que a ‘paisagem semiótica’ se constroi.⁹ No adensamento dessa ordem simbólica específica, e é este o norte desta investigação, se forja um lugar fora da cena, que acolhe a mulher ‘idosa’ em seu exílio da cena enquadrada, mas que, ao fim e ao cabo, se destina ao acolhimento da sexualidade feminina, livremente desvinculada dos papéis de gênero de reprodução e procriação – tendo no desejo autônomo da mulher um sintoma de desvio gerador de situações de risco e, finalmente, esteticamente indecoroso.

Sustenta-se, portanto, que as questões de gênero que perpassam tanto a tela de Klimt de 1905, quanto o detalhe da tela, que lhe supera em notoriedade, se relacionam a formas do Belo e do decoroso monumentalizadas e normatizadas por processos heterogêneos de produção de sentido. Nelas, se destaca o vínculo inextricável do feminino à cena restrita e conservadora da função procriadora da mulher. É tão substancial sua materialidade cênica quanto é simétrica e palpável sua contraparte (obs)cênica. Seja nos elementos plásticos de sua produção, seja na direção que a recepção lhes imprime, a retratação das figuras femininas nessa tela de Klimt se equilibra sobre uma lógica de restrição à sexualidade feminina ao seu papel reprodutor, no exercício da maternidade, e/ou, portanto, legitimada pelo desejo masculino e pela ordem patriarcal. Veremos adiante como a figuração espacial e composicional da mulher ‘idosa’

desliza, seguramente, da representação iconográfica que lhe confere Klimt para a invisibilidade flagrante que lhe conferem as edições sucessivas do detalhe, no circuito de massa da indústria cultural.

2 A metafísica do humanismo: a que preço somos todos iguais?

Via de regra, a crítica identifica na tela de Klimt uma “alegoria sobre o ciclo da vida”, entendido como a passagem do tempo pela infância, juventude e velhice.¹⁰ A referência quase que antropológica ao “ciclo da vida” traduz existencial e metafisicamente os discursos humanistas, que negligentes da experiência de gênero (masculino e feminino), obscurecem a materialidade da diferença à sombra do elogio de uma identidade humana. Tomemos de empréstimo o comentário barthesiano sobre o ímpeto essencialista que apaga a história – a experiência histórica particular – em favor da natureza: “Este mito da ‘condição’ humana repousa sobre uma mistificação muito antiga que consiste sempre em colocar a Natureza no fundo da História.”¹¹ Reitera ainda o teórico que o humanismo deveria, ao contrário, “inverter os termos desta velhíssima impostura, em decapar, incessantemente a natureza, as suas ‘leis’ e os seus ‘limites’, para nelas descobrir a História e estabelecer finalmente a própria natureza como histórica.”¹²

É notório saber que os efeitos de poder não atuam exclusivamente na negatividade – excluindo, reprimindo, recalçando, censurando, abstraindo, mascarando e escondendo. Na dicção foucaultiana, “o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção.”¹³ Dessa forma, a disposição iconográfica encontrada parece criar toda uma semiótica de gênero em que é o masculino – ironicamente ‘ausente’ do conjunto – que se impõe, por efeito relacional, na positividade dos lugares femininos estabelecidos.

No plano da produção da tela *art nouveau* em questão, o conjunto iconográfico se distribui em campos divisórios com flagrante simetria. A figura da velha mulher, à esquerda, e a figura da mulher jovem com a menina bebê ao colo, à direita, se opõem pelo tratamento respectivo que lhes dão as cores ferrosas opacas, à primeira, e as translúcidas e frias, às segundas.¹⁴ O distanciamento entre as figuras é ainda mais acentuado pela linha vertical ondulada que as isola nas duas metades da tela, acabando por sugerir a formação de um conjunto iconológico coerente com os lugares de gênero determinados pelo metro da natureza biológica da mulher. Entretanto, cumpre ressaltar que a

¹⁰ Valéria LIMA, 2011.

¹¹ Roland BARTHES, 1975, p. 114.

¹² BARTHES, 1975, p. 114-115.

¹³ Michel FOUCAULT, 1987, p. 218.

¹⁴ cf. Valéria LIMA, 2011.

¹⁵ cf. KRESS e VAN LEEUWEN, 1996, p. 59.

mesma linha ondulada que polariza as duas figurações responde também por uma relação anterior que as une e realiza, como vetor, a ligação semiótica evolutiva, temporal e 'natural' entre a mulher idosa, impedida pela natureza de procriar, e a mulher jovem, abraçada à cria, legitimada em seu papel de gênero. Tempo e evolução cíclica – presentes no título da tela original de Klimt, como já indicado – encontram tradução semiótica na imagem que acaba por sugerir, nos contornos sinuosos dos corpos unidos e seccionados pela linha vertical – a imagem de uma ampulheta.¹⁵

Com os olhos cobertos pelas mãos, como na figuração da mulher idosa, ou fechados, como na figuração da mulher jovem e da mulher bebê, nenhuma das três mulheres se entrelaçam. Ao contrário, se tornam objeto do olhar externo, que pode lhes examinar em sua lateralidade ou frontalidade, multifacetadamente. Na perspectiva lateral, se expõe a velha mulher. A curvatura de suas costas, assim como a dilatação de seu ventre, se destacam por sua retratação em nu, ao contrário da mulher jovem, coberta por um véu diáfano. Na perspectiva frontal desta, um dos seios à mostra sugere sua condição materna, de lactante talvez, condição esta ratificada no título modificado do quadro para sua versão editada no detalhe: "Mãe e filh@". O detalhe escancara o que o todo sugere. Ele completa, pela edição, a expulsão definitiva da mulher velha do raio de visão do observador, da cena fruível.

Como já apontado, o detalhe verbaliza em seu título o *status* materno da jovem mulher. Além de ser jovem e poder reproduzir, ela, de fato, o faz. A criança que traz aos braços é sua, diz o título. A solução encontrada na língua inglesa para definir a maternidade da jovem mulher neutraliza o sexo da criança, nomeada "child" e não "daughter" (filha). Apaga a terceira dimensão cronológica do feminino intencionada pelas três idades da mulher – uma delas a da mulher-bebê. A tradução do título da tela para o português – "Mãe e filho" – reforça o apagamento dessa terceira dimensão etária do gênero feminino, uma vez que adota o masculino gramatical como 'neutro' e 'comum de dois gêneros' para referenciar a criança. Ou seja, a criança deixa de ter representação etária própria no ciclo da vida feminina e funciona somente como confirmação do inexorável papel de mãe da mulher no ciclo da vida. Sua sexualidade é identificada e legitimada simbolicamente a partir de seu papel 'reprodutor'. Sua (en)cenação estética ou discursiva é vinculada à sua função biológica, 'natural' – a-histórica, para ecoarmos Barthes uma vez mais.

Ludmilla Jordanova situa no Iluminismo o período inicial em que a produção de discursos científicos e biologizantes se organizam em torno da anatomia (e patolo-

gias) da mulher. Segundo a estudiosa, os modelos de cera que aparecem em fins do século XVIII nos estudos de anatomia contrastam flagrantemente com aqueles produzidos nos séculos anteriores. A partir desse momento, as figuras femininas figuram da seguinte maneira:

[...] reclinadas, frequentemente adornadas com colares de pérolas. Têm cabelos longos, e ocasionalmente também pelos na região púbica. Essas 'Vênus', como significativamente eram chamadas, repousam em almofadas de veludo ou seda, numa pose passiva, quase convidativa. Figuras masculinas comparáveis estão normalmente eretas, e frequentemente em posição de movimento. As figuras femininas podem ser abertas para remoção das vísceras, e muito frequentemente contêm um feto, enquanto que as masculinas são feitas numa variedade de forma para exibição dos diferentes sistemas fisiológicos. As figuras femininas parecem transmitir, pela primeira vez, o potencial sexual da anatomia médica. Até esta época era comum as gravuras apresentarem os genitais cobertos por um pano, mas nas figuras de cera, como em algumas ilustrações médicas do mesmo período, eles não estão simplesmente presentes, mas ressaltados à atenção. Não é retratada somente a *naturalidade literal* da mulher, em sua total nudez e pela presença do feto, mas sua *naturalidade simbólica* está implicada no todo conceitual de tais figuras.¹⁶

¹⁶ Tradução minha do trecho "[...] evoked nature yet again through her capacity to reproduce the species, to pass on life. [...] This sacred function went hand in hand with female anatomy. One expression of this was the concern among anatomists to discover ideal female beauty." (Ludmila JORDANOVA, 1999, p. 164, grifos meus.)

¹⁷ JORDANOVA, 1999, p. 165, tradução minha.

Torna-se cristalina a historicidade dos lugares simbólicos reservados ao gênero feminino, assim como o papel da ciência médica na ratificação da linha entre normalidade e patologia. A sexualidade feminina, portanto, é validada por sua biologia. Ainda com Jordanova, como objeto da ciência masculina, a mulher grávida "evocava a natureza ainda outra vez através de sua capacidade de reproduzir a espécie, de transmitir vida. [...] Esta função sagrada andava de mãos dadas com a anatomia feminina. Uma expressão dessa percepção era a preocupação entre os anatomistas em descobrir o ideal de beleza feminina."¹⁷

É com base na exploração e crítica do lugar 'obsceno', simbolicamente impedido de estar na cena simbólica, que a discussão da sexualidade feminina é urdida em "Ruído de passos", pequena obra-prima da lavra de Clarice Lispector.

Como no quadro de Klimt, o elemento etário no conto de Clarice Lispector facilmente se instrumentaliza em favor de discursos mais universais e humanistas, tonificados pela resposta contemporânea à autonomia e dignidade dos idosos – ao fim e ao cabo, uma forma humanista de defesa da vida, abrangente de todas as suas vivências etárias. Ironicamente, observa-se, no entanto, o efeito excludente e despolitizado

desse esforço 'inclusivo'. Como veremos na argumentação a seguir, a pegada etária, no seu caráter irrefutavelmente cênico, acaba por deslocar a centralidade da discussão de gênero, especificada no interdito à sexualidade feminina, para a *obscena* simbólica, tornando-a indecorosa se gratuita ou autônoma.

3 Narrativa ficcional: brevidade e densidade

¹⁸ Clarice LISPECTOR, 1998.

"Ruído de passos",¹⁸ conto de exíguas duas meias páginas, é constituído por elementos de narrativa que se ordenam convencionalmente: apresentação, caracterização, conflito, clímax e desfecho – cada um e todos eles sinalizados graficamente pela paragrafação. Portanto, qualquer esforço de síntese do conto não mais fará do que parafrasear, quase que na mesma extensão, o todo ficcional que se discute. Cândida Raposo, 81 anos, protagonista do conto, é identificada como 'portadora' (nos discursos politicamente corretos de hoje) por "desejo de prazer". O caráter doentio desse "desejo" é patente desde a abertura da narrativa, uma vez que ele também se associa, em relações recíprocas de causalidade, com "vertigem". Esse outro 'sintoma' se intensifica sob circunstâncias descritas no segundo parágrafo: sentir a chuva, ver o verde das árvores, cheirar uma flor, ouvir Lizst. Como o "desejo de prazer" não cede, a octogenária se dirige a um ginecologista em busca de uma solução medicamentosa, ainda que, para isso, tenha de somar esforços para superar o constrangimento de expor verbalmente seu 'desejo-doença' diante de uma autoridade. 'Desenganada' pelo ginecologista quanto à existência de uma prescrição que lhe extinga o "desejo de prazer", Cândida Raposo retorna à casa e recorre à masturbação naquela mesma noite. O alívio físico do ato, no entanto, lhe acentua a vergonha, o sofrimento e o conflito, no presumido 'desvio' desse "desejo de prazer" de seu corpo feminino envelhecido. A seguir, as duas últimas linhas conclusivas do conto sugerem a dúvida da protagonista em relação a ter ouvido um possível "ruído de passos", de seu marido Antenor Raposo.

Se uma primeira hipótese buscasse fundamentar o conflito central do conto no dilema etário, o enredo se provaria inverossímil. Em outros termos, fosse o personagem central do gênero masculino – com 81 anos de idade, como Cândida Raposo – o conto simplesmente não se produziria em torno do conflito vivido pela personagem clariceana. Muito provavelmente o octogenário hipotético seria parabenizado por amigos. É da ordem de gênero, o conflito subjacente ao texto, o que impele a narrativa à frente. A ordem em questão pode ser referenciada como aquela que

interdita e patologiza o desejo feminino, restringindo o exercício da sexualidade feminina à reprodução e ao desejo masculino, ambos socialmente legitimados. As forças opostas fundantes do embate da protagonista transbordam para o plano mais fortemente material da composição textual. Um amplo espectro de campos de significação, fundados na superposição de vozes, flagra tal polarização.

O veto ao “desejo de prazer” feminino generaliza-se com tal força que a persistência da sensação na protagonista é percebida como uma expressão de desvio, de patologia, diante de seus próprios olhos. Bruxas e histéricas são marcadas por gênero na história das religiões e das mentalidades. Institucional e cientificamente, seu caso é médico; a decisão de consultar-se com um *gineco*-logista, aquele a quem caberia o estudo da lógica feminina, corrobora a precedência de gênero sobre um possível investimento na hipótese etária. Por que Cândida não procura um geriatra? Como sugerido, um conflito dessa natureza num protagonista masculino, na faixa etária de Cândida Raposo, seria inverossímil. “Desejo de prazer” não seria motivador de conflito a qualquer personagem masculino, pois nem o desejo nem o prazer se afastam de sua ‘ontologia’, tampouco o fariam procurar um ‘urologista’ para ações normatizadoras. O discurso científico e/ou masculino introjetado responde por traços marcantemente esquizofrênicos na identidade feminina.

A esse respeito, Susan Griffin sinaliza para a fratura do feminino no seu ensaio poético-testemunhal, no emprego que faz do pronome de terceira pessoa “ela”, referenciando a si própria, uma feminista, e, assim, acentuando a duplicidade de sua subjetividade de gênero:

Ideologia. Ideologia, forma, e diálogo. Começa-se como socialista argumentando que a matéria antecede o espírito. Ganha-se uma revolução e derrota-se o inimigo. Mas então descobre-se que o inimigo ainda não morreu. Ela é uma poeta cujas palavras são vagamente perturbadoras. Quem duvida. E então há os cárceres ainda, a polícia ainda, o velho terror ainda. A guerra ainda é travada.

E há ainda uma guerra travada dentro de mim. Fui educada nos modos desta cultura. Em minha própria mente escolho a mesma solução ao dilema emocional que minha cultura escolheu e me ensinou a escolher. Embora eu argumente contra a pornografia e o racismo, minha própria mente se racha internamente, cria um “você”. Agora este “você” é o ideólogo, uma parte de mim que escondo de mim mesma. Ela tem medo de minha própria criatividade. Ela faz velhas perguntas que excluem a possibilidade de novos *insights*. Ela tem ideias categóricas de pensamento ou expressão das quais não se afasta. Ela desqualifica

¹⁹ Tradução minha do trecho: "Ideology, Ideology, form, and dialogue. One begins as a socialist arguing that matter comes before the spirit. One wins a revolution and vanquishes the enemy. But then one discovers the enemy is not yet dead. She is a poet whose words are vaguely unsettling. Who doubts. And then there are the prisons again, the police again, the old terror again. The war is still waging. And there is still a war waging within me. I have been schooled in the ways of this culture. In my own mind unknowingly I choose the same solution to emotional dilemma that my culture has chosen and has taught me to choose. Though I argue against pornography and racism, my own mind splits against itself, creates a "you". Now this "you" is the ideologist, a part of myself I hide from myself. She is afraid of my own creativity. She asks old questions which exclude the possibility of new insights. She has categorical ideas of thought or expression from which she will not deviate. She dismisses my ideas with labels, epithets, catch phrases. She purposely misinterprets me and seizes on small mistakes to humiliate me." (Susan GRIFFIN, 1982, p. 646-647).

²⁰ FOUCAULT, 1987, p. 217.

²¹ GRIFFIN, 1982, p. 646-647.

minhas ideias com rótulos, epítetos, frases de impacto. Deliberadamente ela me interpreta mal e se agarra em pequenos equívocos para me humilhar.¹⁹

A natureza do conflito e das condições da experiência imediata faz-se cristalina na relação inclusiva dos pares opostos por 'ideia', de um lado, e afeto, de outro. Ainda que, cerebralmente, a feminista procure dar voz a desejos próprios do feminino, reconhece que condicionamentos ideológicos de gênero assim como uma rede de discursos comprometedores de sua diferença respondem por uma sensibilidade dual, não raro manifesta em contradições que transbordam na linguagem.

Sobre a constituição da normatividade ao longo dos séculos XVIII e XIX, Foucault foi quem primeiro chamou a atenção sobre a relevância e o privilégio dos 'desviantes' na base regimental de controle social, embora, naquela categoria, o pensador tenha poupado o feminino do rol identificado:

Num sistema de disciplina, a criança é mais individualizada que o adulto, o doente o é antes do homem são, o louco e delinqüente mais que o normal e o não-delinqüente. É em direção aos primeiros, em todo caso, que se voltam em nossa civilização todos os mecanismos individualizantes; e quando se quer individualizar o adulto são, normal e legalista, agora é sempre perguntando-lhe o que ainda há nele de criança, que loucura secreta o habita, que crime fundamental ele quis cometer.²⁰

De toda forma, o filósofo abre espaço crucial para que se pense a elaboração da sociedade disciplinar, com a construção, vigilância e cálculo do indivíduo 'normal', a partir do exame cuidadoso dos polos que limitam a engrenagem manufatureira de "corpos dóceis":

Todas as ciências, análises ou práticas com radical "psico", têm seu lugar nessa troca histórica dos processos de individualização. O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida o lugar do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo.²¹

Em "Ruído de passos", a advertência médica diante das soluções desesperadas propostas por Cândida Raposo e o comentário da paciente diante do prognóstico desolador

²² LISPECTOR, 1998, p. 56.

²⁴ LISPECTOR, 1998, p. 56.

são expressos quase que identicamente: “– A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.” ²² “– Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!” ²³

Da mesma maneira, o comentário “– É a vida, senhora Raposo” reitera-se *verbatim* em seguida, no parágrafo sugestivo da masturbação de Cândida Raposo. Na primeira instância, o enunciado é sinalizado como discurso direto, com travessão, já que integra a sequência, formalmente elaborada, de perguntas e respostas da consulta médica. Em sua segunda manifestação, o enunciado perde a sinalização anterior de discurso direto e invade, conspícua e livremente, o espaço reservado à descrição dos conflitos e sensações da protagonista durante a masturbação; uma voz alheia que se intromete em sua sensibilidade. O recurso à reiteração de enunciados, constituídos por palavras e/ou orações, exemplifica não só a ascendência do discurso masculino/médico sobre o feminino, mas também acentua a polarização vida/morte, em termos reiterados na sequência no antepenúltimo e penúltimo parágrafos: “É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte [ponto, parágrafo]. A morte [ponto, parágrafo]”.²⁴

²⁵ BAKHTIN, 2006, p. 44 e 125.

O recurso à categoria bakhtiniana de ‘polifonia’ pode iluminar o jogo de vozes elaborado na entrevista entre ginecologista e protagonista do conto clariceano. Segundo o pensador russo, do plano mais interiorizado ao mais exteriorizado em crenças, religiões e ideologias – o diálogo e a polifonia só se tornam viáveis pelo reconhecimento de outra consciência, de outro *eu*, copartícipe da interlocução. A condição básica para a produção do diálogo e, por conseguinte, para a emergência da polifonia, é a da expressão das contradições e conflitos inerentes à natureza estilhaçada do *eu*. A constituição dessa primeira pessoa só se dá na prática social. Essa prática é origem, e não resultado, das singularidades de primeiras pessoas. O filósofo identifica um “núcleo central sólido e durável”, responsável pela orientação social do indivíduo e que é habitualmente (e “deploravelmente”) denominado de “individualidade criadora”, “psiquismo”, ou ainda “mundo interior”.²⁵ No entendimento do pensador, o singular relaciona-se necessária e dialeticamente com o plural, refratado pelas contradições e choques entre múltiplos estratos sociais.

²³ LISPECTOR, 1998, p. 55.

Por isso mesmo, são os lugares sociais que modulam e semantizam enunciados, ainda que este enunciado se preserve com as mesmas palavras, orações e/ou estruturas. Ecoar no diálogo um mesmo enunciado, portanto, não se equivale à anulação de identidades, mas se manifesta como uma refração produtiva do *eu*. Na visada marxista, a refração se faz corresponder pela luta de classes. A tensão dialógica ocorre no uso que fazem classes diferentes dos mesmos signos

²⁶ BAKHTIN, 2006, p. 47.

linguísticos, que, por serem ideológicos, “confrontam-se índices de valor contraditórios”.²⁶ Ressalte-se a relevância da modalidade oral da língua, no sentido em que na entonação se traduzem, sem disfarces, os atritos descritos pelo teórico. Formações discursivas são configurações ideológicas plasmadas no fluxo comunicativo. Portanto, fora da comunicação entre falantes concretos, a língua é de afetos, ou, nos termos de Bakhtin, de juízos de valor:

Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido depende do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata; por exemplo: “Neste momento, qualquer alegria é apenas amargura para mim” – aqui a palavra “alegria” recebe entonação expressiva, por assim dizer, a despeito de seu significado.²⁷

²⁷ BAKHTIN, 2006, p. 292.

²⁸ BAKHTIN, 2006, p. 292.

²⁹ BAKHTIN, 2006, p. 297.

Bakhtin, ainda, ressalta que os empréstimos tomados de “outros enunciados” na formação de enunciados próprios não se circunscrevem ao sistema da língua, aos repertórios lexicográficos, em seus termos, mas à sua “especificação de gênero”, determinada por tema, composição e estilo.²⁸ Mais adiante, essa cadeia de apropriações é caracterizada, de forma ampla, como “resposta aos enunciados precedentes.”²⁹ Seja para confirmar ou refutar tais enunciados, as “respostas” os representam em uma variedade de formas de assimilação, diretas ou indiretas, para as quais concorrem silêncios, entonações, palavras isoladas ou orações. Vale sublinhar que “resposta” aqui equivale mais fortemente a “posicionamento” ou “reação”, a despeito de formulação precedente em modo interrogativo.

De fato, os falantes de uma determinada língua são os que se apropriam *significativamente* de um sistema abstrato para interagirem concreta e socialmente, ‘criando realidades’ a partir dos lugares de onde falam, torcendo e alterando as estruturas daquele sistema linguístico na medida em lhes dão vida e lhes doam novos sentidos na interlocução. A respeito desses expressivos ‘espaços’ ou ‘lugares de enunciação’, também Maurizio Gnerre ressalta-lhes o *caráter político*, pontificando que uma das funções centrais da linguagem não é a de “veicular informações”, mas “comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou *acha que ocupa* na sociedade em que vive.”³⁰

³⁰ Maurizio GNERRE, 1985, p. 3, grifos meus.

Como em relação a Foucault, embora Bakhtin não se interesse especificamente pelas questões de gênero no quadro dos conflitos gerais entre lugares sociais distintos, suas perspectivas teóricas, em geral, e a noção de “polifonia”, em especial, se prestam ao exame das tensões e das marcas de

produção da fala como índices de valores antagônicos. Quadros mais complexos e, portanto, mais ricos, na problemática feminina, tendem a adensar o alcance de quadros conceituais caros aos dois filósofos. O discurso feminino – historicamente marcado pela alteridade e por contínuos decretos de silenciamento – não pode senão ostentar as referidas apropriações de forma contundente; faz-se “outro” no uso da língua, na *parole*, flexionando, na *langue*, o “mesmo” código e sistema linguístico de que é parte.

Em “The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking”, Alicia Ostriker transita também pela língua em uso (*parole* saussurreana) das mulheres poetas para caracterizar o discurso feminino em sua constituição furtiva:

O que distingue essas poetas, sugiro, não é a *langage des femmes* exclusiva, partilhada, desejada por alguns, mas uma invasão múltipla e vigorosa dos santuários da língua existente, os tesouros nos quais nossos significados para “masculino” e “feminino” são eles próprios preservados. Em outro espaço examinei as formas pelas quais mulheres poetas contemporâneas empregam imagens tradicionais para o corpo feminino – flor, água, terra – retendo a identificação de gênero dessas imagens, mas transformando seus atributos para que flor signifique força ao invés de fragilidade, água signifique segurança em vez de morte e terra signifique imaginação criativa em vez de procriação passiva.³¹

³¹ Tradução minha do trecho; “What distinguishes these poets, I propose, is not the shared, exclusive *langage des femmes* desired by some but a vigorous and various invasion of the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for “male” and “female” are themselves preserved. I have elsewhere examined the ways in which contemporary women poets employ traditional images for the female body – flower, water, earth – retaining the gender identification of these images but transforming their attributes so that flower means force instead of frailty, water means safety instead of death, and earth means creative imagination instead of passive generativeness.” (Alicia OSTRIKER, 1982, p. 71).

Daí compreende-se por que Ostriker identifica a autonomia do discurso feminino a partir da “invasão”, pela *parole*, do sistema linguístico existente, já que os códigos linguísticos partilhados – em si mesmo – são abstratos e irrelevantes para a troca simbólica. A mutação do sistema, da *langue*, como defendida por outras correntes feministas, pouco ou nada contribuiria para a emergência de “outra” fala ou de outra consciência.

Dessa forma, os mesmos enunciados, proferidos por nossa protagonista Cândida Raposo e por seu ginecologista, atestam posições conflitantes em relação ao desejo feminino. No caso dele, o discurso médico, masculino e dominante, faz o desejo da mulher equivaler-se a uma doença terminal, irremediável. No caso dela, o próprio conflito trazido por sua vitalidade põe em xeque o encaminhamento mórbido que lhe conferem a ciência e a medicina.

O conflito irrompe a partir de sua nomeação: “Cândida Raposo”. Ter de ser *cândida*, sendo *raposo* é central na caracterização dessa personagem. Nome e sobrenome se entrecrocaram e movimentam o texto com forças opostas em que pulsa a vida (desejo de prazer) e aquelas em que paira a morte (recalque e frustração). O primeiro termo de seu nome

duplo se compõe de uma qualidade, candura e docilidade, própria de condicionamentos de gênero, e reverbera ainda, no mesmo significante, uma doença venérea; o segundo termo nomeia um animal selvagem, cujo instinto indomesticável sinaliza para astúcia, sensualidade e sexualidade. Se o conflito da personagem é desvelado na apresentação de seu nome logo na abertura do conto, o segundo parágrafo, em seguida, dá conta de sua caracterização. Cândida Raposo é descrita como figurante de um prontuário médico. Suas ações, desejos e sensações integram uma formação discursiva própria da elaboração de uma sintomatologia, como podemos observar a seguir:

Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, *tudo isso a piorava*. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa.³²

³² LISPECTOR, 1998 p. 55, grifos meus.

Observemos a inversão de valores – bem/mal, saúde/doença – imprimida ao feminino. Ironicamente, a ‘piora’ dos sintomas se dá nos ‘melhores’ momentos experimentados pela personagem, ou seja, naqueles em que a intensificação de sua sensibilidade torná-la-ia, presumivelmente, mais cheia de vida. O efeito de sinestesia, forjado linguisticamente, exacerba a sobreposição ideológica do conjunto discursivo – visão, pelo “verde”, tato, pela “chuva”, audição pela de música de “Liszt”, e olfato pelo cheiro da “rosa”. A construção de padrões de normalidade – social, médica, científica e linguística – se opera em detrimento do desejo, sensibilidade e sexualidade do feminino, se desejo, sensibilidade e sexualidade perturbam o funcionamento de relações patriarcais e autoritárias que sustentam o *status quo*. Sexualidade ‘improdutiva’ de uma octogenária, como no conto em tela, ou o desejo lésbico, como em “O corpo”, da mesma Clarice, prestam testemunho contundente da equivalência entre desejo feminino e disfunção ou patologia.³³ Não ao acaso a velha mulher em Klimt cobre os olhos, recusando-se a olhar para o único lugar na cena simbólica em que a sexualidade feminina é legitimada: no papel reprodutivo, que não pode mais exercer.

³³ cf. Rick J. SANTOS; e Valeria Rosito FERREIRA, 2007.

A sobreposição de gêneros discursivos, como aquele próprio de um ‘prontuário médico’ na construção de uma sintomatologia, e o da narrativa de uma mulher em êxtase, integrantes do *mesmo* texto, citado acima, viabiliza a dinâmica polifônica de que trata Bakhtin. São esses deslocamentos de sentido que respondem pela densidade da malha textual. No caso de nossa protagonista, sua nomeação no primeiro parágrafo, passando por sua caracterização, no segundo

parágrafo, conjuga-se à reiteração do termo “vertigem”. Em atendimento à suposta elaboração de um quadro clínico, a reiteração do termo torna-se significativamente funcional. Da mesma forma, atenção especial deve ser paga ao pronome objeto “a” em “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava.”³⁴

³⁴ LISPECTOR, 1998, p. 55, grifos meus.

A ambivalência referencial do pronome “a”, relativo a dois antecedentes femininos, “vertigem” e “Cândida Raposo”, leva o conflito ao paroxismo. O agravamento da vertigem/sintoma, por um lado, a intensificação do êxtase de Cândida Raposo, por outro lado, põe a nu a ironia do diagnóstico e da clínica, uma vez que o que piorava, textualmente expresso como “se acentuava”, era a vertigem, e não Cândida Raposo. Ou seja, clínica e desejo feminino se articulam numa relação perversa.

Parece plausível, portanto, que o espaço ocupado pelo diálogo entre Cândida Raposo e seu ginecologista, basicamente dois terços de todo o espaço ocupado pelo conto, é historicamente fértil em relações simbólicas, organizadas em enunciados pré-existentes, que irrompem, polifonicamente, em mecanismos de apropriação, nas falas, pensamentos de e referências a Cândida Raposo. No texto em questão, o atrito de múltiplas consciências, condicionadas por gênero (masculino/feminino e científico/coloquial), se realiza também no uso dos termos “vergonha” e “envergonhada”, emergentes nas passagens em discurso direto. São duas suas acepções em português: uma mais coloquial, em substituição a ‘constrangimento’ e ‘constrangida’ e a de uso mais estrito, significando ‘desonra’, como nas passagens a seguir:

Passagem 1

Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava.
Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista.
E perguntou-lhe *envergonhada, de cabeça baixa*:
– Quando é que passa?³⁵

³⁵ LISPECTOR, 1998, p. 55, grifos meus.

Passagem 2

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se.
Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha *vergonha*.
Daí em diante usaria o mesmo processo.
Sempre *triste*.³⁶

³⁶ LISPECTOR, 1998, p. 56, grifos meus.

Na passagem 1, trata-se da acepção mais diretamente social, implicada em ‘constrangimento’, enquanto na passagem 2 referencia-se aquela mais íntima e privada, relativa à desonra. O emprego dos dois termos ‘vergonha’ vem reforçado por modulações adverbiais e adjetivas, como “cabeça baixa”, na passagem 1, e “triste”, na passagem 2,

apontando para o fato de que a personagem feminina sofre constrangimentos sociais por expressar o que julga ser uma disfunção, e intimamente se sente desonrada, por ter introjetado o discurso dominante que torna seu desejo obsceno.

A obscenidade e/ou falta de decoro desse desejo é ainda adicionalmente reforçada pela *oclusão sistemática do sujeito* – seja o nominal “Cândida Raposo”, seja o pronominal “ela”, referente à protagonista. Examinando as duas primeiras frases de abertura do conto, lemos: “Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo”.³⁷ Ora, a primeira frase não nos revela o sujeito, aberto para ambos os gêneros, assim como para três possibilidades de pessoa: primeira, segunda e terceira do singular. A elisão do humano e do feminino na frase de abertura estabelece um padrão gramatical para todo o conto. Gramaticalmente, o sujeito oculto em português corrobora as linhas de força em jogo no conto, quais sejam, as de ocultar o sujeito de desejo assim como o desejo do sujeito – o feminino. O sujeito feminino se oculta na *obscena*: sintática, social, simbólica.

Ainda no plano da identidade da protagonista, o título que antecede seu primeiro nome, “dona”, tem, pelo menos, duas implicações na língua portuguesa e na cultura brasileira; funciona como duplo registro de ‘possuidora’ e de ‘senhora’, gerando uma ironia no que diz respeito ao lugar do feminino. Às *cândidas* não se permite serem *donas* de seu desejo, como o conflito de nossa protagonista assim nos confirma. Adicionalmente, a amplitude funcional de ‘dona’ autoriza seu uso corrente na referência a mulheres casadas ou solteiras. Em consequência, o estado civil de nossa personagem é um enigma que ganha força literária no fechamento do conto, como veremos adiante. Em duas das três vezes em que o nome da personagem aparece no texto, antecede-lhe o título. Na organização da composição textual, cabe observar que a informação adicional relativa aos lugares sociais de Cândida Raposa, seja enquanto mãe e/ou enquanto esposa, é provida nos 25% finais do conto, que chega ao seu termo da seguinte forma:

Então saiu do consultório. A filha esperava-a embaixo, de carro. Um filho Cândida Raposo perdera na guerra, era um pracinha. Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado.

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudou fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. A morte.

Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo.³⁸

³⁷ LISPECTOR, 1998, p. 55.

³⁸ LISPECTOR, 1998, p. 56.

O plano sintático dessa parte final, lavrada em frases-fragmentos sem conectores, imprime uma dose de pungência à dor da protagonista. Como vimos sugerindo, a narrativa, com discursos diretos e indiretos, é marcada pela ascendência e presença de discursos hegemônicos, no caso em questão, aquele derivado do concurso entre o masculino, o científico e o médico. “É a vida, senhora Raposo, é a vida”, acima, emblematiza a presença espectral da voz que vem de fora, aparentemente consoladora, essencialmente demolidora.

Atentemos que se somente na última linha do conto asseguramo-nos da ocorrência de seu casamento, ainda assim, perdura a dúvida sobre as condições de presença desse marido. Nomeado como um ‘contrário’ ou um ‘antecessor’, *Ante-nor*, o marido faz seu *début* de maneira significativamente espectral. Estará vivo ou morto? Afinal, sua presença é sugerida por uma expressão dubitativa (“Pareceu-lhe ouvir”) e pela substituição da visão de sua figura pela percepção auditiva do possível ruído de passos que a protagonista pensa ouvir. Em qualquer hipótese, sua inserção é coerentemente articulada à reiteração das forças propulsoras do texto já apontadas, e aqui, explicitadas à queima-roupa nos termos reiterados (vida/vida; morte/morte), pausados pelas vírgulas e pontos e destacados no isolamento emprestado ao termo “morte”, constituinte único de um parágrafo.

Seja pela referência à filha, nos 25% finais do conto, ou pela referência ao marido, na última linha, o texto “vinga” a mulher pelo lugar obscuro a que foi restrita sua sexualidade. Sempre relativizada por funções sociais, geralmente organizadas em torno das relações familiares, o *status* de ‘mãe’ e/ou ‘esposa’, relativos à nossa conflituada protagonista, são provocativamente ocultados do leitor até os momentos finais do desfecho. Pela elisão do sujeito feminino de desejo, a peça literária devolve à protagonista sua autonomia simbólica, deixando as figuras dos filhos e do marido, que garantem seu ingresso (relativo e efêmero) em cena, elididas na *obscena* ficcional.

Considerações finais

As considerações sobre a relevância da perspectiva de gênero na escrita e na crítica literária respondem pelo ‘alargamento do real’, mediado pela linguagem, seja ela verbal ou pictórica. Presumimos que as artes verbais e não verbais se fundam na tensão própria de signos dinâmicos, que produzem efeitos na comunicação e que desestabilizam os sentidos consolidados de cada linguagem.

A historicidade da tela de Gustav Klimt, considerados os efeitos de sentido próprios de sua recepção e circulação,

nos permite acompanhar a persistência das medidas de controle da sexualidade e do desejo da mulher em épocas em que prosperam os feminismos. Como procurou-se demonstrar, o 'ciclo natural' em que se organiza externamente o desejo feminino, sugerido pelas "três idades da mulher", se acentua numa recepção calorosa ao 'naturalismo' original que, mais acintosamente ainda, descarta a figura da mulher idosa, deslocando à (obs)cena a sexualidade estéril, não procriadora, portanto, disfuncional.

Por seu turno, o conto de Lispector enfrenta, na 'via crucis' do desejo feminino, o veto promulgado à sexualidade 'gratuita' da mulher. Contextualmente, tanto o conto quanto a antologia se produzem e se põem em circulação na década de maior acirramento da repressão política no Brasil. O veto ao corpo e ao desejo se promulga na dupla frente macropolítica oferecida à direita e à esquerda. À direita, o militarismo se incumbem de delimitar, a ferro e a fogo, o território e as formas possíveis de desejo. À esquerda, os discursos 'engajados' de oposição ao militarismo se incumbem de delimitar e legitimar objetos, temas e referências que extraliterariamente atendam a funções redentoras do combate político-ideológico ao militarismo. Em ambos os casos, desejo, sexualidade e corpo feminino são objetos de descaso ou rejeição, seja na pecha da alienação, seja pelo desvio na cena política de maior valorização.

Lugares e funções próprias de exercício da sexualidade e do desejo da mulher parecem perdurar num quadro contemporâneo em que as especificidades de gênero e os possíveis avanços das décadas anteriores se diluem em discursos mais 'humanistas' e 'cidadãos'. Novas cenas sociais de altíssima heterogeneidade e complexidade parecem desafiar as especificidades da crítica feminista a rever seu instrumental analítico e a reconstruir seus objetos. O exame do concurso entre linguagens se afigura produtivo nesse enfrentamento – metodológica e teoricamente, representando velhas questões em novas formas. Esperamos ter desenvolvido neste breve debate argumentos que abram novos caminhos para a crítica feminista no contexto da crítica cultural mais ampla. Esperamos ter apontado como o diálogo entre personagens pictóricas de Klimt e literária de Lispector anima, densa e polifonicamente, questões relevantes sobre a docilidade dos corpos e à (obs)cena a que se relega a sexualidade da mulher. A reciprocidade entre as esferas produtiva e receptiva das quatro figuras femininas inquietam a cena simbólica do desejo, questionando restrições funcionais à gratuidade do desejo da mulher, assim como o conseqüente deslocamento de sua sexualidade para a (obs)cena simbólica.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1975.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GRIFFIN, Susan. "The way of all ideology." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: The University of Chicago Press, v. 7, n. 3, p. 641-660, Spring 1982.
- JORDANOVA, Ludmilla. "Natural facts: a historical perspective on science and sexuality." In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Ed.). *Feminist theory and the body – a reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 157-168, 1999.
- KRESS, Gunther R.; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2. ed. London, New York: Routledge, 2006.
- LIMA, Valéria de Cássia Pisauro. Disponível em: <<http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/07/gustav-klimt.html>>. Acesso em 3 mar. 2012.
- LISPECTOR, Clarice. "Ruído de passos". In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 55-56.
- OSTRIKER, Alicia. "The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago: The University of Chicago Press, v. 8, n. 1, p. 68-90, Autumn 1982.
- SANTOS, Rick; FERREIRA, Valeria Rosito. "Listening to silence: forbidden fruits in Clarice Lispector's 'The body'." *Revista Vertentes*, São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, n. 30, p. 104-114, jul./dez. 2007.

Referências iconográficas:

Figura 1

http://www.allposters.com/-sp/Mother-and-Child-detail-from-The-Three-Ages-of-Woman-c-1905-Posters_i381913_.htm

http://www.allposters.com/-sp/Mother-and-Child-detail-from-The-Three-Ages-of-Woman-c-1905-Posters_i381913_.htm

Figura 2

<https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1097&bih=514&q=the+three+ages+of+woman+gustav+klimt&oq=The+three+>

ages&gs_l=img.1.2.0i19110.1585.10273.0.17320.22.20.2.0.
0.2.915.4186.4j5j3j3j0j1j1.17.0...0.0...1ac.1.7.img.4GW8_R9
k8nw

[Recebido em 1º de outubro de 2012,
reapresentado em 6 de abril de 2013
e aprovado em 8 de julho de 2013]

(Obs)scene: the Place for Female Desire in Gustav Klimt and Clarice Lispector

Abstract: *This article underlines the place of (obs)cene into which female desire is persistently displaced. It sets up a dialogue between pictorial and literary language, taking account of the compositional economy in Gustav Klimt's "The three ages of the woman" and of Clarice Lispector's short story "Ruído de passos" (Sound of steps). It contemplates the horizons of senses, aggregated by the circulation and reception of both objects, especially when it comes to the autonomy of the detail in Klimt's painting. The discussion further suggests effects of gender-specific displacements in contemporary cultural criticism, in view of open-ended agendas on inclusion. It is sustained that gender perspectives shed decisive light upon the interpretive act and prove crucial to the development of notorious philosophical contributions by discourse theoreticians like Bakhtin.*

Key Words: *Gender Studies; Clarice Lispector; Gustav Klimt; Discursive Interfaces; Bakhtin.*