

Luciana Marques Rufato

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *FOI ASSIM E*
*LA STRADA CHE VA IN CITTÀ***

Juiz de Fora

2013

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *FOI ASSIM E*

LA STRADA CHE VA IN CITTÀ

por

Luciana Marques Rufato

(aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado – Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em
Letras na área de Teoria da
Literatura da Universidade
Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção
do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia
de Almeida.

FOLHA DE APROVAÇÃO (Banca Examinadora)

RUFATO, Luciana Marques. “A Representação Feminina em *Foi assim* e *La strada che va in città*”. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Teoria da Literatura, da Universidade Federal de Juiz de Fora): Juiz de Fora: FALE/UFJF. Dezembro 2013. 75 fls. (digit).

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida – UFJF – Orientadora e Presidente
CPF:

Prof^a. Dr^a. Doris Nátia Cavallari – USP – Membro externo
CPF:

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves – UFJF – Membro Interno
CPF:

Às mulheres, de outrora e de hoje, por suas lutas e conquistas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar meus caminhos.

À professora Márcia, por me orientar nesse trabalho.

Aos professores Ana Beatriz, Doris, Gilvan e Maria Andréia, por participarem da banca examinadora.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aos meus pais, irmã e familiares, pela compreensão e pelo apoio durante essa etapa da minha vida.

Ao Bruno, por tudo, em especial pela força e pelo incentivo durante todos os momentos. Você foi imprescindível para a conclusão dessa dissertação.

Às minhas amigas e companheiras de estudo Louise Áurea e Talita Schröder. Os momentos com vocês foram fundamentais durante essa caminhada.

Às minhas colegas de trabalho e aos meus amigos de longa data, pelo companheirismo.

EPÍGRAFE

“Os escritos de uma mulher são sempre femininos, não podem deixar de sê-lo; quanto melhor, mais feminino; a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino.”

VIRGINIA WOOLF

SINOPSE

Estudo da questão feminina na sociedade e na literatura em oposição ao patriarcado que predomina em ambos ambientes. Análise das personalidades das mulheres na década de 40, através das personagens femininas nas obras *Foi assim* e *La strada che va in città*, de Natalia Ginzburg.

RESUMO

A presente dissertação busca mostrar, através da análise das personagens femininas dos romances *Foi assim* e *La strada che va in città*, de Natalia Ginzburg, a influência que os paradigmas da sociedade patriarcal da década de 1940 exerciam sobre a mulher e como esses afetavam o seu modo de vida. Com base nas teorias de Simone de Beauvoir, que tratam da diferença entre homens e mulheres, debateremos a visão crítica da autora italiana em relação à exaltação do masculino em detrimento do feminino. Objetivamos também, desmitificar a questão da inferioridade da autoria feminina sob a ótica da Crítica Feminista (SHOWATER, 1994).

Palavras – chave: Autoria feminina. Estudos de gênero. Literatura italiana.

ABSTRACT

This thesis intends to show, through the analysis of the female characters in the novels *Foi assim* and *La strada che va in città*, by Natalia Ginzburg, the influence that the paradigms of patriarchal society of the 1940's had on women and how they affected their lives. Based on the theories of Simone de Beauvoir, which treat the differences between men and women, we discuss the Italian author's critical view in relation to the exaltation of the masculine over the feminine. We also aim to demystify the subject of inferiority concerning female authorship from the perspective of Feminist Criticism (SHOWATER, 1994).

Keywords: Female authorship. Genre studies. Italian Literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p. 11
2. NATALIA GINZBURG E SUAS OBRAS	
2.1 NATALIA GINZBURG: VIDA	p. 14
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO	
2.2.1 O Fascismo na Itália nos anos de 1920 – 1945	p. 16
2.2.2 O papel da mulher na sociedade fascista italiana	p. 18
3. O FEMININO	
3.1 A QUESTÃO DO GÊNERO	p. 21
3.2 A CRÍTICA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA	p. 29
3.3 NATALIA GINZBURG E A ESCRITA FEMININA	p.37
4. E FOI ASSIM	p. 40
5. PERCORRENDO LA STRADA CHE VA IN CITTÀ	p. 55
6. CONCLUSÃO	p. 67
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 71

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho procurar-se-á analisar as personagens femininas dos romances *Foi assim* (1947) e *La strada che va in città* (1942), da escritora italiana Natalia Ginzburg, através das expressões de seus sentimentos, comportamentos e suas convicções. Pretende-se, também, investigar as intenções da autora na construção das diferentes personalidades de cada personagem feminina, levando em consideração a Itália dos anos de 1940, quando tais obras foram escritas.

A escolha de se trabalhar com Natalia Ginzburg ocorre devido ao interesse pelo seu processo de escritura e, também, pela percepção da supremacia de personagens femininas em suas obras. Já a opção pelo estudo dos romances acima citados se dá por serem representativos de certas construções recorrentes nas obras da autora. Entre essas estão: a narrativa em 1ª pessoa, feminina, a partir de uma vivência familiar; a presença das personagens femininas como representantes das mulheres dos anos 40; uma menor atenção reservada à elaboração das personagens masculinas e uma recusa do “esperado” final feliz. Ressalta-se, ainda, o objetivo de se pesquisar teorias que tratem da autoria feminina e das histórias de lutas e conquistas obtidas pelas mulheres no caminho rumo à libertação das opressões impostas pela sociedade patriarcal.

Para o embasamento teórico da pesquisa sobre a construção da identidade feminina serão utilizadas, principalmente, as obras *O segundo sexo*: Vol.1 (BEAUVOIR, 2008¹) e Vol.2 (BEAUVOIR, 1990) e o capítulo único *A mulher independente* (BEAUVOIR, 2008²), assim como o texto *A tecnologia do gênero* (LAURETIS, 1994). Já a escrita feminina e os caminhos percorridos pelas mulheres, ao reivindicarem seus lugares nas letras, serão temas estudados a partir dos textos *Um teto todo seu (os capítulos II e III)* (WOOLF, 1985); *Profissões para mulheres* (WOOLF, 1997); *A crítica feminista no território selvagem* (SHOWALTER, 1994) e *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina* (SCHMIDT, 1995). O estudo mais direcionado à

autora italiana Natalia Ginzburg e seus romances será fundamentado pela obra *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg* (CLEMENTELLI, 1999).

Devido à sua contemporaneidade com os romances escolhidos, a obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, publicada em 1949, será utilizada como principal teoria na análise dos mesmos e com a qual faremos relação com a época atual, revelando as principais mudanças que ocorreram na situação feminina desde os anos 40 do século XX até os dias atuais.

A afirmação de que “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2008², p.9) causou grande furor na sociedade da época (anos 40 do século XX), tanto na França quanto em outros países, pois se tratava de uma crítica contundente a tudo que se acreditava até então sobre os papéis sociais femininos. Na verdade, o que Beauvoir diz é que, biologicamente, não se nasce mulher e sim fêmea, ser do sexo feminino. Para ela, o “Ser” torna-se, culturalmente, mulher quando assume as condições impostas por pré-conceitos sociais criados e difundidos por uma sociedade patriarcal.

Esse assunto, tratado por Simone de Beauvoir em suas obras e em seu discurso, nos revela que, durante a década de 1940 do século XX e primórdios, não havia grandes possibilidades de realizações para as mulheres, pois, geralmente, lhes era designado os papéis de esposa – dona-de-casa – mãe, sem muita chance para que ela tomasse uma decisão por si. Por isso, muitas mulheres não trabalhavam e permaneciam dependentes financeiramente. Assim, a maioria acabava por aceitar o “destino feminino”.

A crença em um destino feminino predeterminado implica no fato de que os paradigmas impostos pela sociedade patriarcal consideram a mulher como inferior ao homem, por isso relegam a ela menos direitos, mas, paralelamente, designam-lhe deveres claramente definidos e dos quais é quase impossível fugir. Como não há a possibilidade de escolha sobre seu próprio destino, a mulher aceita dedicar-se por completo ao lar e à família (marido e filhos) e colocar suas ambições e a si mesma em segundo plano.

Nessa dissertação, primeiramente, será feita uma pequena biografia sobre Natalia Ginzburg, na qual será expressa a importância de suas produções literárias, bem como sua contribuição para o desenvolvimento da escrita feminina na Itália no século XX e sua relevância para a discussão sobre a condição feminina. Na sequência, será feita uma explicação histórica sobre

a década de 1940 do século passado na Itália, assim como o papel da mulher na sociedade fascista italiana, no sentido de localizar tanto a produção da escritora quanto o contexto de suas personagens. Depois, trabalharemos com a idéia de gênero, com a questão do feminismo/crítica feminista e com a autoria feminina, suporte teórico imprescindível no estudo das obras de Natalia Ginzburg. Em seguida, apresentaremos os livros escolhidos. Primeiramente será analisada a obra *Foi assim* (1947). Posteriormente, faremos a análise de *La strada che va in città* (1942).

Na obra *Foi assim*, nos são apresentadas duas mulheres de opiniões distintas: a protagonista e sua prima Francesca. Em *La strada che va in città* nos são mostradas, principalmente, três mulheres da mesma família: Delia, a protagonista; Azalea, sua irmã mais velha, e sua mãe.

Como se pode perceber, o romance *Foi assim* está em português, enquanto que *La strada che va in città* encontra-se em italiano. A opção inicial era a de se trabalhar com as duas obras literárias em tradução, pois, como a autora é pouco estudada no Brasil, gostaríamos que o trabalho abrangesse, também, quem não domina a língua italiana. Porém, na ausência de tradução de *La strada che va in città*, faremos uma tradução livre do texto, mantendo em nota a referência original. Já *Foi assim*, traduzida por Edson R. B. Garcia, para Berlendis e Vertecchia editores, é uma boa versão que, quando necessário, será confrontada com o texto original.

2. NATALIA GINZBURG E SUAS OBRAS

2.1 Natalia Ginzburg: vida

Natalia Ginzburg nasce em 14 de julho de 1916, na cidade de Palermo, e falece em 07 de outubro de 1991, em sua casa em Roma.

Poucos anos depois de seu nascimento, toda a família se transfere para Turim.

Em 1922, Benito Mussolini chega ao poder e institui o governo fascista. Esse tem como principais características perseguir e punir aqueles que se opõem aos ideais nacionalistas do Estado.

Ela conhece seu futuro marido, Leone Ginzburg, de origem judaica, em 1933. Eles passam a se corresponder, inclusive durante o período em que Leone encontra-se na prisão por ser contrário aos ideais fascistas. Nessa mesma época, o pai da autora, que era judeu, e um irmão, de nome Gino, também são presos, pelo mesmo motivo que Leone. Esses acontecimentos fazem crescer em Natalia uma consciência política de caráter contestador ao governo de Mussolini.

Em 1938, casa-se com Leone, professor de literatura russa. Nesse mesmo ano, é fundada a editora Einaudi, um “centro de trabalho e de conspiração, entre a literatura e a política” (GARCIA, 2001, p.14). Leone Ginzburg é um dos primeiros nomes a se filiar e trabalhar para a editora.

O governo fascista, porém, com o intuito de oprimir qualquer possível expansão de ideias contrárias a si, passa a forçar que seus opositores jurem fidelidade ao governo. Os que não o fazem, como no caso de Leone, são confinados e obrigados a viver em regiões remotas, pouco desenvolvidas e, claro, longe dos centros de efervescência de informações, para que não houvesse o risco de contato entre pensadores e, conseqüentemente, o aparecimento ou fortalecimento de organizações opositoras ao regime vigente no país.

Devido a essa medida, em 1940, Natalia e o marido são enviados para a região de *Abruzzo*, onde permanecem por três anos. Ao fim do confinamento, Natalia e Leone, junto com os três filhos, transferem-se para Roma.

Durante o desenrolar da II Guerra Mundial (1939–1945), a perseguição aos opositores ao Fascismo se intensifica e Leone é preso novamente, em 1943, e morre, em 1944, na prisão, vítima de tortura.

Em 1950, a escritora se casa com o professor de literatura inglesa Gabriele Baldini e com ele tem uma vida mais tranquila, devido também à calmaria do período histórico. Passa a dedicar-se à família e ao ofício da escrita. Em 1960, Baldini é convidado a trabalhar no Instituto Italiano de Cultura em Londres e, com isso, a família se muda para a Inglaterra e lá permanece até 1962, quando retorna a Roma. Ginzburg torna-se viúva pela segunda vez em 1969.

Na Itália desde 1962, Natalia continua engajada na causa de igualdade de direitos e de reconhecimento das mulheres nos diversos campos sociais. Por acreditar não ser a literatura um espaço panfletário, a autora expõe sua visão e opinião sobre a situação feminina de maneira mais velada em seus romances e contos, mas mostra de forma mais enfática sua posição politizada em seus ensaios.

É eleita para a Câmara dos Deputados pelo partido esquerdista dos Independentes em 1983.

Natalia Ginzburg tem uma vasta produção literária que abrange: romance, contos, peças teatrais, poesias, ensaios, além de traduções de obras estrangeiras, em especial francesas, para a língua italiana. Dentre suas composições vale ressaltar: *I bambini (Os meninos)*, seu primeiro conto (1933); *La strada che va in città (O caminho que leva à cidade)*, seu primeiro romance (1942); *È stato così (Foi assim)* – romance (1947); *Tutti i nostri ieri (Todas as nossas lembranças)* – romance (1952); *Lessico familiare (Léxico familiar)* – romance, sua obra mais conhecida e ganhadora do prêmio Strega (1963); *Ti ho sposato per allegria (Casei com você por alegria)*– peça teatral (1965); *Mai devi domandarmi (Nunca me pergunte)* – ensaio (1970); *Caro Michele* – romance (1973) e *La famiglia Manzoni (A família Manzoni)*– romance (1983).

2. 2. Contexto histórico:

2.2.1. O Fascismo na Itália nos anos de 1920-1945

O Fascismo é um regime de governo totalitário que concentra o poder em um partido único, é chefiado por um ditador absoluto e que o governo controla rigidamente a vida religiosa, política, social, educativa, recreativa e econômica do país, além de apoiar-se nas forças armadas para esmagar qualquer oposição ou dissidência. Assim, a população é vigiada integralmente por uma polícia secreta criada única e exclusivamente para esse fim e, qualquer manifestação, mesmo que casual, é punida severamente. Outro indício do forte poder exercido pelo ditador é que os opositores ao governo são perseguidos, encarcerados, exilados ou até mesmo assassinados.

Esse regime de governo é altamente nacionalista e tenta identificar seus princípios com o país, de maneira que qualquer descontentamento pareça traição. No geral, um adepto da filosofia/das ideias fascistas escolhe outro país ou grupo no próprio país para desempenhar o papel de inimigo e ser apontado como causa de todos os males e infortúnios que afligem a nação.

Esse nacionalismo exacerbado frequentemente transforma-se em fanatismo, o que gera ódio, perseguições e demonstrações gratuitas de violência contra grupos minoritários considerados diferentes dos padrões sociais convencionais. Tais atrocidades são justificadas como necessárias e benéficas para “limpeza” e desenvolvimento da sociedade como um todo.

Como ditador fascista, Benito Mussolini governou a Itália por 21 anos, no período 1922-1943. Seu principal objetivo, ao assumir o comando político, era melhorar a situação do país e do povo, reduzindo o desemprego e aprimorando o sistema ferroviário. Porém, como geralmente acontece, apenas as classes mais altas é que foram realmente privilegiadas. A classe trabalhadora, por outro lado, era submetida a uma rigorosa disciplina que beneficiava os fazendeiros e donos de indústrias, que viam nessa forma de governo a possibilidade de lucrarem e aumentarem suas posses.

Em outubro de 1922, o partido fascista, então suficientemente forte e poderoso, força o rei Vítor Emanuel a confiar a Mussolini a chefia do governo.

Sob o comando de seu ditador, as tropas italianas obtêm diversas conquistas, que servem como estímulo para o sentimento megalomaníaco de Mussolini e de seus simpatizantes. No biênio de 1935 e 1936, por exemplo, acontece a invasão e a conquista de países africanos como a Etiópia, a Eritreia e a Somália. As tropas italianas também invadem e conquistam a parte sul da França, durante a participação da Itália na Segunda Guerra Mundial, e estão presentes na Grécia. Porém, com a reação dos países aliados, as tropas fascistas passam a sofrer sucessivas derrotas, tanto nos países conquistados quanto na própria Itália.

Com isso, Mussolini perde sua causa e é perseguido pelo próprio conselho do partido fascista que se volta contra ele. É deposto e preso em 1943, sendo, posteriormente, libertado por paraquedistas alemães. Mussolini foge, então, para o norte da Itália, mas é descoberto e assassinado pela resistência italiana. Com sua morte por fuzilamento e exposição de seu corpo em praça pública, em 1945, a era fascista italiana chega ao fim.

Paralelamente à atuação do regime fascista na Itália, outros governos totalitários surgem e se desenvolvem na Europa. Adolf Hitler com o Nazismo na Alemanha, entre 1933 a 1945; Francisco Franco com a Falange Espanhola na Espanha, de 1936–1975, ano de sua morte, e Antônio Salazar com o Salazarismo em Portugal, de 1933–1968.

2.2.2. O papel da mulher na sociedade fascista italiana

O regime fascista, como dito anteriormente, regula todos os segmentos da população, inclusive o familiar. Por isso, os papéis sociais são rigorosamente definidos: o homem é o chefe e tem por obrigação trabalhar e prover o sustento dos outros membros. As mulheres, por sua vez, são incentivadas não a trabalharem, mas a cuidarem da casa, dos filhos e do marido. É o que se percebe na citação abaixo:

(...) a função feminina sempre foi bem delineada: a mulher se ocupava com a família; o seu papel era o de criar os filhos, executar trabalhos domésticos e dedicar-se apenas a coisas que tivessem a ver com essas duas realidades. A realização de um trabalho/ofício era, essencialmente, dever dos homens. (FONTANA, 2010, p.3 – tradução minha).¹

Com o objetivo de tornar a Itália uma nação poderosa e desenvolvida, Mussolini idealiza para o Estado uma postura progressista. Cria, então, uma campanha em prol da invasão e colonização de outras nações, em especial na África, pois esse domínio forneceria poder, territórios e, principalmente, mercados consumidores para os produtos italianos, o que contribuiria para o desenvolvimento econômico do país que tentava se levantar após o fim da Primeira Guerra Mundial, que devastou a Europa.

A atitude de expandir as fronteiras serve para aflorar a ideologia nacionalista no povo, o que acaba por resgatar a grandeza e as glórias do antigo Império Romano.

Por ser a hegemonia da Itália um dos ideais de seu ditador, o culto ao corpo e a força física são valorizados. Para que houvesse um aumento do número de soldados no exército, é criada uma campanha de incentivo à maternidade, com preferência pelo nascimento de meninos, afinal, quando crescessem, eles se tornariam soldados fortes e valentes, dispostos a lutar pela soberania italiana.

¹ “(...) *la funzione femminile era sempre stata ben delineata: la donna si occupava della famiglia; il suo ruolo era quello di far crescere i figli, far funzionare la casa e occuparsi soltanto di ciò che aveva a che vedere con queste due realtà. Lo svolgimento di un lavoro era essenzialmente compito dagli uomini.*”

As mulheres, por sua vez, são vetadas de participar das forças armadas e, conseqüentemente, de lutar pelo país, sendo, novamente, postas à margem, restando-lhes o papel de “mães-de-soldados”, como se vê na citação a seguir:

Em 26 de maio de 1927 Mussolini apresentou o seu projeto para a defesa da ‘raça italiana’ cujo objetivo era incentivar o crescimento da população (...). As principais razões para (...) a necessidade de crescimento populacional foram: aumentar a oferta de mão de obra barata e criar a população necessária para competir política e militarmente. (...) o fascismo defendia o nascimento somente com a finalidade de reintegração das mulheres a vida familiar, excluindo-a da vida fora de casa e submetendo-a a seu marido. (SIGNORINO GELO, 2013, p.2-3– tradução minha).²

Os ideais antifeministas do Fascismo subjogam as mulheres ao defender a disparidade entre os sexos e exaltar o masculino ao máximo. Sendo assim, em termos de trabalho, resta a elas cada vez menos espaço na sociedade italiana: são proibidas de exercerem muitas profissões restando apenas funções de enfermeira, secretária e professora de educação infantil, cujas atribuições se aproximariam daquelas exigidas da dona-de-casa e da mãe. Também lhes é negado o acesso ao ensino superior e, muitas vezes, são encorajadas a deixar a escola, sendo essa mentalidade aceita e posta em prática dentro das próprias famílias, que não viam utilidade na instrução das jovens, o que é visível no trecho a seguir:

As mulheres são excluídas do ensino superior e desencorajadas de permanecerem no fundamental (onde constituíam a maioria do corpo docente) e onde se exalta a figura do professor do sexo masculino. Também em outros setores não faltam um forte redimensionamento e uma pesada discriminação em relação à força de trabalho feminina. (FONTANA, 2010, p.13 – tradução minha).³

² “Il 26 maggio 1927 Mussolini presentò il suo progetto di difesa della ‘razza Italiana’ consistente nel favorire la crescita della popolazione (...). I motivi principali per (...) l’esigenza di una crescita demografica furono: abbondare di manodopera a basso prezzo e avere la popolazione necessaria per poter competere politicamente e militarmente. (...) il fascismo difendeva la natalità solo per lo scopo di reinserimento della donna nella vita familiare, escludendola dalla vita esercitata fuori casa e sottomettendola al marito.”

³ “Le donne sono escluse dall’insegnamento superiore e se ne scoraggia la presenza anche nelle elementari (dove costituivano la maggioranza del corpo insegnante) e dove viene esaltata la figura del maestro. Anche negli altri settori non mancano forti ridimensionamenti e pesanti discriminazioni verso la forza lavoro femminile.”

Contudo, as rígidas políticas fascistas impostas à população não surtem os efeitos desejados: a taxa de natalidade acaba diminuindo, o que retarda o crescimento populacional, e muitas mulheres não se afastam dos postos de trabalho e das escolas, e não se restringem aos deveres domésticos pensados para elas pelo Estado. Esses fatos sociais se unem a outros, políticos, e demonstram o declínio do regime.

Após um ano do fim da Segunda Guerra, em 02 de junho de 1946, a Itália realizou sua primeira eleição livre em 20 anos e, pela primeira vez, o direito ao voto foi concedido às mulheres. Esse foi um grande passo para o fortalecimento e encorajamento à luta em busca de direitos iguais para elas.

Muitas mudanças vêm ocorrendo na sociedade italiana desde aquela época até os dias atuais. Nos mais diversos países, as mulheres constituem um número cada vez maior dentro das forças política, econômica e cultural de um país e, concretamente, são parte fundamental no desenvolvimento da nação como um todo.

O fragmento abaixo ilustra claramente a situação descrita acima:

Com o advento da era moderna e as mudanças que a sociedade sofreu, especialmente desde a Segunda Guerra Mundial até o presente, as mulheres tiveram mais oportunidades para estudar e se preparar para enfrentar o competitivo mercado de trabalho. (...). Assim, (...) as mulheres começaram a realizar funções profissionais antes consideradas 'de homens': escrivão, policial, magistrado, (...), médico, etc. (FONTANA, 2010, p.3 – tradução minha).⁴

⁴ *“Con l'avvento dell'epoca moderna e i cambiamenti che la società ha subito, specialmente dal dopoguerra a oggi, le donne hanno avuto più possibilità di studiare e di prepararsi ad affrontare il mondo competitivo del lavoro. Così, le donne hanno iniziato a svolgere ruoli professionali reputati un tempo 'da uomini': notaio, poliziotto, magistrato, (...), medico, ecc.”*

3. O FEMININO

3.1 A questão do gênero

Por muito tempo as sociedades se organizaram de modo patriarcal, ou seja, os seres do sexo masculino assumiram a posição de comando em todos os setores sociais e, com o intuito de manterem o status de soberanos, impuseram o pensamento de que as mulheres eram inferiores física e intelectualmente.

Com o objetivo de investigar essa visão derogatória para com a mulher, Simone de Beauvoir lança, em 1949, *O segundo sexo*, um longo ensaio sobre a condição feminina. A obra leva em consideração, entre outros estudos, os preceitos socialistas de eliminação da distinção entre as classes e da igualdade entre todos; sendo assim, haveria, em todos os âmbitos, a harmonia entre os sexos, e a mulher sairia, definitivamente, de seu papel de “Outro”.

A obra é dividida em dois volumes. O 1º volume é denominado *Os fatos e mitos* e expõe a trajetória feminina até o fim da década de 1940. A mulher, desde os primórdios da história, é descrita como negação do sujeito pelos seres do sexo masculino, pois sempre foi conveniente a eles que elas ocupassem a posição de inferiores. É o que se percebe na citação abaixo:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da Pré-História e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. (...) Se uma das duas [categorias humanas] é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. Mas que privilégio lhe permitiu realizar essa vontade? (BEAUVOIR, 2008¹, p.99)

Por não terem como suplantar tais barreiras, por muito tempo elas mesmas internalizaram a ideia de seres de valor menor.

É ainda nesse primeiro volume que Beauvoir discorre sobre a criação das categorias ‘mulher’ ou ‘feminino’. Após muitas discussões baseadas na biologia e na psicanálise, dentre outras áreas, uma definição que comumente

aparece é: mulher é o ser do sexo feminino que aceita, por definição e imposição masculinas, a sua posição na sociedade, visto não haver razão biológica ou essencial que justifique a inferioridade feminina. Por isso, a autora escreve sua célebre frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 2008², p.9)

Ainda sobre a nomenclatura e sobre o peso da cultura, em seu texto, *Feminist criticism*, Peter Barry, baseado nas definições de Toril Moi, expõe a diferença entre os termos ‘feminista’ (*feminist*); ‘fêmea’ (*female*) e ‘feminino’ (*feminine*). “O primeiro é ‘uma posição política’; o segundo ‘uma questão biológica’ e o terceiro ‘um conjunto de características culturalmente definidas’.”⁵ (BARRY, 1995, p.122 – tradução minha).

Já no 2º volume, intitulado *A experiência vivida*, Beauvoir examina os ‘tipos femininos’ e questiona as justificativas dadas para cada estereótipo.

Para compor esta dissertação foi escolhido, principalmente, o capítulo I – *Infância*, no qual a autora descreve o desenvolvimento da criança e expõe que, desde muito cedo, as crianças do sexo feminino, apesar de terem seu desenvolvimento biológico e intelectual iguais aos das crianças masculinas, têm definidos seu modo de viver por interferência de outrem, cujas ideias já estão impostas pela sociedade patriarcal.

Nesse capítulo, nos é exposto que a menina é criada e ensinada dentro do que se acredita ser o padrão feminino. Suas roupas lhes restringem os movimentos, diferentemente das roupas dos meninos, adequadas à sua prerrogativa de liberdade. A menina é instruída também a comportar-se de modo delicado, manter uma postura ereta e elegante e sentar com as pernas fechadas. As brincadeiras e brinquedos também são diferentes: eles brincam de carrinho, o que pode remeter, mais uma vez, à liberdade; e elas, de boneca e casinha, uma “inocente” introdução ao destino feminino, o qual lhes reserva apenas o papel de mãe, esposa e dona-de-casa, como é possível perceber na citação que segue:

⁵ “... the first is ‘a political position’, the second ‘a matter of biology’ and the third ‘a set of culturally defined characteristics’.”

... insuflam-lhe tesouros de sabedoria feminina, propõem-lhes virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa (...), a arte ... do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento (...). Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, (...) em suma, incitam-na a tornar-se como as mais velhas, uma serva... (BEAUVOIR, 1990, p.23).

Algumas mudanças ocorreram ao longo da história e muitas conquistas e direitos foram conseguidos em vários âmbitos da sociedade. As brincadeiras, por exemplo, não estão mais tão rigorosamente definidas e, limitando-nos aos exemplos mais clássicos, é comum vermos meninas que jogam futebol e, em menor número, meninos que brincam de casinha.

Mas, ainda que a imposição comportamental sobre as meninas não seja tão evidente, ela ainda existe. Isto se evidencia quando certa feminilidade é instigada nelas através, por exemplo, da apresentação de vestimentas e acessórios tipicamente femininos. Com a “desculpa” de deixá-las mais elegantes e bonitas, a indústria da moda produz calçados com saltinhos, acompanhados de acessórios como bolsinhas, batons, espelhos, enfim, tudo o que for possível para mantê-las no universo feminino, que demanda das mulheres, de qualquer idade e de qualquer época, uma preocupação com a aparência. Sendo assim, ainda que hoje se vise ao conforto das crianças de ambos os sexos na hora de se vestirem, como poderão as meninas correr, pular, subir em árvores se trajam saltos, bolsas e saias? Como poderão manter a maquiagem e os cabelos intactos durante as brincadeiras de pique ou jogos ao ar livre?

Outra distinção arraizada entre meninos e meninas aparece quando uma mulher se descobre grávida. Logo lhe é perguntado o sexo do bebê, pois se quer saber qual cor será utilizada nas roupas e na decoração do quarto: azul/verde para os meninos e rosa/lilás para as meninas. A inversão de cores é, praticamente, inimaginável, em especial se relacionada à criança do sexo masculino.

Sendo assim, desde muito cedo surge a divisão dos seres em masculino e feminino, sendo o primeiro aclamado como superior enquanto a mulher é vista como “não-sujeito”. Eis, então, que Beauvoir define os conceitos de imanência e transcendência.

A transcendência está ligada à atividade, à possibilidade de ultrapassar os limites e ir além de um mundo dado. É concedida aos meninos, desde cedo, ampla liberdade e, através dela, eles, então, transcendem e terminam por afirmar a subjetividade masculina, como se percebe no trecho abaixo:

Possuindo um *alter ego* (o pênis) em que se reconhece, pode o menino ousadamente assumir sua subjetividade; o próprio objeto em que se aliena torna-se um símbolo de autonomia, de transcendência, de poder. (BEAUVOIR, 1990, p.20)

A imanência, em contrapartida, está ligada à manutenção do estabelecido e à passividade. Se, para o masculino, se propõe a subjetividade, ao feminino resta a alteridade. Em sua análise, Beauvoir chega à conclusão de que a mulher sempre foi vista como “o Outro” do ser masculino, esse sim o sujeito, o essencial.

Essa questão da imanência feminina pode ser vista, sob a ótica de Beauvoir, nos dois excertos abaixo, onde se insiste no modo como, desde cedo, à mulher são ensinados comportamentos de passividade e dependência que acabam por convencê-la de sua inessencialidade e inferioridade. Vejamos o primeiro:

... a passividade que caracterizará, essencialmente, a mulher ‘feminina’ é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 1990, p.21)

e o segundo:

... na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu ‘ser-outro’; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; (...), pois quanto menos exercer sua liberdade (...) menos ousará afirmar-se como sujeito. (BEAUVOIR, 1990, p.22).

Tudo começa com a família, na qual os papéis são bem definidos e a divisão entre o que é relacionado ao menino e o que é relacionado à menina se

difunde e é imposta às crianças, desde a mais tenra infância. O pai é o centro, o ser todo-poderoso, é ele quem trabalha e providencia o sustento dos outros membros e, por isso, tem a palavra final nas decisões. A mãe, por sua vez, permanece em casa cuidando dos filhos e exercendo trabalhos domésticos.

Ainda na leitura de sua época, Beauvoir relata que no criar dos filhos, a mãe e as outras pessoas que os cercam, familiares ou não, transmitem a (di)visão machista para a criança. Permitem ao menino que brinque, suba em árvores, pratique esportes, que vá à escola e progrida nos estudos. Já a menina é podada, permitem a ela apenas que brinque de bonecas e aprenda, desde cedo, os ofícios da casa para que possa tornar-se um perfeito exemplar do modelo de mulher criado e difundido pela sociedade. Naquela época, à menina já é permitido frequentar a escola, mas o objetivo é que ela tenha acesso a um pouco de cultura e a noções básicas de conhecimento, o que representaria um ganho para as suas funções domésticas.

Esse comportamento controlador da sociedade e da família é que estagna o ser do sexo feminino, enquanto oferece as melhores oportunidades para os homens. Esses são livres para fazer suas escolhas e mudar suas vidas; elas terão que se contentar com um destino pré-estabelecido, que as engessa aos únicos papéis sociais disponíveis e, principalmente, possíveis a uma mulher. É o que se percebe no trecho a seguir:

A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cujas etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente. (BEAUVOIR, 1990, p.40).

Como se vê, segundo Beauvoir, a superioridade da criança do sexo masculino sobre a criança do sexo feminino é estabelecida pela família desde cedo; durante a primeira infância já se percebe a separação entre o que os meninos podem fazer e o que permitido às meninas e, principalmente, a distinção de tratamento dado a eles e a elas.

Ainda no volume 2 de *O segundo sexo*, está presente um capítulo único que, posteriormente, foi publicado separado, intitulado *A mulher independente*.

Nesse texto, Beauvoir expõe que, mesmo com todas as mudanças ocorridas durante a história de luta das mulheres por seus direitos, todas as conquistas obtidas, inclusive o voto (na França, em 1944 e na Itália, em 1946), não libertaram, completamente, a mulher de sua posição de submissa.

Analisando sua época, a autora diz ser comum que, no campo financeiro, muitas mulheres recebam de algum homem uma ajuda para conseguirem sobreviver. As que trabalham fora utilizam seus salários para ajudar nas contas da casa, no entanto, o ofício fora de casa não as isenta das tarefas domésticas, ou seja, elas têm jornada dupla: precisam cuidar da casa, dos filhos e marido após terem trabalhado por horas. Mesmo as mulheres financeiramente independentes, não conseguem ser totalmente livres da condição de subjugadas, pois “a mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à do homem”. (BEAUVOIR, 2008², p.50).

Atualmente, porém, as regras sociais que regiam a família dos anos 40 e 50 do século XX estão perdendo espaço dia-a-dia. As mulheres não mais aceitam uma vida pacata na qual elas devem apenas seguir ordens. Elas passam a agir como sujeitos, são chefes-de-família, sustentam a casa, ocupam cargos importantes em empresas, comandam companhias e executam tarefas antes impensáveis a elas, como mestre-de-obras da construção civil, posições de comando das forças armadas e até mesmo a presidência (ou equivalente) de países, vide o Brasil, a Argentina e a Alemanha. Hoje, elas têm acesso aos estudos: cresce, cada vez mais, o número de mulheres que atingem o 3º grau e se aperfeiçoam. Com isso, a hegemonia masculina diminui e elas podem, finalmente, competir de igual para igual no que diz respeito à carreira profissional e ao papel dentro da constituição familiar. Aliás, a própria sociedade atual exige que ambos os sexos sejam auto-suficientes.

Essa era a expectativa de Simone de Beauvoir que tencionava fazer-nos refletir sobre a desigualdade de valores entre homens e mulheres e incentivava as mudanças no pensamento da sociedade. A autora acreditava que o caminho não era o da imposição e submissão, mas sim o da igualdade entre homens e mulheres. A liberdade tornaria a convivência entre os seres de ambos os sexos mais tranquila e menos hostil, como é possível perceber no trecho a seguir:

É dentro de um mundo dado que cabe ao homem fazer triunfar o reino da liberdade; para alcançar essa suprema vitória, é (...) necessário que homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade. (BEAUVOIR, 2008², p.120)

Apesar de todas as conquistas obtidas pelas mulheres em busca de seus direitos, já nos tempos de Simone de Beauvoir e também nos dias atuais, não se pode esquecer que a caminhada para a liberdade ainda não chegou ao fim.

Assim, entre os anos 80 e 90 do século passado, ganham força os Estudos de Gênero que visam investigar o feminino e o masculino em reciprocidade.

Em seu texto *A tecnologia do gênero* (1994), Teresa de Lauretis enfoca a diferença entre sexo e gênero, que muitos insistem em considerar como sendo a mesma coisa.

Para a autora, sexo tem a ver com biologia, com a diferença física entre os seres, biologicamente, masculino e feminino. Já o gênero é definido como uma “representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos.” (LAURETIS, 1994, p.211), gerando uma distribuição dos papéis sociais engessada e hierarquizada.

A construção hierárquica do sistema sexo-gênero atribui maior valor às características tradicionalmente atribuídas ao masculino. Isso explicaria a consideração do feminino como inferior.

Através da desigualdade na definição dos papéis sociais e seus valores, se impõe à mulher a condição de subalterna ao homem, o que reforça a imanência feminina diante dos paradigmas criados por eles. Por outro lado, utilizando-se de sua constituição biológica como justificativa para sua ‘superioridade’, os homens têm totais condições de transcender os limites que eles mesmos criaram.

Segundo a autora, a relação do binômio sexo-gênero dentro da constituição da sociedade é a de que os papéis desempenhados por ambos (homem e mulher) “trazem consigo significados diferenciais” (LAURETIS, 1994,

p.212), ou seja, a divisão social, baseada na distinção biológica (também criticada por Beauvoir), enaltece a figura masculina em detrimento da feminina e, por isso, agrega maior importância aos feitos dos homens e, simplesmente, relega para segundo plano qualquer produção feminina. Em suas próprias palavras: no sistema sexo-gênero, “o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994, p.212).

Já que, dentro de cada cultura, o sistema de gênero é um sistema simbólico ou um sistema da significação, a saída estaria na revisão da atribuição dos significados de valor e prestígio aos variados papéis sociais, mais que masculinos ou femininos, humanos.

Embora não proponha de modo panfletário a revisão dos papéis sociais atribuídos ao feminino e ao masculino, teremos a oportunidade de detectar, na leitura e análise dos romances da autora italiana Natalia Ginzburg, a crítica da escritora ao engessamento do sistema sexo-gênero, principalmente na construção de suas personagens femininas, com a denúncia de suas frustrações e infelicidade.

3.2 A crítica feminista e a autoria feminina

Autora premiada e com grande sucesso de público na Itália, Natalia Ginzburg, em entrevistas e ensaios, mostra-se preocupada com a recepção de suas obras e com a rotulação das produções de escritoras como uma literatura de qualidade inferior à feita por homens.

Desse modo, desde o início do século XX, algumas vozes se levantaram a favor do reconhecimento da produção literária feminina. Uma delas, e talvez a mais emblemática dessa época, foi a escritora inglesa Virginia Woolf.

Woolf, já na década de 1920, na obra *Um teto todo seu* (1928), expôs a diferença de recepção dos trabalhos escritos por homens e dos produzidos por mulheres, denunciando o preconceito que havia, e que por muito tempo perdurou, com relação à qualidade das obras de autoria feminina.

Nesse texto, temos, alegoricamente, a história de Judith, irmã fictícia de William Shakespeare. Woolf, para exemplificar o desprezo da crítica por qualquer que fosse o tipo de produção artística de origem feminina, nos remete à vida dessa “irmã” tão talentosa e brilhante quanto o dramaturgo inglês, que age da mesma maneira que ele, mas que, por ser mulher, sofre as restrições impostas por uma sociedade machista. Baseada nos fatos mencionados anteriormente, a autora conclui ser impossível a qualquer mulher contemporânea de Shakespeare ter sua genialidade.

Ainda segundo Woolf, a desvalorização feminina acontece porque os homens parecem não acreditar na capacidade de escrita da mulher, por isso elas são postas em segundo plano e vistas como meros espelhos, cuja função é a de refletir e duplicar o tamanho do reflexo masculino, tornando grandiosos seus feitos e, conseqüentemente, inflando seus egos, como se pode perceber no trecho a seguir:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as guerras seriam desconhecidas. (...) Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heroica. Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não

fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. (WOOLF, 1985, p.48).

A partir do momento em que a mulher passa a expor sua opinião, por vezes criticando a figura masculina, a ideia de superioridade do homem é desfeita. Ele, pensando em seu status de patriarca absoluto, que detém todo o controle, passa a utilizar um discurso pré-fabricado que tem por finalidade diminuir a importância e o valor da mulher em todos os aspectos/campos da sociedade.

No entanto, o homem não consegue se desvencilhar da figura feminina pelo simples fato de que ela é indispensável a ele, ou seja, ele não pode evoluir se não tiver como certa a presença feminina em sua vida. É o que se pode comprovar pelas palavras da própria autora: “A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na e o homem pode morrer.” (WOOLF, 1985, p.49).

Além disso, a autora critica a imposição social do matrimônio sobre as mulheres, como faria, mais tarde, Simone de Beauvoir.

Para Woolf, sendo o matrimônio algo predestinado às jovens, passa-se a acreditar que o contato com o conhecimento formal não lhes é necessário. As famílias incentivam as jovens a permanecerem em casa executando trabalhos caseiros, como “remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andem no mundo da lua com livros e papéis.” (WOOLF, 1985, p.62), pois o mundo das letras não é um lugar acessível e/ ou aberto às mulheres, visto que se acreditava serem elas “intelectualmente inferiores aos homens” (WOOLF, 1985, p.70).

Quanto à emancipação financeira feminina, Woolf mostra-se uma defensora inflexível. Executando ofícios até então considerados tipicamente femininos, como enfermeira, freira ou professora de educação infantil, ou dedicando-se à carreira de escritoras, para a autora, as mulheres passam a perceber que a sensação de independência gerada por uma renda financeira vale a pena, como é possível ver no trecho a seguir:

Nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas [quinhentas] libras. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. Assim,

cessam (...) o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a dar-me. (WOOLF, 1985, p.51).

Ainda sobre a questão de a mulher trabalhar fora, em qualquer que seja o ofício, Virginia Woolf propõe em seu discurso *Profissões para mulheres* (1931) que elas sigam com seus planos de luta por independência financeira, social e cultural, sem se deixarem abater pelas dificuldades de reconhecimento que, inevitavelmente, enfrentarão.

Para tal, a autora comenta como é difícil para uma autora livrar-se de todos os obstáculos e toda a pressão em torno da produção literária feminina, inclusive uma pressão imposta a ela por si própria. Ao mencionar o fantasma '*The Angel in the House*' (O Anjo da Casa), que sempre aparecia nos momentos em que a autora se punha a escrever, ela se utiliza de uma metáfora para essa pressão que tanto atrapalha a transição feminina para um patamar que a igualaria ao escritor, ao lhe conceder a mesma liberdade, o mesmo reconhecimento e, conseqüentemente, os mesmos direitos dele.

Mais tarde, conhecendo e baseando-se na obra de Woolf, outras autoras se pronunciam a favor da afirmação e do reconhecimento da autoria feminina. A partir de meados da década de 1970 e, principalmente, na década de 1980, a crítica feminista ganha força e público a com a publicação de diversos textos que visam a divulgar as teorias em prol da valorização das mulheres nas letras e na sociedade.

Um dos textos de maior influência nesse assunto é *A crítica feminista no território selvagem*, de Elaine Showalter, publicado em 1981. Em seu trabalho, a autora, uma das fundadoras da crítica feminista norte-americana, prevê dois tipos de crítica.

O primeiro tipo trabalha com a questão da mulher como leitora. Nesse caso, a mulher lê qualquer obra, independentemente da autoria, com um olhar feminista. O segundo tipo trabalha com a questão da mulher como escritora. Nesse caso, além da produção literária em si, é incluída toda uma revisão da crítica e uma investigação de características próprias da autoria feminina.

Na obra *A crítica feminista no território selvagem*, Showalter expõe os modelos biológico, linguístico, psicanalítico e cultural que eram, até então, utilizados para o estudo de obras produzidas por mulheres.

O modelo biológico enfatiza ao máximo a diferença de gênero, ao trazer à tona as teorias fáticas X teorias ovarianas. A primeira sugere existir uma relação entre o pênis e a pena e, por isso, apenas o homem teria o dom da escrita; sendo assim, as obras produzidas pelas mulheres seriam de qualidade inferior. Essas diferenças físicas justificariam, portanto, “o poder total de um sexo sobre o outro”. (SHOWALTER, 1994, p.35).

Porém, as críticas feministas, com o intuito de desmitificar tal pensamento, defendem que a escrita é, na verdade, um processo gestacional, ou seja, a concepção de uma obra literária “parece-se muito mais com a gestação, as dores do parto e o parto do que com a inseminação” (SHOWALTER, 1994, p.33), portanto, a criação literária seria algo inato às mulheres, afinal “se escrever é, metaforicamente, dar a luz, de qual órgão podem os homens gerar textos?” (SHOWALTER, 1994, p.33).

No entanto, basear um modelo de crítica literária na maior diferença entre homens e mulheres – diferença física, em especial a genital, poderia comprometer a veracidade dos argumentos. A anatomia não é o único elemento a ser analisado e não é o único elemento que influencia os textos de autoria masculina e feminina. Juntamente com a questão física estão as questões linguísticas, sociais e literárias que são diferentes em cada sexo. “A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) ‘no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo’.” (SHOWALTER, 1994, p.35).

O modelo linguístico visa a desconstruir a “superioridade” linguística do homem – “a linguagem do opressor” (SHOWALTER, 1994, p.35). As mulheres foram, por muitos anos, privadas do acesso à cultura e à linguagem. Segundo a autora, essa negação as conduziu a um silêncio que agora elas precisam se esforçar para quebrar, para então utilizar a língua a favor de sua escrita.

O modelo psicanalítico lida com a escrita feminina a partir na psique do autor e também na construção do gênero. Por incorporar os modelos biológico e linguístico, a crítica psicanalítica trabalha com o corpo e com a linguagem, com o intuito de moldar e definir o processo de escritas masculina e feminina.

Devido à parte corporal, por muito tempo se estudou o processo de criação de homens e mulheres através das teorias freudianas. Baseando-se nas questões falocêntricas, Freud conclui que, para se compreender ambos os seres, é necessário o uso da dicotomia: claro/escuro; luz/escuridão; e, também, a presença/ausência do falo. Seu “discurso patriarcal situa a mulher fora da representação: ela é falta, ausência, negação, o continente desconhecido, ou melhor dizendo, um homem inferior”. (MOI, 1985, p.133-134 – tradução minha).⁶

Um dos desvios do emprego da crítica psicanalítica é a pouca credibilidade dada às produções femininas. Segundo alguns pensadores, os romances femininos “preocupam-se centralmente com as fantasias do amor romântico e pertencem à categoria desdenhada (...) como ‘romances tolos’”. (SHOWALTER, 1994, p.42). Assim, o modelo psicanalítico, tem sido superado devido à busca de contatar a produção feminina a um contexto cultural.

O modelo cultural, proposto por Showalter, engloba os três modelos citados acima. Porém, seu principal objetivo é trabalhar com as experiências de vida das mulheres. Tais experiências são frutos das diferenças de classe, raça, nacionalidade, que determinam o tipo de vida que as mulheres levam. Conseqüentemente, o discurso feminino tem como objetivo reavaliar “os sistemas, hierarquias e valores masculinos” (SHOWALTER, 1994, p. 45) que nada têm a acrescentar às mulheres e que, por muito tempo sufocaram-nas, obrigando-as a viver de acordo com as vontades dos homens.

Em seu texto, Showalter cita a indagação de Gerda Lerner sobre como seria a história se essa fosse contada sob o ponto de vista feminino:

As mulheres têm sido deixadas de fora da história (...) porque temos considerado a história somente em termos centrados no homem. Temos perdido as mulheres e suas atividades porque lhes temos colocado questões históricas inapropriadas às mulheres. (...) A questão central que ela levanta é: Como seria a história se vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem? (SHOWALTER, 1994, p.45).

⁶ (...) *patriarchal discourse situates woman outside representation: she is absence, negativity, the dark continent, or at best a lesser man.*

A questão cultural feminina sempre foi vista através da divisão de papéis sociais entre homens e mulheres. Por estarem ambos inseridos em sociedades patriarcais, os homens tinham prioridade e regalias, e assumiam funções importantes e de maior prestígio, ao passo que, a elas, eram dados papéis secundários, geralmente caseiros, o que as mantinham ainda mais enclausuradas.

Se pensarmos em um modelo cultural através da visão da mulher, encontraremos pensamentos que se ligam à igualdade de valores e, provavelmente, à inclusão do que é relacionado ao feminino. E esse espaço, que abrangeria as teorias e estudos sobre produções femininas, é o que Elaine Showalter chama de “território selvagem”: um lugar no qual as mulheres podem se expressar sem nenhum tipo de repressão, onde há “independência completa do controle e da influência das instituições ‘dominadas pelos homens’ – (...), a educação; ...; a arte, ... e o mundo literário.” (SHOWALTER, 1994, p.49).

A autora, baseando-se na definição proposta por Sandra Gilbert e Susan Gubar, explica o modelo cultural de escrita feminino como “um discurso de duas vozes” (SHOWALTER, 1994, p.51). Segundo Gilbert e Gubar, a mulher, ao escrever, pode decidir se expõe tudo o que quer contar ou se esconde algo, tornando seu texto subliminar. E essa opacidade em seu discurso é que pode desafiar e amedrontar os homens, pois as características desse tipo de escritura diferem das presentes na literatura produzida por eles.

A presença destas duas vozes no discurso feminino é chamada, por Gilbert e Gubar, de palimpsesto. Esse abrange a 1ª voz, a voz dominante, mais externa, o que se encontra na superfície; e a 2ª voz, uma voz silenciada, mais profunda, que tem como intuito transmitir a mensagem que se encontra nas entrelinhas e chamar atenção para a condição da mulher. Para as teóricas, é a dualidade do discurso que “subverte os padrões literários patriarcais” (MOI, 1985, p.59, tradução minha)⁷ e permite à mulher expor seus pontos de vista.

Showalter conclui seu texto afirmando que, realmente, existem duas vozes na produção literária feminina e é, exatamente, essa diferença entre os discursos masculino e feminino que estimula-nos a conhecer e estudar o

⁷ “... *subverting patriarchal literary standards.*”

“intrigante campo selvagem” (SHOWALTER, 1994, p.54) da produção literária das mulheres.

Avançando nas considerações de Elaine Showalter, o texto de Rita Terezinha Schmidt, *Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina* (1995), versa, apesar de mais voltado para o estudo da produção literária feminina brasileira, sobre a questão do desprezo pela escritura feminina que perdurou, no país e no âmbito literário em geral, até a década de 1970.

Segundo a autora, a negligência sofrida pela produção literária feminina ocorre devido à concepção ideológica patriarcal de que “os homens criam e as mulheres simplesmente procriam.” (SCHMIDT, 1995). Por causa desse pensamento sexista, surge o modelo de criação literária androcêntrica, no qual são reproduzidas experiências masculinas que logo se tornam ‘verdades absolutas’, o que acaba por minimizar o valor das vivências femininas. Citando Jacques Derrida, a autora diz que as características das produções literárias, masculina e feminina, respectivamente, são explicadas através de oposições binárias, tais quais:

... sujeito *versus* objeto, espírito *versus* corpo, cultura *versus* natureza, inteligível *versus* sensível, razão *versus* emoção, (...) um polo positivo (...), onde o ser constitui-se como presença e de um polo negativo, marcado pela não-presença do ser. (SCHMIDT, 1995, p.186).

Mais adiante, ela diz que, além da indolência para com as experiências das mulheres, considerava-se ainda, no que diz respeito à forma e ao conteúdo, que as suas obras eram constituídas de um enredo plano e circular, repleto de sentimentalismo, sem maiores surpresas e com final previsível. Elas, porém, resolvem virar a mesa e começam a escrever expondo seus pontos de vistas e suas opiniões. Não mais seriam sobre quem se fala, mas sim quem fala. Deixam de ser o objeto e passam a ser o sujeito. Obviamente, se deparam com muitas dificuldades, pois não é simples e nem rápido que ocorram mudanças em favor de quem sempre foi vista como inferior; um ser sem direitos, mas com muitos deveres que também as obrigava a se diminuírem em prol do papel de esposa – mãe – dona-de-casa. As mulheres agora dominam a

pena, possuem um discurso; elas podem, finalmente, expressar suas “experiências emudecidas pela tradição cultural dominante.” (SCHMIDT, 1995).

A partir desse momento, há uma quebra no binômio “sexo-gênero”, já discutido aqui. A mulher começa a se libertar das imposições da sociedade patriarcal, as relações de poder vão se desfazendo à medida que ela conquista seu espaço, ainda que de forma gradativa, mas esse é o primeiro passo para o reconhecimento de sua literatura como uma produção de qualidade.

A existência ou não de uma escrita tipicamente feminina ainda suscita discussões. Para Rita Terezinha Schmidt, o uso desse termo deve se referir, na verdade, a obras escritas a partir do “ponto de vista da mulher” (SCHMIDT, 1995) que, ao partilhar suas experiências, rompe barreiras e expõe inquietações e opiniões que, até então, eram forçadas a manterem-se ocultas ou às quais ninguém prestava atenção pelo fato de os seres do sexo feminino não terem sua voz ouvida. Sendo assim, se a princípio pensava-se que as mulheres jamais seriam capazes de escrever como os homens porque não conseguiriam evitar a exacerbação das emoções, as autoras, cansadas de omitirem seus sentimentos, publicam obras de alta qualidade e mostram que isso nada tem a ver com a questão do sexo. É dessa forma que a autoria feminina combate “o caráter misógino ainda presente em critérios de avaliação de textos literários” (SCHMIDT, 1995) e fazem cair por terra o ideal de que apenas a literatura feita por homens é que possui valor estético e literário.

3.3 Natalia Ginzburg e a escrita feminina

Dentre as diversas autoras que quebram com o paradigma do sentimentalismo, rotulação tradicionalmente atribuída às produções literárias de autoria feminina, encontra-se a escritora italiana Natalia Ginzburg.

Considerada um dos expoentes da literatura italiana do século XX, Ginzburg possui uma escritura que foge aos padrões ditos femininos. Sua literatura nada tem de pegajosa e sentimental; aliás, a autora tinha aversão a esse tipo de texto que nada acrescenta ou faz refletir. Apesar de ser contra a militância em produções literárias, ela cria em suas obras situações que, mesmo ficcionais, representam as inquietações e os sentimentos que afligiam as mulheres da década de 1940.

Algumas características estão sempre presentes nas produções literárias de Ginzburg. Seus romances, por exemplo, na grande maioria, são escritos em primeira pessoa e narrados por personagens femininas, como no caso das obras que aqui serão trabalhadas: Delia, em *La strada che va in città* e a protagonista de *Foi assim*. A autora também, muitas vezes, parte da esfera familiar, para descrever suas inquietações no que diz respeito à posição da mulher na sociedade e na constituição da família.

Em oposição às personagens femininas, as personagens masculinas nas obras da autora apresentam lacunas, o que as tornam rasas e impossibilitam uma análise mais aprofundada de seus sentimentos e suas personalidades. Aliás, a autora constrói seus enredos com maior ênfase no feminino exatamente porque quer elevar e desmitificar a imagem do que se achava ser a produção literária feminina naquela época, como se pode perceber na citação a seguir:

... Ginzburg faz sempre da mulher a protagonista de todas as histórias que se passam em núcleos familiares típicos da autora, enquanto transporta os homens para planos mais desfocados, (eles) dotados de uma índole mais frágil, trancados em um mundo mais restrito ou mais ambíguo, privados de gestos decisivos: figuras sombrias que contrastam com as figuras femininas ávidas de luz. (CLEMENTELLI, 1999, p.43-44 – tradução minha).⁸

⁸ “(...) Ginzburg fa sempre della donna la protagonista in tutte le storie che si muovono intorno a quel nucleo familiare che le è congeniale, mentre gli uomini recedono verso piani più sfocati,

Como expresso na citação, outro elemento presente nas produções de Natalia é o núcleo familiar. Através de relatos sobre o cotidiano das famílias, a autora nos mostra como cada membro lida com os fatos que ocorrem em suas vidas e como esses afetam as relações humanas. O desgaste, natural ou devido a discordâncias, está retratado nas obras aqui escolhidas quando se pensa nos relacionamentos conflituosos de Francesca e sua mãe, em *Foi assim*, e entre a mãe de Delia e todos os integrantes, em *La strada che va in città*.

Mas não é apenas o relacionamento entre pais e filhos que é descrito como difícil. O casamento, assunto recorrente nas obras de Natalia Ginzburg e criticado por Simone de Beauvoir, é sempre retratado como uma instituição falida. A prova disto é a constatação de que o matrimônio não é a chave para a felicidade, já que todos os casamentos são relatados como conturbados. Os indícios da falha do matrimônio são as constantes presenças de amantes (terceiro elemento) e de brigas e/ou falta de comunicação entre os cônjuges, ilustrando assim a inexistência de amor mútuo. É possível constatar o que foi expresso acima nas obras a serem analisadas e na citação que se segue:

... a família está sempre presente em todas as narrativas (...) de Ginzburg. Às vezes é reduzida ao simples binômio marido–mulher, (...); para a escritora importa sobretudo adentrar no terreno sempre minado da vida a dois, compreender a solidão, o silêncio abissal, a misteriosa impossibilidade de fusão, revelar (...) a falha da promessa de ‘espírito único em única carne’. (CLEMENTELLI, 1999, p.119-120 – tradução minha).⁹

Exemplificando com os romances escolhidos, em *Foi assim*, a protagonista sofre com a traição do marido, que mantém um relacionamento extraconjugal longo – onze anos – com Giovanna, que também era casada. No romance *La strada che va in città*, a personagem Azalea vive um casamento de

impacciati da un'indole più fragile, chiusi in un mondo più ristretto o più ambiguo, schivi di gesti risolutivi: figure d'ombra che contrastano con le figure femminili avidi di luce."

⁹ "(...) la famiglia è sempre presente in tutti i racconti (...) della Ginzburg. Qualche volta è ridotta al semplice binomio marito-moglie, (...) alla scrittrice preme soprattutto addentrarsi sul terreno sempre minato della vita a due, coglierne la solitudine, l'abissale silenzio, la misteriosa impossibilità di fusione, svelare (...) il fallimento della rituale promessa dell'unico spirito nell'unica carne."

fachada: é casada com um homem mais velho, com quem mal conversa, e possui amantes. Já a mãe de Delia e Azalea sente-se infeliz ao lado do marido, e também com sua vida como um todo, o que resulta na relação vazia entre ela e seus familiares.

Ainda sobre temas bastante usados pela autora é importante ressaltar a questão da maternidade, intimamente ligada à família e ao “destino feminino”. Geralmente, as crianças descritas por Natalia não são motivo de alegria, ao contrário, são vistas pelas personagens femininas como a personificação de sua submissão/prisão inevitável ao papel de mãe. Segundo Clementelli, essa atmosfera de fardo que as crianças representam para a mãe é tão expressiva que interfere nas suas descrições físicas e de saúde, como se percebe em: “as crianças são sempre magras, pálidas, doentes: nelas se reflete, desde o nascimento, a angústia da mãe, o seu doloroso destino.”¹⁰ (CLEMENTELLI, 1999, p.121 – tradução minha).

Os conflitos femininos presentes na narrativa ginzburguiana retratam a necessidade, cada vez maior, de a mulher expor suas opiniões e, principalmente, buscar a felicidade que há muito tempo não encontrava na vida familiar à qual estava total e unicamente restrita. Esse mal-estar gerado nela, devido às opressões impostas a si, a faz questionar os papéis sociais que era obrigada a desempenhar.

Dessa forma, ao contar os enredos sob o ponto de vista da mulher, Ginzburg retrata a crise do sujeito feminino em busca de sua identidade. Essa busca parece afetá-la igualmente, pois a autora também procura o reconhecimento de suas obras no meio literário, onde a escrita feminina é considerada, por alguns, de qualidade inferior.

¹⁰ “*I bambini sono sempre gracili, pallidi, malaticci: in essi si rispecchia, fin dal loro nascere, l'angoscia della madre, il suo doloroso destino.*”

4. E FOI ASSIM

O romance *Foi assim*, de 1947, foi escrito em primeira pessoa feminina, como grande parte da obra de Natalia Ginzburg, e se inicia com o assassinato de Alberto: “Atirei em seus olhos” (GINZBURG, 2001, p.19), a partir do qual a protagonista passa a narrar sua estória. Estruturado em *flashbacks*, o enredo sofre “quebras” e, através das mesmas, o leitor se lembra de que a narrativa se dá por meio das recordações da protagonista sobre os acontecimentos em sua vida. Recupera-se uma trajetória que vai do momento em que conhece o marido até aquele da narrativa dos fatos, quando ela se encontra sentada em um banco de uma praça, após ter caminhado pelas ruas da cidade, a esmo, pensando no que fazer e em como explicar o que aconteceu.

Trata-se de um relato sobre uma mulher de vida comum que, após deixar-se influenciar pelo paradigma social de uma vida dedicada a casa e à família, imposto pela sociedade da década de 1940, torna-se um ser subjugado e infeliz, que vê apenas no assassinato de seu marido a solução extrema para a libertação de sua angústia.

A narração dos fatos, bem como a análise dos mesmos, é apresentada em forma de um turbilhão de pensamentos/ lembranças – *stream of consciousness* que, na escrita literária, procura retratar o ponto de vista de uma personagem, seja esse em forma de monólogo interior ou na expressão da reação aos fatores externos que interferem em sua vida.

O recurso do *stream of consciousness* data do início do século XX, em especial nos anos 20 e 30, e foi bastante utilizado por autores como James Joyce e Virginia Woolf como técnica para poder descrever os sentimentos mais profundos de seus personagens. Por conta desse tipo de técnica, a estruturação textual da obra se dá, geralmente, em uma “avalanche” de palavras, sem o uso de pontuação.

Essa técnica é aqui utilizada para aproximar o leitor das personagens, com o intuito de sensibilizá-lo para o que se passa dentro das mesmas, nesse caso, toda a angústia que há no interior da protagonista. O objetivo é causar comoção devido aos acontecimentos na vida da personagem principal, que a tornaram uma mulher tão infeliz e estagnada.

As personagens centrais da obra são a protagonista, que não possui nome, sua prima Francesca, uma mulher de pensamentos e convicções avançadas para a época, e Alberto, marido da personagem principal, cujas atitudes de indiferença e frieza levam-na a um ato desesperado: um tiro fatal “em seus olhos” (GINZBURG, 2001, p.19).

A protagonista possui, na trama, duas ‘vidas’: até conhecer Alberto, ela vivia sozinha em uma pensão na cidade e lecionava, mostrando-se independente: uma mulher dona de si, uma personalidade transcendente, na conceituação de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, e que aponta para a atividade e a superação de limites. Como vimos, segundo Beauvoir, na infância, tanto o ser humano masculino quanto o feminino sentem esse impulso transcendente, que é reprimido nas meninas com o objetivo de forjar sua personalidade passiva, submissa e imanente. A imanência, então, se caracterizaria pela manutenção do estabelecido.

A personagem tinha o desejo de construir uma família, mas não concentrava todos os seus pensamentos apenas nesse propósito, tinha outros planos e era, aparentemente, feliz, diferentemente do que a sociedade da época previa para o feminino. De fato, o ensaio de Beauvoir, em 1949, mostra como as mulheres eram criadas, desde a mais tenra idade, para um único destino: o casamento. Enquanto que para o masculino, o matrimônio não parecia ser uma prioridade, para o feminino esse se impunha como projeto de vida e ápice da existência. Nessa primeira etapa, a protagonista apresenta-se, pois, com características que fogem ao padrão da sociedade patriarcal de 1940.

A partir do momento em que Alberto entra em sua vida, tudo muda. Ela se encanta pelas ideias e opiniões dele, apesar de ele pouco falar. Gosta da sua companhia, talvez por ser uma pessoa sozinha, agrada-lhe a presença de alguém com quem possa conversar, expor suas convicções e opiniões. A presença quase que diária desse homem em sua vida, faz com que ela se acostume com isso e a faz acreditar que esse sentimento é amor. Em certo trecho da narrativa, chega a imaginar vantagens em uma vida convencional para a época: “... pensava como seria bom se fosse casada e tivesse uma casa para mim. Imaginava como seria a minha casa...” (GINZBURG, 2001, p.23).

A citação anterior é um exemplo do que a organização patriarcal daquela sociedade destinava à mulher: o casamento, já que a mulher dependia, em todos os aspectos, de uma figura masculina (pai, irmãos e, claro, marido). Simone de Beauvoir, logo na introdução da obra “O segundo sexo – vol. 2”, cita: “Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado.” (BEAUVOIR, 1990, p. 7).

E, como imaginado, parece que o seu destino, como mulher, se realiza: ela se casa, tem uma filha e para de lecionar, anulando-se completamente, pois agora viveria e seria o que a sociedade esperava dela: a mulher mãe, esposa, dona-de-casa, submissa.

É também possível perceber como sua solidão, juntamente com os dogmas pregados pela sociedade dos anos 40, em especial o de que o casamento era a chave para a felicidade e o destino feminino, influenciam o pensamento da protagonista, como aparece na seguinte citação:

Antes de conhecer Alberto eu pensava muitas vezes que ficaria sempre sozinha porque me sentia tão sem graça e sem atrativos e, ao contrário, quando o encontrei me parecia que estivesse apaixonado por mim, (...) e tinha uma maneira deliciosa de zombar de mim quando voltava para a casa à noite e me encontrava deitada na poltrona bordando lenços. (GINZBURG, 2001, p. 24).

Antes ela era uma mulher que regulava sua própria vida. Com o surgimento da personagem masculina, todo o controle que ela tinha sobre seu modo de viver cai por terra, a partir do momento em que cogita dedicar, inteiramente, seus dias em favor da casa e do marido, exercendo apenas funções relegadas às donas-de-casa da época.

No início do relato de suas lembranças, a protagonista nos conta que foi apresentada a Alberto em uma festa e que, inicialmente, não se sentiu atraída por ele. Como casar e construir uma família não estavam em seus planos imediatos, ela recusaria qualquer pedido partido dele: “Eu pensava que talvez estivesse muito apaixonado por mim e pensava: ‘Coitadinho’ e imaginava quando me pediria em casamento, as palavras que diria. Então lhe responderia não...” (GINZBURG, 2001, p.22-23).

Alberto, como mencionado anteriormente, é um homem calado, que nunca fala sobre si, embora a protagonista acredite que ele se interesse em ouvi-la. Além disso, o fato de ele sempre ir vê-la ou de saírem juntos dá à personagem a impressão de que ele cultivava sentimentos amorosos:

Nunca me dizia que estava apaixonado por mim, mas eu acreditava nisso porque vinha frequentemente visitar-me na pensão, e me levava livros e bombons de presente e queria que saíssemos juntos. (...) me presenteara com luvas de camurça marrom, e naquele dia eu tive certeza de que ele gostava de mim. (GINZBURG, 2001, p.26).

Estando ela sozinha e já começando a ceder às expectativas sociais, a protagonista passa a ser dependente da companhia de Alberto para sentir-se bem e feliz. Na narrativa, a protagonista não demonstra muitas ambições, ao contrário, tem uma vida vazia que inclui apenas as seguintes atividades: a sua rotina de viagem para a cidade natal, Maona, para visitar os pais; um trabalho para o qual ela não se empenha e o tempo ocioso que passa na pensão em que vive e que detesta. Daí seu pensamento de que o casamento com esse homem seria a chave para sua felicidade. Sem perceber, ela aceita o destino feminino imposto às mulheres da década de 1940:

Quando voltei para a cidade esperei Alberto porque pensava que devia imaginar que eu chegara, pois recomeçavam as aulas. Mas não vinha e toda a tarde me penteava e passava pó-de-arroz e sentava esperando-o mas não vinha e então me deitava. (...) Todas as noites passava pó-de-arroz e esperava. Tinha vergonha e fingia para mim mesma que não o esperava, começava a ler um livro mas não entendia o sentido do que lia. (...) E assim então me apaixonei por ele, enquanto o esperava sentada no meu quarto de pensão com o rosto cheio de pó-de-arroz... (GINZBURG, 2001, p.28-29).

O cenário social dos anos 40 leva as mulheres a cumprirem os papéis de principais responsáveis pela harmonia do lar. Para tal, elas se casam e geram filhos, exercem os afazeres domésticos, atendem aos desígnios do marido e cuidam da educação dos filhos, em suma, vivem única e exclusivamente para a família. Esse comportamento, esperado para o ser feminino, é observado nas diversas sociedades repressoras que impõem uma distribuição rígida de papéis para o feminino e o masculino: às mulheres cabem

as responsabilidades domésticas e, aos homens, prover o sustento familiar. Para ilustrar a situação descrita anteriormente temos a citação a seguir:

... na maior parte do tempo é ainda a mulher que paga pela harmonia do lar. Parece natural ao homem que ela trate da casa, que assegure sozinha o cuidado e a educação das crianças. (...) faz questão, já o vimos, de não falhar em seu destino de mulher. (BEAUVOIR, 2008, p.67-68)².

Eles então se casam e, a partir daí, a protagonista mergulha em uma vida de desilusão, pois percebe que Alberto não a ama, como até então pensava. Ele, que antes do casamento mantinha uma amante, Giovanna, continua com o relacionamento extraconjugal e não faz nenhuma questão de esconder o fato, já que são vistos muitas vezes, por várias pessoas, passeando pela cidade.

Outra razão para a infelicidade da protagonista é a falta de diálogo entre o casal. Alberto permanece um homem de poucas palavras e se demonstra agora ainda mais indiferente ao que acontece com ela. Porém, mesmo com um casamento fadado ao fracasso, ela engravida.

A protagonista chega a acreditar que a situação mudaria, pois antes de se casarem, Alberto dizia que um filho era imprescindível para um casal "... um filho (...) é a coisa mais importante para uma mulher e um homem." (GINZBURG, 2001, p.46). Novamente se engana.

A insensibilidade de Alberto para com a protagonista, quando ela está grávida, é nítida. Sendo essa a sua primeira gestação, naturalmente sentia-se amedrontada com qualquer problema ou emergência que poderia surgir. Ele, no entanto, responde rispidamente a um pedido dela para que evitasse viajar até o nascimento da criança: "Então me disse que eu não era a primeira mulher no mundo a ter um filho e estava bem arrumada se tinha tanto medo. Não nos falamos mais por um tempo, e eu chorava enquanto tricotava e então ele saiu batendo a porta." (GINZBURG, 2001, p.53).

A falta de comunicação e a distância cada vez maior e mais evidente entre eles, somados à constante "presença" da figura de Giovanna, machucam

profundamente a personagem principal, e nos levam a perceber o quão infeliz ela é:

Partiu de novo alguns meses depois. Não lhe perguntei nada. Arrumava a mala no escritório, (...). Disse-me: - Voltarei daqui a duas semanas.- Fechou a porta do escritório à chave, como sempre. Nunca esquecia de fechá-la. Sorri-lhe enquanto ia embora. (...). Tinha ainda aquele sorriso nos lábios enquanto subia as escadas e voltava para o quarto, procurei conservar aquele sorriso no meu rosto um pouco mais. (...). Fazia sempre aquele sorriso idiota. Estava grávida, e o meu rosto estava gordo e pálido. (GINZBURG, 2001, p.48).

Natalia Ginzburg utiliza a figura enrijecida de Alberto para criticar a indiferença que muitos homens tinham em relação às mulheres. Ao descrever um homem egoísta e insensível para com a própria família, a autora expõe a personalidade e pensamento egocêntrico da maioria dos homens da década de 1940, o que mostra a postura de distanciamento que os mesmos tinham em relação ao núcleo familiar.

No entanto, Alberto compartilha com a protagonista a mesma passividade em relação ao seu destino. Acomodado aos acontecimentos de sua vida, não toma nenhuma atitude para mudar: não se separa da esposa, nem se esforça para construir um casamento feliz. Tampouco busca a felicidade definitiva nos braços da amante, com quem também parece estar insatisfeito.

A citação a seguir demonstra a falta de decisão de Alberto:

– Por que você não vai embora? É por que tem piedade de mim que não vai embora?
Ele disse: - Não gosto que você fique sozinha sem mim.
Eu disse: - Não esperava que você fosse bom para mim.
Não esperava que quisesse ajudar-me. Parecia-me que não gostasse muito da menina nem de mim. Acreditava que você gostasse somente de Giovanna.
Então começou a rir lentamente. Disse: - Algumas vezes acho que não gosto muito de ninguém.
- Nem de Giovanna?
- Não. Nem dela, - disse.” (GINZBURG, 2001, p.101).

Segundo Clementelli, o retrato das personagens masculinas de Ginzburg é, geralmente, o de:

... um homem dominado por algo que nunca aflora, preso a si mesmo para manter uma tristeza secreta que ele próprio não pode nomear, um homem que vive pela metade, (...) incapaz de reagir e lutar, resignado a um destino inevitável. (CLEMENTELLI, 1999, p.48 tradução minha).¹¹

Ou seja, a autora, antecipando os estudos de gênero, focaliza o feminino e o masculino em reciprocidade e critica a distribuição social engendrada, quando constrói suas personagens (masculinas e femininas), símbolos de fracasso.

Após o nascimento da filha, a situação permanece a mesma: ele parece não se importar nem com a esposa e nem com a criança. É um marido e um pai cada vez mais ausente, preocupado com o trabalho e sempre isolado em seu escritório, tanto que passa a “morar” nesse cômodo da casa, um lugar cuja entrada era proibida a ela e às outras pessoas.

A protagonista, tomada por um sentimento de vazio e desilusão, sente-se deprimida e quase não sai de casa, anula-se cada vez mais em favor do destino feminino, no qual a mulher vive apenas em função da casa, dos filhos e do marido. Ela, que antes trabalhava e era dona de si, renuncia a toda uma vida já construída e a um possível futuro melhor, por uma vida sem graça e sem perspectiva de melhora.

Alberto, não obstante sua fraqueza, é a personagem que representa a opressão sobre a personagem principal. É por causa dele que ela resolve abdicar de todos os seus projetos. Ele, por sua vez, em nada muda. Ainda é um homem que pouco fala, que trabalha normalmente, que não se interessa pela família (ela e a filha) e, o mais doloroso para ela, continua se encontrando com Giovanna. O trecho abaixo mostra o quão infeliz a protagonista se sentia dentro de uma relação desprovida de sentimentos. Eles dividem a mesma casa, porém, não vivem juntos como casal: ele passa os dias fechado no escritório e ela, por sua vez, também se rende, mais e mais, à clausura, de

¹¹“... un uomo prostrato da qualcosa che non affiora mai del tutto, chiuso in se stesso a custodire una pena segreta cui egli stesso non sa dare un nome preciso, un uomo vivo a metà, (...), incapace di reagire e lottare, rassegnato come a una fatalità senza scampo.”

onde imagina os passeios do marido com a amante, como podemos observar a seguir:

Via Alberto e Giovanna que caminhavam juntos devagarinho pela rua, da mesma maneira que ele caminhava comigo quando não estávamos ainda casados. Agora nunca íamos passear juntos. Deitei-me. Tinha uma tremenda vontade de ir ao escritório e deitar-me com ele na sua cama. Tinha vontade de recostar a cabeça no seu ombro e perguntar-lhe por que não íamos mais passear juntos. E tinha vontade de dizer-lhe que não gostava de mudar. Mas não ousava ir ao escritório (...) e assim esperei sozinha que viesse o sono. (GINZBURG, 2001, p. 67).

Como já mencionado, Alberto e a protagonista têm uma filha. A menina, porém, falece ainda com poucos meses de vida. Durante o romance, em momentos de *flashback*, a personagem principal conta como os papéis, feminino e masculino, eram diversos na criação dos filhos. O homem não se preocupava e não se oferecia para ajudar a tomar conta da criança. Isso era de exclusividade da mãe. Da porta de casa para dentro, a mulher era a única responsável pela família. Por isso, raramente Alberto é mencionado durante a descrição das lembranças que a protagonista tinha a respeito da filha. Ele quase nunca está presente nos momentos de crescimento da criança e pouco se importa com essa ausência. Sendo o homem livre dessa responsabilidade, e sabendo que a sociedade pregava que o papel masculino era o de sustentar a família, Alberto continua trabalhando e, mesmo estando em casa, não busca interagir com a filha. A reação mais entusiasmada que tem pela menina se dá quando, após comprar uma máquina fotográfica, resolve tirar diversas fotos. Porém, como a própria protagonista revela, ele rapidamente se cansa de tirá-las e, por isso, larga pela metade a montagem de um álbum sobre ela. Na citação que segue, podemos perceber com a visão do álbum incompleto refletir o vazio que a personagem constata em sua própria vida:

Quando a menina fez dois ou três meses, Alberto começou a tirar fotografias dela. (...). Mas depois se cansou de tirar fotografias porque era um homem que se cansava de tudo. (...) e eu, enquanto olhava o álbum de fotografias na mesa da sala de visitas, pensava como pouco a pouco se cansara de tirar fotografias e o álbum ficara vazio pela metade. Sentia tristeza vendo todas aquelas páginas vazias e pretas no álbum.... (GINZBURG, 2001, p.62).

É revelado também que, ao contrário das outras crianças, que eram fortes e gordas, a menina era magra e, pelo fato de não gostar de comer, tornava-se mais frágil a cada dia, o que explica a sua morte precoce.

A menina morre durante uma viagem a San Remo que a protagonista faz com Francesca e com Augusto, um amigo de Alberto. Tudo começa quando a criança, irritadiça, se recusa a comer e passa o dia todo gritando. Essa agitação dá uma trégua apenas tarde da noite, mas, durante a madrugada, a criança volta a ter fortes crises, o que força a protagonista a pedir que Augusto chame um médico. A menina até esboça uma melhora, mas, após o diagnóstico de uma provável meningite, ela vem a falecer às dez da noite do dia seguinte.

Após receber a notícia, Alberto vai ao encontro da esposa em San Remo. Sua presença, ali, naquele momento, serve para uni-los e a protagonista, por um instante, passa a achar que o marido mudou. Durante o período de luto pela morte da criança, ele esboça uma mudança de comportamento, passa a fazer companhia para ela, a ler *Rilke*, a ajudá-la ao máximo, como podemos perceber na seguinte passagem: “Alberto ficava em casa comigo. Ele era muito bom para mim e me surpreendia ao ver como procurava ajudar-me” (GINZBURG, 2001, p.96), o que a leva a pensar que, dessa vez, ele estava, realmente, apaixonado por ela e que, finalmente, poderia viver um casamento feliz, ao lado do homem que ela pensava amar. Vejamos um exemplo tirado da narrativa:

Assim, fazíamos amor e, pouco a pouco, comecei a pensar no tempo em que teria a minha nova criança. Pensava como a amamentaria e embalaria e entre as coisas que pensava, somente essa me agradava.

Mas então voltei a me apaixonar por Alberto e quando percebi fui tomada por um grande medo. Tremia agora só de pensar que ele pudesse ir embora para sempre. (GINZBURG, 2001, p.97)

No entanto, essa aparência de bem estar, que inclui planos para o futuro, é logo desfeita: o marido volta a tratá-la de maneira fria.

Dessa vez, porém, a dor e a ilusão dão lugar a um sentimento de frustração. Ela percebe que Alberto jamais mudaria. Ele não renunciaria à situação de conforto e comodismo de ter em casa uma esposa submissa e ocupada apenas com os serviços domésticos, bem como uma amante que nada lhe pedia em troca, nem mesmo amor.

Diante de tudo isso, a frustração da protagonista vai transformando-se em raiva, ódio e, por fim, em uma angústia sufocante. Ela desenvolve uma dependência afetiva de Alberto, já que deposita toda sua felicidade nas mãos desse homem. Ela vive distante da família, acaba de perder a filha, não trabalha e não possui amigos, a não ser Francesca, que não gosta de Alberto e vive pedindo para que ela se divorcie.

A propósito de Francesca, aliás, ela é uma mulher que foge aos padrões culturais e sociais da década de 1940 na Itália. Faz de tudo para evitar o destino feminino e é avessa ao casamento e à construção de uma família, ao passo que vive intensamente sua liberdade.

Ela já teve vários namorados, mas nenhum envolvimento profundo, pois afirma cansar-se rapidamente de um homem, como é possível perceber na seguinte citação: “– Gosto de ir para a cama com os homens. Mas quero mudar frequentemente. Depois de algumas vezes fico cheia de um homem.” (GINZBURG, 2001, p. 65-66). Aliás, Francesca foge deles quando a proposta ou a possibilidade do matrimônio surge.

Outro fator que se opõe ao pensamento da sociedade da época, e também de algumas mulheres, é a aversão dessa personagem à maternidade, já que se acreditava que a mulher só seria verdadeiramente feliz quando se tornasse mãe e seguisse o paradigma social de submissão à família e dedicação exclusiva aos filhos. Isto é, a sociedade parte do pressuposto de que a mulher será mãe e amará, incondicionalmente, seus filhos.

Na linguagem comum, por exemplo, muitas vezes ouvimos a expressão “mãe desnaturada” para designar uma mulher que tem algum comportamento com os filhos do qual se discorda. Vale lembrar a origem do adjetivo “desnaturada”, ou seja, fora ou contra a natureza. Seu emprego, nesse caso, reflete o senso comum que acredita ser a maternidade componente intrínseco da vida da mulher.

No romance, as opiniões transgressoras de Francesca sobre a família parecem até comprometer o relacionamento que a personagem tem com a sua mãe, como ela mesma revela a seguir:

- Eu não quero filhos – disse-me -, não quero casar-me. Sabe por que eu briguei com minha mãe? Porque colocaram na cabeça que tinha que casar com um fulano. (...) Estou farta da família. Imagina se quero um marido me pegando no pé. Para trair-me como acontece com você. (GINZBURG, 2001, p. 65).

Francesca segue dizendo que gosta de ser livre e que os dogmas do casamento e da construção de uma família existem apenas para “escravizar” a mulher. Através de seu discurso e sua crença de que tanto o casamento quanto a família estão fadados à falência, a personagem nos leva a concluir que jamais aceitaria para si, a imposição desse destino, como expresso no seguinte excerto:

– Tive muitos amantes – disse -, primeiro um cara em Roma quando queria ser atriz. Pediu-me para casar com ele e dei no pé. Não o suportava mais depois de algumas vezes. Eu o teria jogado pela janela. (...). Dizia: o que diabos sou? Sou uma prostituta que gosta tanto de mudar? As palavras dão muito medo quando somos mais jovens. E naquela época eu também acreditava que queria um marido e uma vida como todas as mulheres. Mas, depois, pouco a pouco, entendi que não precisa levar as coisas para o lado trágico. (GINZBURG, 2001, p. 66).

Como acabamos de ler, a personagem tem o espírito livre, porém suas atitudes corajosas e chocantes para os princípios da década de 1940 suscitam um pré-julgamento negativo em relação a si: ela permaneceria vítima de preconceito tanto na vida particular quanto na social.

Ao construir o discurso da personagem acima, Natalia Ginzburg faz, também, uma crítica à vida de submissão imposta à mulher de sua época e aos pré-conceitos em relação àquelas que tentam desvencilhar-se dos paradigmas sociais. Elas são mal-vistas e vítimas de comentários difamatórios, pois a liberdade e a igualdade que essas mulheres almejam não lhes são concedidas devido à construção hierárquica da sociedade de 1940, que privilegia os seres do sexo masculino.

Esses, por se acharem superiores, relegam à mulher o papel do Outro, um ser inessencial, como se pode ver no trecho que segue, no qual, Simone de Beauvoir expressa como era discriminatória a visão das diferenças entre os seres dos sexos masculino e feminino "... sempre o homem se colocava como o Sujeito e considerava a mulher como um objeto, como o Outro." (BEAUVOIR, 2008², p.14).

Ao conceber duas figuras femininas tão díspares, a protagonista e sua prima Francesca, Ginzburg questiona qual dos dois comportamentos seria o melhor caminho para se alcançar a felicidade. Contudo, acabamos percebendo que nenhuma das opções parece-lhe satisfatória.

A entrega total de si a um único ser e a falta de atitude para mudar o que acontecia de negativo em sua vida transformam a protagonista na personificação da imanência descrita por Simone de Beauvoir, ou seja, ela perde sua subjetividade, condição primordial de realização do ser humano. Francesca, por outro lado, tenta de todas as formas superar os dogmas castradores da época e se mostra uma mulher independente e bem resolvida, cujas atitudes e palavras são bastante corajosas e desafiadoras. No entanto, apesar de todo seu esforço, ela não pode ser considerada uma personagem transcendente. Devido a suas opiniões, vistas com atípicas para esse período, ela sofre preconceito e é julgada por uma sociedade que oprime as mulheres, uma sociedade que as orienta para a passividade e, conseqüentemente, para a aceitação completa e inquestionável do destino feminino.

Francesca, então, não poderia se configurar como modelo de felicidade para a protagonista, que se encontra perdida e sem saída. O trecho a seguir mostra a desilusão da personagem: "Pensava como era pobre a minha vida, mas pensava que agora era tarde demais para tentar mudar e no fundo de todos os meus pensamentos encontrava sempre aquele revólver." (GINZBURG, 2001, p.104).

Até que uma noite, após mais uma das inúmeras discussões com seu marido, a protagonista, cansada das mentiras contadas por Alberto sobre seu relacionamento com Giovanna e suas misteriosas viagens, pega o revólver na gaveta da escrivaninha do escritório e atira nele, como vemos na citação:

Disse-lhe: - Diga-me a verdade – e ele disse: - Que verdade? – E desenhava rapidamente algo no seu livrinho de apontamentos e me mostrou o que era: um trem comprido com uma densa nuvem de fumaça preta e ele, que se debruçava na janela e acenava com o lenço.

Atirei em seus olhos. (...). Mas há muito tempo já vinha pensando que mais cedo ou mais tarde faria isso. (GINZBURG, 2001, p.19).

Depois de matar o marido, ela sai caminhando sem destino e conclui que, pela primeira vez, em anos, se sentia livre: livre da condição de opressão imposta às mulheres, livre do sentimento de submissão ao marido e, principalmente, livre dos medos e inquietações que lhe afligiam a alma.

Durante sua permanência no parque, a protagonista se põe a pensar no que fazer e resolve que deveria ir à delegacia para contar os pormenores do que aconteceu. Certamente, ela iria para a cadeia, mas não era isso que dominava seus pensamentos, e sim a figura do delegado sentado detrás de sua mesa, o que demonstra o desvio de sua atenção do fato principal para um detalhe secundário, como vemos a seguir:

Pensei que iria para casa à noite e depois iria na delegacia de manhã. [...] deviam deixar-me falar. Tentei imaginar a cara daquele homem que me escutaria detrás de uma mesa. De novo então senti um arrepio [...]. Depois me colocariam na cadeia mas nisso eu não conseguia pensar. Havia a delegacia e o homem com a cara morena comprida e reluzente detrás da mesa, quando ria sentia um arrepio mas depois não havia mais nada [...]. (GINZBURG, 2001, p.57-58).

Mesmo amedrontada com a figura detrás da mesa, ela percebe que o que estava por vir não importava, e sim o que acontecera: Alberto estava morto, caído sobre a escrivaninha do escritório, com um tiro certo nos olhos, e ela sentia-se, pela primeira vez em muito tempo, livre da opressão e indiferença vividas ao lado dele.

Ao voltar para casa, a personagem principal se depara com o lugar completamente vazio. Passa, então, a pensar em como seria sua vida dali em diante e, finalmente, decide, a partir de um silêncio completo e desconfortável, o que deveria fazer. Se encaminha para a cozinha onde, pouco tempo depois, menciona sentir um cheiro fétido que sai da pia. Enquanto esse se dispersa pelo ambiente, ela se põe a escrever no livrinho de compras, provavelmente,

um bilhete de suicídio. Ela chega a pensar a quem deveria endereçá-lo, mas isso pouco importava; a atitude tomada a faz sentir-se aliviada de não precisar falar com ninguém sobre o que aconteceu.

Segundo Elena Clementelli, a decisão da personagem principal de tirar a própria vida se dá porque tal ato “representa para ela o meio de alcançar a liberdade que somente a morte poder oferecer.” (CLEMENTELLI, 1999, p.61, tradução minha).¹²

Resta o bilhete no caderno de compras, sem assinatura, visto que nem no final do romance é informado ao leitor o nome da protagonista.

Dessa forma, Natalia Ginzburg transporta as inquietações e angústias de uma única mulher para todas as outras, transformando o particular em coletivo, pois, a protagonista, assim como outras mulheres de sua geração, se encontrava perdida e estagnada entre a busca por sua afirmação como “Sujeito” e a insistência da sociedade machista em confiná-la numa posição inferior à do homem.

Partindo, como vimos, do núcleo familiar, a autora estende sua crítica a toda sociedade: uma crítica à imposição do casamento e da construção familiar como o destino feminino que as mulheres deveriam aceitar, assim como o fez a personagem principal – antes dona-de-si e depois totalmente dependente do marido que a ignorava. Também se pode perceber tal visão da escritora quando o romance traz a denúncia da visão preconceituosa direcionada às mulheres que não seguiam os padrões estipulados pela sociedade dos anos 40. Elas eram julgadas e, por consequência, não conseguiam transpor as barreiras impostas a si, como no caso da personagem Francesca.

Mas, como já mencionado, Ginzburg não utiliza um discurso panfletário em seus romances. Sendo assim, a sua crítica à sociedade patriarcal, bem como seu discurso em defesa da igualdade entre os sexos, é apresentada de maneira implícita, ou seja, a autora, através do recurso do palimpsesto (visto no texto de Showalter), nos mostra as vozes sobrepostas: a primeira, que narra um relacionamento que não deu certo, e a segunda, que analisa o modo de vida levado pelas mulheres da década de 40, que não tinham escapatória do destino feminino ou do julgamento da sociedade. A mulher dessa época era,

¹² “... rappresenta per lei il mezzo per raggiungere quella libertà che solo la morte può darle.”

geralmente, um ser sem voz e sem oportunidade de mudar a própria situação, já que a distribuição social insistia na superioridade masculina e na inferioridade feminina.

A partir de um enredo que poderia, num primeiro momento, ser considerado despretensioso, a autora trata com profundidade de temas que preveem a revisão dos papéis tradicionais atribuídos ao feminino e ao masculino, aborda a possibilidade de uma nova construção identitária para o sujeito e antecipa reflexões que seriam, posteriormente, foco dos estudos de gênero e da crítica feminista.

5. PERCORRENDO LA STRADA CHE VA IN CITTÀ

A obra *La strada che va in città*, de Natalia Ginzburg, publicada em 1942, narra a história de três mulheres de uma mesma família: Delia, a protagonista, sua mãe, que não possui nome, e Azalea, sua irmã mais velha. Influenciadas pelo paradigma social de uma vida dedicada à casa e à família, imposto pela sociedade na qual estão inseridas (novamente, o contexto é a década de 1940, na Itália), as três abrem mão de seus sonhos em prol do matrimônio, amplamente difundido como o caminho para a felicidade feminina.

Presas ao pensamento cultural da época, Delia, uma jovem de dezesseis anos, não gosta da casa no campo onde mora com sua família e pensa ser o casamento a solução para sua condição de infelicidade, como podemos notar no trecho a seguir:

Dizem que uma casa onde há muitos filhos é alegre, mas eu não encontrava nada de alegre em nossa casa. Tinha esperança de me casar logo e ir embora como havia feito Azalea. Azalea casou-se aos dezessete anos. Eu tinha dezesseis e ainda não tinha sido 'pedida' [em casamento]. (GINZBURG, 2011, p.9, tradução minha)¹³

Seguindo o exemplo da irmã Azalea, Delia, através do casamento, esperava conseguir se mudar para a cidade, lugar em que tanto almeja viver.

Eis que surgem as personagens masculinas do romance: Giulio e Nini. Dividida entre esses dois jovens, ela, na verdade, procura aquele que tornará possível as mudanças que tanto deseja em sua vida, e não o amor em si.

A personagem principal, juntamente com o irmão Giovanni e Nini (o filho de um primo de seu pai, que mora com eles e fora criado como membro da família), sempre que pode, vai para a cidade, pois odeia ficar em casa, um lugar de pobreza e cujo clima era sempre tenso, visto que a mãe da protagonista constantemente gritava e falava mal do marido e dos filhos.

¹³*Si dice che una casa dove ci sono molti figli è allegra, ma io non trovavo niente di allegro nella nostra casa. Speravo di sposarmi presto e di andarmene come aveva fatto Azalea. Azalea s'era sposata a diciassette anni. Io avevo sedici anni ma ancora non m'avevano chiesta.*

Um dia, enquanto voltam para casa de um dos passeios, encontram Giulio, um jovem estudante, rico e de família importante. Nini e ele não se dão bem um com o outro e logo começam a discutir. Delia, porém, enxerga em Giulio a oportunidade para sair de casa de uma vez por todas e decide fazê-lo seu namorado. Essa sua convicção está evidente no fragmento que se segue:

Giulio dava um sorriso tímido e continuava a caminhar junto de mim e a falar. Eu não escutava o que ele dizia, mas pensava que aquele rapaz (...) logo seria meu namorado... (GINZBURG, 2011, p.15, tradução minha)¹⁴.

Vejamos, portanto, que a ligação com Giulio poderia, além de franquear-lhe o caminho para a cidade, ser um modo de ascensão social para ela.

Ao saber da notícia do namoro entre Delia e Giulio, Nini sente-se magoado e decide ir embora de casa e mudar-se para a cidade. Lá passa a morar com sua nova namorada, Antonietta, uma jovem viúva que possui dois filhos. Essa partida repentina surpreende e entristece a protagonista, pois ela gosta de sua companhia. Afinal, ele sempre se mostrou gentil e atencioso com ela. Ela até pede a ele que volte, mas Nini está decidido a permanecer na cidade.

Apesar da decepção pela partida de Nini, Delia prossegue com seu plano: continua se encontrando com Giulio e tenta enciumá-lo. Faz insinuações de querer casar-se logo e ter a própria casa, mas ele não demonstra interesse no que ela diz e quer. O que importa a ele, naquele momento, é terminar os estudos e então começar a trabalhar, como se nota no excerto seguinte:

Contei a Giulio que estive com Nini, mas não se zangou. (...) Contei de Antonietta e do apartamento, e (Giulio) me perguntou se seria feliz de ter um apartamento como o deles. E depois disse que após prestar o exame do Estado, nos casaríamos, mas que antes disto era impossível e, portanto, eu não deveria ser tão malvada. (GINZBURG, 2011, p.21, tradução minha)¹⁵

¹⁴ *Giulio faceva un mezzo sorriso e continuava a camminarmi accanto e a parlare. Non ascoltavo quello che diceva, ma pensavo che quel giovanotto (...), sarebbe stato presto il mio fidanzato...*

¹⁵ *Raccontai a Giulio che ero stata dal Nini, ma non si arrabiò. (...). Raccontai di Antonietta e dell'appartamento, e mi chiese se sarei stata contenta d'averne un appartamento così. E poi disse che quando avesse dato l'esame di stato, ci saremmo sposati, ma prima non era possibile e intanto io non dovevo fare la cattiva.*

Assim como para a maioria das mulheres dos anos 40, Delia só conseguiria atingir o seu objetivo de sair da casa dos pais através do matrimônio, estabelecido como destino feminino. Como vimos, esse era, praticamente, imposto pela sociedade patriarcal que não oferecia as mesmas condições e opções de vida para homens e mulheres. Para elas eram destinados apenas os papéis de mãe e de esposa, e, para as que trabalhavam, a vida seria ainda mais árdua, pois teriam que suportar uma dupla jornada de trabalho. É o que se percebe na citação abaixo, retirada da obra *O segundo sexo* (Vol.1):

Com a operária, a empregada, a secretária, a vendedora, que trabalham fora de casa, a situação é muito diferente. É-lhes muito mais difícil conciliar o ofício com a vida doméstica. Quanto às profissionais liberais, (...) o lar e os filhos representam para elas encargos e preocupações que constituem um pesado *handicap*. (...); mas a apresentação e a elegância que se exigem da mulher que trabalha impõe-lhe outras servidões; ela continua responsável pela casa e pelos filhos. (BEAUVOIR, 2008¹, p. 208).

Ainda no mesmo texto, Simone de Beauvoir descreve como eram a filosofia e a divisão de trabalho entre os seres masculinos e femininos na sociedade da época, uma situação que, em alguns casos, continua atual:

(...) a mulher que busca a sua independência no trabalho tem muito menos possibilidades do que os seus concorrentes masculinos. Em muitos ofícios, o seu salário é inferior aos dos homens; as suas tarefas são menos especializadas e, portanto, menos bem pagas (...) e, em igualdade de condições, ela é pior remunerada. (BEAUVOIR, 2008¹, p.208).

No romance em questão, porém, as personagens femininas de destaque não trabalham fora de casa. Ao contrário, exercem as funções domésticas e por isso, dependem, inteiramente, dos maridos, que têm que sustentar a família. Apenas Azalea, e depois Delia, que têm empregadas, são dispensadas dos afazeres caseiros, pois conseguem se casar com homens ricos, não por amor, mas, por conveniência.

Na obra de Ginzburg, Delia, apesar de seus sentimentos para com Nini, que conhece desde a infância, se envolve com Giulio, mesmo não havendo

aprovação de seus familiares. Com ele, ela faz sua iniciação sexual e acaba engravidando. Sendo a gravidez antes do casamento um escândalo para aquela sociedade, ambos se veem obrigados a casar. Porém, enquanto aguarda o dia do casamento, Delia é enviada por seus pais para a casa de uma tia que vive em um vilarejo mais atrasado que o seu. Ou seja, em um primeiro momento, a promessa de casamento não a conduz à cidade, ao contrário, há mesmo um retrocesso.

Essa decisão é tomada após uma conversa entre a mãe da protagonista e o pai de Giulio, para se evitar um escândalo que mancharia a reputação das famílias. O pai de Delia, decepcionado com o fato de a filha estar grávida, tem uma séria briga e corta relações com ela, comprometendo o relacionamento entre os dois.

Longe de casa, Delia sente-se muito só e nostálgica. Quer ir à cidade para passear e encontrar com Nini, mas a tia, de quem ela não gosta, não permite. Por esse motivo, passa os dias fechada em casa, conversando com a prima que sonha em se casar com um militar. As visitas de seus familiares são cada vez menos frequentes e a falta de comunicação entre ela e Giulio, que parece não se importar com sua situação, apenas confirma sua solidão e clausura.

Chega, então, o dia do casamento. Em uma cerimônia simples e sem nenhuma emoção, Giulio e Delia se unem, mas a atmosfera não demonstra que a felicidade estará presente nesse matrimônio. Para o leitor, ratifica-se que esse casamento é, assim como o de sua irmã, de “fachada”: Giulio pouco se interessa pela família e Delia passa a não fazer nada durante todo o dia, limitando-se a ficar em casa a toa ou passear pela cidade.

Azalea, como já mencionado, também vive um casamento de aparências. Ela e o marido não dialogam, o que mostra a falta de cumplicidade e amor entre eles. Com a intenção de suprir a carência afetiva que lhe acomete, essa personagem arruma amantes que também mantêm um relacionamento de interesse com ela. Assim como uma parte das mulheres da década de 40, nesse caso as que dispunham de uma empregada para os afazeres domésticos, Azalea não tem ocupação nenhuma e, por isso, passa os dias no quarto lendo, ou fumando, ou falando ao telefone.

Ambas, assim como o restante da família, não têm um bom relacionamento com a mãe, uma mulher infeliz e frustrada com o rumo de sua vida, que consiste apenas em dedicar-se à casa e à família. A infelicidade da mãe se reflete no modo como lida com os filhos e com o marido. Percebemos esse comportamento quando Delia diz: “... minha mãe dizia que os filhos são como um veneno que jamais deveria ser trazido ao mundo. Passava o dia maldizendo um a um todos os filhos.”¹⁶ (GINZBURG. 2011. p.11 – tradução minha); ou então, “...minha mãe se metia a choramingar e dizia que ela era ‘o cão de todos’ [aquela que era sempre sacrificada], e meu pai pegava o chapéu no cabide e saía.”¹⁷ (GINZBURG. 2011. p.12 – tradução minha).

Outra questão relacionada à mãe da protagonista é o arrependimento que sente por ter-se deixado levar pelo destino feminino. Por estar inserida em uma sociedade patriarcal, essa mulher não tem oportunidade de escolher o que quer para o futuro e isso resulta em uma infelicidade nítida que a leva a descuidar-se de sua aparência. Esse desleixo da personagem para com sua imagem é expresso por Delia na citação:

... Odiava minha mãe. Teria vergonha dela, caso encontrasse-a na cidade. Mas ela não ia muito à cidade. E aparentava uma roceira. Tinha os cabelos grisalhos, desgrehados e faltavam-lhe os dentes da frente. ‘Parece uma bruxa, mamãe’ – dizia-lhe Azalea, quando mamãe visitava sua casa. – ‘Por que não manda fazer uma dentadura?’ (GINZBURG. 2011. p.11 – tradução minha)¹⁸

No entanto, como poderia a mãe ir contra um destino que lhe fora escrito muito antes? Naquela sociedade, às mulheres não era dado direito de escolha e, por isso, a mãe da protagonista não teve como lutar, sozinha, por seus sonhos. Teve que viver e aceitar sua vida pré-estabelecida por outrem. Por

¹⁶ “*Mia madre diceva che i figli sono come il veleno e che mai si dovrebbero mettere al mondo. Passava le giornate a maledire a uno a uno tutti i suoi figli.*”

¹⁷ “*(...) mia madre si metteva a singhiozzare e diceva che lei era il cane di tutti; e mio padre prendeva il suo cappello dall’attaccapanni e usciva.*”

¹⁸ “*(...) odiavo mia madre. Avrei avuto vergogna di lei se l’avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni, e pareva una contadina. Aveva i capelli grigi spettinati e le mancavano dei denti davanti. – Sembri una strega, mamma, - le diceva Azalea quando veniva a casa. – Perché non ti fai fare una dentiera?*”

isso, ela representa, essencialmente, a imanência feminina diante do destino que lhe foi imposto quando ainda jovem, e essa impossibilidade de transcender ao modelo estabelecido reflete a crítica feita pela autora ao preceito cultural do matrimônio como destino feminino.

Aliás, é a partir da amargura sentida pela mãe, bem como baseados no conceito de genealogia, que podemos compreender a relação conturbada entre Delia e ela.

A genealogia consiste em um dos olhares que se pode ter para se analisar textos literários produzidos por mulheres, quando narrados em primeira pessoa, pelas protagonistas das obras, como se pode ver na definição a seguir:

Chamo de genealógica, portanto, aquela literatura de autoria feminina, geralmente narrada em primeira pessoa, em que a protagonista, (...), resgata ou estabelece uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, relação esta, fundamental para um afirmativo e importante desenvolvimento identitário para todas elas. Esta relação especular, ... se dá numa tensão permanente de identificação e separação, (...). Assim, no tipo de literatura onde o que é representado é o tema da relação mãe e filha, as contradições inerentes à própria relação estarão presentes no movimento que ambas fazem para, por um lado, se parecerem, servirem de exemplo uma à outra e, por outro lado, se diferenciarem e, assim, poderem seguir cada uma seu próprio caminho. (ALMEIDA, 2004, p.1).

A relação genealógica não ocorre apenas entre mãe e filha, mas também entre personagens femininas que desempenham o papel de outros familiares como irmã, tia, prima, avó etc.

Em *La strada che va in città*, temos a descrição do relacionamento entre a mãe e as filhas (Delia e Azalea) e que se estende aos outros membros do núcleo familiar, que nesse caso são homens. Posteriormente, é descrito a relação entre a personagem principal e sua tia e sua prima, que vivem no vilarejo distante.

A prima passa a ser sua única companheira, já que, como dito anteriormente, a visita de seus pais, irmãos e de Giulio são cada vez mais raras. Essa prima, assim como a maioria das jovens daquela época, acredita no casamento como caminho para a sua realização pessoal. É apaixonada por

um militar que a abandona e com isso fica desiludida, da mesma forma que se encontra Delia.

Já o relacionamento entre a protagonista e a tia é parecido com o que Delia tem com a mãe. A tia, uma mulher mais velha e tradicionalista, proíbe Delia de sair e se relacionar com outras pessoas, justificando que ela não deveria se expor estando grávida, porém ainda solteira – um tabu para a sociedade dos anos 40.

As personagens masculinas do romance, Giulio e Nini, diferentemente de Alberto, personagem da outra obra de Natalia Ginzburg aqui trabalhada (*Foi Assim*), que representa a opressão masculina sobre a feminina, não oprimem Delia. Na realidade, ambos são vistos pela protagonista como a oportunidade de alcançar seu objetivo de sair de casa e morar na cidade.

Nini, mesmo vivendo com Antonietta na cidade, continua amargurado com a decisão tomada por Delia, pois ainda nutre um forte sentimento por ela. O ressentimento por ter sido trocado por um rapaz rico o faz perder seu amor-próprio, o que afeta sua forma de pensar e de agir. Isso o diferencia das demais personagens masculinas do romance, pois, ao contrário do que se espera, principalmente em uma obra da década de 1940, ele se anula por causa de Delia. Esse amor não correspondido o leva ao alcoolismo, debilitando sua saúde, o que culmina com sua morte por pneumonia.

Se olharmos para Nini e para a cidade com os olhos de Delia, podemos fazer uma relação entre eles. Ambos são o símbolo de felicidade que a personagem principal almeja. Nini, em virtude de seu amor, seria a melhor escolha, pois se esforçaria para fazê-la realmente feliz. Já o desejo de residir na cidade, seu grande projeto de vida e, por consequência, sua decisão final, vem acompanhado da dúvida quanto a sua plena realização, ou seja, nela viver e ser feliz, conforme se observa no trecho que segue:

... Nini é um símbolo, como é a cidade, mas, enquanto a cidade permanece indiferente, e em um sentido inacessível e abstrata, Nini é um chamado concreto, vivo, é uma promessa que poderia se

materializar não houvesse a intervenção da morte para usurpar-lhe essa possibilidade. (CLEMENTELLI, 1999. p. 57 – tradução minha)¹⁹

No entanto, a crítica da autora àquela sociedade e à condição feminina naquele contexto, ainda que implícita, perderia força se a narrativa cedesse ao apelo de um final feliz. Assim, a morte de Nini encerra a possibilidade de Delia optar pelo amor.

Para ela, resta a opção da cidade, mas, mesmo se transferindo para lá após seu casamento, a protagonista não é feliz, visto que a “conquista” do ambiente urbano, feita através de outrem, não emancipa a personagem.

Aliás, a ânsia de viver na cidade faz com que Delia escolha o caminho mais fácil para atingir esse objetivo: o casamento com um rapaz rico.

No entanto, aqui também podemos perceber a crítica de Natalia Ginzburg a tal alternativa, pois a autora disponibilizara, na narrativa, a possibilidade de Delia atingir a cidade por si mesma, em um caminho de real transcendência, quando, através de uma indicação de Nini, ela começara a trabalhar como cuidadora de uma idosa. A protagonista, contudo, por não simpatizar-se com a patroa e, como anteriormente mencionado, deslumbrada com a vida de riqueza e facilidades levada pela irmã, decide abandonar o emprego e passa a focar-se, apenas, em conquistar Giulio.

Ele é um jovem estudante proveniente de uma família tradicional e que vive na cidade porque está estudando e também porque partilha com Delia a mesma opinião sobre viver na área rural, ou seja, “... ele também não gostava do campo”²⁰ (GINZBURG, 2011. p.20 – tradução minha). Porém, mesmo não o amando, e sabendo da inexistência desse sentimento também da parte dele, a protagonista se envolve com o rapaz. E vive um casamento de interesse, usando-o como trampolim para alcançar a vida de pompa e luxo com que sempre sonhara e invejara da irmã Azalea, já que desprezava a vida rural que a mãe levava. A citação a seguir descreve sua vida após se casar:

¹⁹ “(...) il Nini è un simbolo, così come lo è la città, ma, mentre la città resta indifferente e in un certo senso irraggiungibile e astratta, il Nini è un richiamo concreto, vivo, è una promessa che potrebbe attuarsi se non intervenisse la morte a strapparla a questa possibilità.”

²⁰ “... anche a Giulio gli piaceva poco il paese.”

... Aos poucos, comecei a viver como Azalea. Passava as manhãs deitada e à tarde me levantava, pintava o rosto e saía, com a [pele de] raposa pendurada no ombro. Andava e olhava em volta e sorria com impertinência, como fazia sempre Azalea. (GINZBURG, 2011. p.78 – tradução minha)²¹

A escolha pela cidade e, por isso Giulio, se mostra vã, e Delia, sabendo que a dissolução desse casamento acarretaria julgamentos por parte de toda a sociedade (que não abria possibilidade de mudança para os seres do sexo feminino), não tem opção a não ser viver ao lado de um homem que não ama. A protagonista, então, percebe que viverá uma vida infeliz e vazia. Não raro se pega pensando em Nini e nos momentos em que estiveram juntos, ao passo que não sente falta da companhia de Giulio.

A maternidade também não parece alegrá-la. Após o nascimento do bebê, um menino, Delia não demonstra afeto para com ele, quem cuida da criança é a empregada. Sua atitude é criticada pela sogra que, tendo se dedicado por completo ao papel de mãe, pensa não ser essa a postura correta de uma mulher que acabara de se casar e de ter um filho. Para ela, Delia deveria colocar-se em segundo plano e dedicar-se à família. Nos trechos a seguir, a protagonista narra, respectivamente, como eram sua rotina na nova casa, bem como seu relacionamento com a mãe de Giulio:

... A criada cuidava da criança e eu dormia até tarde da manhã, na grande cama de casal, com o cobertor de veludo cor de laranja, com um tapete no chão para colocar os pés, com um sino para chamar a empregada. Me levantava e caminhava pela casa de roupão, e admirava os móveis e os quartos, escovava os cabelos devagar e bebia café. (GINZBURG, 2011. p. 76 – tradução minha)²²

e, dando sequência:

²¹ “(...) *A poco a poco io cominciai a vivere come Azalea. Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza, come faceva sempre Azalea.*”

²² “(...) *Del bambino si occupava la serva e io dormivo a tarde al mattino, nel grande letto matrimoniale, con la coperta di velluto arancione, col tappetino in terra per posarci i piedi, col campanello per chiamare la serva. Mi alzavo e passeggiavo per la casa in vestaglia, e ammiravo i mobili e le stanze, spazzolandomi adagio adagio i capelli e bevendo il caffè.*”

... Quando minha sogra vinha [nos visitar], ela se trancava na cozinha com a criada e perguntava sobre mim, e eu escutava por trás da porta. A criada dizia que eu não queria bem o bebê e que nunca o pegava quando ele chorava, que eu nem sequer perguntava se ele tinha comido, e era ela quem tinha que fazer tudo, cuidar do bebê e cozinhar e lavar, porque eu estava sempre passeando ou me olhando no espelho ou dormindo, (...). Minha sogra reclamava com Giulio, mas ele dizia que não era verdade, e que eu amava o bebê e que sempre me via com ele no colo, e que se eu saía algumas vezes para passear, não havia nada de errado, (...), e sua mãe sempre lhe dizia que ele era burro e não via a verdade, e que, se um dia eu lhe colocasse um par de chifres, ele o teria merecido. Mas para mim ela não dizia nada, porque eu lhe dava medo, e sempre falava comigo sorrindo (...), depois que eu lhe havia dito que cuidasse de sua vida. (GINZBURG, 2011. p.77 – tradução minha)²³

Ao defender a esposa das acusações feitas por sua mãe, Giulio se mostra, como muitas personagens masculinas de Ginzburg, passivo e acomodado com a situação em que se encontra: é casado, tem uma bela casa na cidade, dinheiro e, ainda assim, trabalha para prover o sustento da família. Ele realmente exerce as funções consideradas típicas do ser masculino, mas sua passividade dentro do ambiente familiar/doméstico também não é bem-vista, pois ela o torna opaco.

No entanto, ainda que atenda às vontades de Delia, o rapaz não conquista o coração da jovem que, cada vez mais, se mostra maravilhada apenas com a luxuosidade da casa e da mobília, um lugar completamente diferente de onde ela morava com toda a família. Segue no excerto abaixo a descrição comparativa entre as duas casas:

... Poucos dias depois eu saí do hospital e fui para a minha nova casa. E começou para mim uma outra vida, uma vida sem o Nini, que tinha morrido (...), mas onde existiam o garoto, Giulio, a casa com os móveis novos e as cortinas e as luminárias, a empregada (...). Pensei

²³ “(...) Quando veniva mia suocera, si chiudeva in cucina con la serva e le interrogava su di me, e io mettevo l'orecchio alla porta e ascoltavo. La serva diceva che non volevo bene il bambino e non andavo mai a prenderlo quando piangeva, non chiedevo neppure se aveva mangiato, ed era lei che doveva far tutto, accudire al bambino e cucinare e lavare, perché io ero sempre a passeggio o mi specchiavo o dormivo, (...). Mia suocera andava a lamentarsi con Giulio, ma lui diceva che non era vero, e che io adoravo il bambino e me lo vedeva sempre in collo, e se uscivo qualche volta a passeggio non c'era niente di male, (...), e la madre gli diceva sempre che s'era fatto stupido e non vedeva più la verità, e che se un giorno io gli mettevo i corni, avrebbe avuto quello che si meritava. Ma a me invece non diceva niente, perché le facevo paura, e mi parlava sempre sorridendo (...) dopo che io avevo detto d'impicciarsi degli affari suoi.”

na casa da minha mãe, com cocô de galinha por todo lado, com manchas de umidade nas paredes, com bandeirinhas de papel amarradas à lâmpada, na sala de jantar. Existia ainda aquela casa? Azalea dizia que deveríamos ir lá juntas um dia, mas eu não queria ir, porque eu me envergonhava de pensar que havia morado lá. (GINZBURG, 2011. p. 76 – tradução minha)²⁴

Em uma leitura sob a ótica do feminino, como proposta pela Crítica feminista, observamos que, mesmo conquistando todas as coisas que sempre almejava, a protagonista não se torna sujeito, não tem controle sobre sua vida. O fato de ter saído da casa na área rural, onde morava com os pais, e transferir-se para a cidade com o intuito de construir uma nova vida, não a libertou da posição de alteridade, como é possível ver na seguinte análise:

Delia não é independente, tudo o que tem deve ao marido, sejam os bens materiais, seja a sua permanência na cidade, seja a sua “liberdade”. A manutenção deste estado de coisas, que lhe é favorável, depende da vontade, do encantamento e do dinheiro do marido. Pensando ter alcançado a libertação com a conquista da cidade, a protagonista nada mais fez do que transferir para ali a sua dependência. (ALMEIDA, 2013.)

Ainda na perspectiva da Crítica feminista, vemos que a autora parece criticar a falta de ambição de Delia e a ausência de controle sobre seu próprio destino ao criar, para a personagem principal, uma “antagonista” que, ao contrário, é independente financeiramente: Antonietta, que possui um negócio próprio e, através da renda obtida com seu trabalho, sustenta a si e a seus dois filhos. Ela é a personagem desse romance que representa a transcendência feminina, em todos os campos, um pré-anúncio do que vemos, nos dias atuais, em nossa sociedade: mulheres que trabalham fora e que também cuidam da casa e da família, muitas vezes na posição de chefia das mesmas.

²⁴ “(...) *Pochi giorni dopo lasciavi l'ospedale ed entravi nella mia nuova casa. E cominciai per me un'altra vita, una vita dove non c'era più il Nini, che era morto (...), e c'era invece il bambino, Giulio, la casa coi nuovi mobili e le tende e le lampade, la serva (...). Ripensavo alla casa di mia madre, con la cacca dei polli dappertutto, con le macchie d'umido sui muri, con delle bandierine di carta legate alla lampada, nella stanza da pranzo. Esisteva ancora quella casa? Azalea diceva che dovevamo andarci un giorno insieme, ma io non avevo voglia di andarci perché mi vergognavo di pensare che una volta vivevo là dentro.*”

Neste romance, a estrada que conduz a personagem Delia à cidade, a princípio, conduziria a moça até a sua felicidade plena. No entanto, esse caminho não a leva a lugar algum. Os únicos sentimentos que Delia, e também sua irmã Azalea, conhecem na cidade são a infelicidade, a solidão e, principalmente, a frustração com o rumo que suas vidas seguem.

É essa a crítica que Ginzburg faz, de maneira sutil e implícita, à sociedade da época: a imposição do destino feminino, a negação da possibilidade de escolha de seu próprio caminho e a obrigação de aceitar tais condições. Isso é o que está escondido, é o palimpsesto textual presente na criação literária feminina. Por baixo de um enredo aparentemente simples, se esconde um discurso a favor da liberdade feminina.

O romance foi escrito segundo os moldes ginzburguianos que fazem uso de uma prosa concisa, em especial dos sentimentos de suas personagens. Como em muitos outros textos de Ginzburg, aqui, as mulheres sofrem por causa da frustração com o rumo de suas vidas, já que, quase que invariavelmente, veem seu impulso, originalmente transcendente, ceder à pressão da imanência.

Podemos, então, ler a escolha da autora, que traz tantas protagonistas mulheres, como uma necessidade de expor as angústias e expectativas femininas relacionadas às suas tentativas de adquirirem espaço nos âmbitos social e profissional, por tantas vezes negados a elas. Ao mesmo tempo em que dá destaque às mulheres em suas obras, Natalia Ginzburg não se aprofunda na criação de suas personagens masculinas. Essas são rasas e possuem lacunas que não nos possibilitam analisá-las mais aprofundadamente, indicando a crítica da autora à distribuição tradicional do sistema sexo-gênero, que vê o masculino como superior ao feminino.

Ainda sobre a obra, vale ressaltar que essa foi publicada sob o pseudônimo de Alessandra Tornimparte, pois o mundo estava em guerra (2ª Guerra Mundial – 1939 a 1945) e durante esse período havia na Itália leis raciais rígidas. Sendo Natalia Ginzburg proveniente de uma família antifascista, judia e com veias socialistas e tendo se casado com Leone Ginzburg, um dissidente do Fascismo, a autora certamente sofreria com a censura, quer usasse seu sobrenome de família, Levi, quer adotasse o sobrenome do marido, que acabou sendo seu nome de pena.

6. CONCLUSÃO

Por muito tempo, as mulheres foram subjugadas aos homens porque se pensava e difundia que o masculino era superior ao feminino. Tal discriminação se baseava nas diferenças biológicas e, por isso, tudo que se relacionava ao homem era visto como melhor e, conseqüentemente, a eles eram concedidos muitos direitos e regalias. A elas, por conseguinte, era designado o segundo lugar, tanto em termos social e financeiro, quanto na própria família. Como exposto por Simone de Beauvoir, desde a infância, havia uma preocupação com a formação diferenciada do feminino e do masculino e o tratamento dispensado aos filhos era enaltecido, enquanto que para as filhas a criação e a educação eram voltadas às funções domésticas.

A análise da história de luta das mulheres em busca de seu espaço na sociedade, assim como nas letras, nos permite perceber que elas tiveram que transpor vários empecilhos impostos pela sociedade patriarcal para, enfim, alcançarem o reconhecimento da importância de seus papéis social e cultural.

Com a intenção de suplantar a visão sexista vigente nos anos 40/50, Simone de Beauvoir escreve a obra *O segundo sexo* (1949) na qual expõe o modo como viviam dependentes as mulheres que aceitavam o destino feminino, ou seja, a crença de que o trabalho doméstico e o zelar pela família eram seu dever, enquanto que a função do homem era a de prover o sustento de seu lar. Cita também as mulheres que trabalhavam fora (casadas ou solteiras), mulheres aparentemente independentes, mas que, na realidade, sofriam críticas e discriminação por terem feito essa escolha, ao invés de seguirem seu “destino” feminino.

Beauvoir denuncia também, em ambos os volumes, a imposição do casamento e da construção de uma família como preceitos fundamentais para a felicidade feminina estabelecida pela sociedade de então. Segundo a autora, tais condições limitam a mulher, já que ela passa da dependência paterna à dependência do marido, quando, em outra configuração social, sendo a mulher independente financeiramente, o casamento não seria uma “carreira”, mas uma opção, assim como o é para o homem.

A autora de *O segundo sexo* levanta também a dicotomia transcendência X imanência de homens e mulheres, respectivamente, no desempenho de seus papéis sociais nas primeiras décadas do século XX.

Por possuírem mais direitos e maior liberdade para fazer o que desejam, os homens transcendem as barreiras/limites sociais, enquanto as mulheres, por sua vez, têm seus destinos traçados por uma sociedade patriarcal que lhes oprime muitos direitos, tornando árdua qualquer tentativa de libertação dessa condição feminina de submissão.

A influência do discurso da filósofa francesa na literatura é mais valorizada quando, a partir dos anos 70, despontam diversas obras produzidas por mulheres, cuja qualidade desperta a curiosidade de estudá-las. Porém, tendo sido as obras de autoria feminina, até aquele momento, vistas de forma inferiorizada, ainda não se pensava em uma crítica ou uma teoria que evidenciasse seu valor. São os estudos de gênero e a crítica feminista que poderão suprir essa lacuna.

Em busca de desfazer o pensamento sexista de que a escrita feminina é de pior qualidade, essas teorias, que tratam da condição feminina na sociedade e na literatura, se apresentam como um discurso do excluído contra os pré-conceitos sociais machistas difundidos por uma sociedade patriarcal que considerava a mulher como um ser inferior.

Sabemos o quanto a produção literária feminina, assim como os aspectos sociais e culturais ligados às mulheres, sofreu com o não reconhecimento por parte da crítica e de estudiosos da literatura, que sempre mantiveram os olhos voltados para a produção masculina, que se transformou no modelo de escrita por excelência: o cânone.

Porém, a partir, principalmente, da década de 1970, a opinião sobre a produção literária feminina muda, e essa passa a ser reconhecida e mais aceita dentro do âmbito literário. O despontar de diversas teorias a respeito da mulher e de sua escrita, as quais reivindicam direitos iguais na sociedade e nas letras, fez surgir um grande interesse pelo seu estudo, que permanece até os dias atuais, suscitando teses e dissertações, como esta, voltadas, eminentemente, para a investigação da produção literária feminina.

No âmbito de nossa dissertação, vimos que a autora italiana Natalia Ginzburg consegue descrever as angústias das mulheres de seu tempo em

busca de sua afirmação como sujeito. Através de sua escritura singular, ela desconstrói o mito de que a escrita feminina era açucarada, emotiva e plana. Aliás, a própria autora era contrária à presença dessas características em textos literários. Por isso, Ginzburg escreve seus romances e contos de maneira simples, sem longas descrições sobre o que ela julga não ser relevante. As palavras escolhidas para compor suas obras retratam diretamente o que as personagens, em especial as femininas, estão sentindo.

A autora, recusando o título de alteridade dentro do universo literário dominado, nos anos de 1940, pelos homens, critica a sociedade patriarcal ao reproduzir toda a angústia das mulheres de sua época que se sentem vazias e infelizes com o rumo de suas vidas. E denuncia, também, que a manipulação de seus destinos, por parte da sociedade na qual estão inseridas, gera nelas um grande descontentamento.

A partir da análise dos romances foi possível perceber como era forte a imposição do destino feminino sobre as mulheres que, por não terem voz nem a possibilidade de irem contra o sistema, aceitavam-no ainda que, na maioria das vezes, isso as tornassem infelizes e até amargas.

Essa aceitação do destino feminino é retratada em ambos os romances. Através do relato de núcleos familiares, a autora expõe que, mesmo possuindo personalidades diferentes, todas as suas personagens, de uma certa forma, foram criadas para se ajustarem aos padrões da sociedade italiana dos anos 40. E, mesmo com ambições, expectativas e trajetórias de vida distintas, os romances terminam expondo a quase certa impossibilidade de transcendência feminina dos tais papéis sociais a elas designados.

Na obra *Foi assim*, a personagem principal se ilude ao casar-se com Alberto. Enquanto ela abraça por completo o destino feminino, anulando-se em prol da família, ele pouco se importa com a esposa, e esse vazio da relação leva a protagonista a tomar atitudes extremas. Francesca, que dentre todas, é a personagem mais livre/independente, também não alcança um destino diferente, porque a própria sociedade da época a reprime e a julga, o que evita a sua transcendência.

Em *La strada che va in città*, Delia e Azalea procuram levar uma vida diferente, mas acabam vivendo da mesma forma que a mãe, presas a um

casamento que, no caso delas, serve apenas como status social, mas que não atende às suas expectativas e sonhos, o que as frustra.

Ambos os romances são escritos em primeira pessoa e narrados por personagens femininos (a protagonista de *Foi assim* e Delia). Ao contar as histórias sob o ponto de vista da mulher, Natalia Ginzburg retrata a crise do sujeito feminino em busca de sua nova identidade. Contrária à defesa de qualquer causa em textos literários, é, principalmente, na apresentação das histórias dessas personagens, fadadas ao insucesso, que se percebe a crítica da escritora à hierarquização dos papéis masculinos e femininos inerente à sociedade patriarcal.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRANTES, Adriana Aparecida. *Ecos da sociedade patriarcal em 'Mulher no espelho'*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2008.

ALMEIDA, Lélia. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. IN: *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Madri, 2004. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>.

Acesso em: 12 fev 2012.

ALMEIDA, Márcia de. A produção de Natalia Ginzburg sob a ótica de gênero. In: *Cadernos Neolatinos. 5ª Semana de Letras Neolatinas. Saberes em Movimento*. CD-ROM. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:

www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/.../marcia_almeida.pdf.

Acesso em: 05 jun 2012.

_____. *A simbologia topográfica de "La strada che va in città", de Natalia Ginzburg*. Disponível em:

https://www.google.com.br/search?newwindow=1&site=&source=hp&q=la+strada+che+va+in+città&oq=la+strada+che+&gs_l=hp.

Acesso em: 03 nov 2013.

BARROSO, Ivo. *Duas vezes Natalia*. Disponível em:

<http://gavetadoivo.wordpress.com/2011/02/15/duas-vezes-natalia/>.

Acesso em: 12 fev 2012.

BARRY, Peter. Feminist Criticism. IN: *Beginning Theory: an introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo Vol.2 – A experiência vivida*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O segundo sexo Vol.1 – Os fatos e os mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand, 2008¹.

_____. *A mulher independente*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Agir, 2008².

Biografia de Natalia Ginzburg. IN: *ITALICA Rai Internazionale online*.

Disponível em:

<<http://www.italica.rai.it/esp/principales/temas/biografias/ginzburg.htm>>.

Acesso em 13 set 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10^a Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. 8 ed. Milano: Mursia, 1999.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. IN: SHARPE, Peggy (org). *Teoria da prática da narrativa de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. UFG, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Feminino Fragmentado. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p 31 – 37, jul./dez. 2009.

_____, e PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras nos rastros de uma história. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p 11 – 19, jul./dez. 2009.

FONTANA, Stefania. *Il ruolo della donna nel mondo del lavoro*. 2010.

Disponível em:

<http://doc.studenti.it/download/skip/lavoro-donne-italia_1.html>

Acesso em 23 jul 2013.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda, 1971.

GARCIA, Edson R. B. Apresentação – p.14. IN: GINZBURG, Natalia. *Foi Assim*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

GINZBURG, Natalia. *Foi assim*. Trad. Edson R. B. Garcia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

_____. *Léxico familiar*. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: CosacNaify, 2009.

_____. *La strada che va in città*. Milão: Il Sole 24 Ore, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. p. 207-242. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.

O 'Eu' e o 'Outro' - transcendência e imanência. IN: *Sexismo e misoginia*. Disponível em: <<http://sexismoemisoginia.blogspot.com.br/2012/06/o-eu-e-o-outro-transcendencia-e.html>>. Acesso em 12 out 2013.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. IN: Márcia Hoppe (org). *Rompendo o silêncio*. p. 182 – 189. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

SHOWALTER, Eliane. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. p. 23-55. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SIGNORINO GELO, Antonio. *La donna nell'Italia fascista*. Disponível em: <http://doc.studenti.it/download/donne-italia-fascista_1.html> Acesso em 23 jul 2013.

TOURAINÉ, Alan. *O mundo das mulheres*. Trad. Francisco Morás. 3ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Profissões para mulheres*. Trad. Patrícia de Freitas Camargo. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

