

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**FACES DA FEIURA NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO PARANÁ**

**MARISTELA SCREMIN VALÉRIO**

**GUARAPUAVA**

**2013**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**FACES DA FEIURA NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO PARANÁ**

**Dissertação apresentada por MARISTELA  
SCREMIN VALÉRIO, ao Programa de Pós  
Graduação em Letras da Universidade  
Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO,  
como um dos requisitos para a obtenção do  
título de mestre em Letras.**

**Orientador(a):Prof(a). Dr(a).: NINIA  
CECILIA RIBAS BORGES TEIXEIRA**

**GUARAPUAVA**

**2013**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

V164f Valério, Maristela Scremin  
Fases da feiura na escrita de autoria feminina no Paraná / Maristela Scremin  
Valério.– Guarapuava: Unicentro, 2014.  
ix, 103 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós Graduação em Letras.  
Orientadora: Profª. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira  
Banca examinadora: Profª. Dra. Regina Helena M. A. Corrêa, Profª. Dra. Luciana Klanovicz

Bibliografia

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Contemporânea. 3. Feiura. 4. Mulher. 5. Gênero. 6. Escritoras Paranaenses. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. B869.082

**MARISTELA SCREMIN VALÉRIO**

**FACES DA FEIURA NA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO PARANÁ**

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira (Orientadora) – UNICENTRO**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Helena M. A. Corrêa- UEL**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Klanovicz- UNICENTRO**

**17 de março de 2014**

*À Maria, Gilson e Fernando. Meus amores  
maiores*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Gilson e Maria, por apoiarem meus sonhos e por terem me ensinado as lições mais importantes que recebi.

Ao Fernando, meu amor, por estar sempre disposto a, junto comigo, tentar contribuir para um mundo mais igual para mulheres e homens.

À Nincia, por confiar em mim desde meus primeiros passos na academia, pela orientação e pelas melhores aulas que já assisti, que, muitas vezes, fizeram-se mudar a forma de ver o mundo.

Aos professores do Programa de Mestrado da Unicentro, pela dedicação e ensinamentos valiosos, não apenas dentro de sala de aula.

Aos amigos queridos que me acompanham desde a graduação e com quem tive a alegria de estreitar ainda mais os laços nesses dois anos: Carla, Leandro e Viviane.

Aos novos amigos, sempre bem vindos e cheios de coisas para ensinar: Helvio, Adriana, Adriane e Eliza.

À Scheyla e Gracieli, pela amizade que tanto prezo e pela revisão deste trabalho.

À CAPES/CNPQ pelo apoio financeiro através de bolsa de estudo.

*“Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?  
– Nunca pensei nisso, acho que dói um  
pouquinho.”*

*(Clarice Lispector)*

*"Quando nasci um anjo esbelto, desses que  
tocam trombeta, anunciou: vai carregar  
bandeira. Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada. Aceito os  
subterfúgios que me cabem, sem precisar  
mentir. Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e ora sim,  
ora não, creio em parto sem dor. Mas o que  
sinto escrevo”.*

*(Adélia Prado)*

**VALÉRIO, Maristela Scremin. FACES DA FEIURA NA ESCRITA DE AUTORIA PARANAENSE.**

**Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste.**

**Orientadora: Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira. Guarapuava, 2013.**

**RESUMO**

Desde as primeiras imagens desenhadas nas paredes das cavernas do homem pré-histórico, a figura da mulher sempre causou fascínio. Não é de hoje que elas estão irremediavelmente presas a julgamentos por sua aparência. Umberto Eco (2007) aponta que assim como a beleza feminina estava associada à sedução e ao pecado, a feiura também era considerada um perigo. Entre as mulheres condenadas à fogueira da inquisição, havia um ponto em comum: a feiura. Na contemporaneidade, com o advento da sociedade imagética, beleza, juventude e saúde tornam-se sinônimos indissociáveis. A beleza, em nossa época, é algo a ser construído, moldado, comprado. A feiura, então, passa a ter peso maior, pois está relacionada à preguiça, ao descuido e à falta de persistência. A beleza é a recompensa pelo esforço e disciplina.

Considerando que a literatura trabalha com representações da realidade, o objetivo desta dissertação é compreender como a feiura é retratada através da literatura intimista de algumas escritoras mulheres. Para isso, o recorte da pesquisa foi o de escritoras paranaenses contemporâneas. Depois da garimpagem, foram escolhidas as obras das escritoras Luci Collin e Regina Benitez para dar encadeamento a este trabalho.

Através dos contos selecionados pretende-se discutir acerca dos ideais estéticos que influenciam a vida das mulheres contemporâneas. A análise será embasada nos Estudos Culturais, estudos de gênero e em conceitos de representação de Roger Chartier.

**Palavras-chave: feiura- escritoras paranaenses- literatura contemporânea- gênero**



**VALÉRIO, Maristela Scremin. UGLINESS FACES IN PARANAENSE WRITING  
AUTHOR.**

**Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste.**

**Orientadora: Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira. Guarapuava, 2013.**

**ABSTRACT:** Since the first images drawn on the caves walls of prehistoric man, the figure of the woman has always caused fascination. It is not from today they are judged by appearance. Umberto Eco (2007) points out that as the feminine beauty was associated with seduction and sin, ugliness was also considered a danger. Among women condemned to the Inquisition flames, it had one thing in common: ugliness. In contemporary times, with the imagery society advent, beauty, youth and health become inseparable synonymous. The beauty in our time, is something to be built, shaped, bought. The ugliness, then, it is related to laziness, carelessness and lack of persistence. Beauty is the reward for the effort and discipline. Whereas the literature deals with reality representations, the purpose of this dissertation is to understand how the ugliness is portrayed through intimate literature of some women writers. For this, this research was to Paraná contemporary writers. After search, they were chosen the works of writers Luci Collin and Regina Benitez for the continuation of this work. Through selected stories, we intend to discuss about the aesthetic ideals that influence the lives of contemporary women. The analysis is based in cultural studies, gender studies and concepts of Roger Chartier representation.

**Keywords: ugly - Paranaenses writers –genre - contemporary literature**

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. REPRESENTAR O MUNDO, INVENTAR A SI MESMO: AS TRAMAS DA LINGUAGEM E O LUGAR DO CORPO FEIO NOS JOGOS DE SENTIDO DA CONTEMPORANEIDADE.....</b>	<b>19</b>
2.1. Representar o mundo: discutindo conceitos de representação.....	20
2.2. Inventar a si: o renascimento do autor.....	25
2.3. Mulheres e escrita: o mundo representado por outros olhos.....	33
<b>3. GÊNERO E FEIURA: HISTÓRIAS ESCRITAS POR NEGAÇÕES.....</b>	<b>44</b>
3.1. Um breve olhar sobre a história da feiura.....	45
3.2. “As feias que me desculpem, mas beleza é fundamental <sup>1</sup> ”: mulher, aparência e dominação.....	51
<b>4. FACES DA FEIURA NA LITERATURA PARANAENSE.....</b>	<b>68</b>
4.1. A feiura rotineira das personagens de Collin.....	71
4.2. Regina Benitez e a feiura internalizada .....	79
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>

---

## 1. INTRODUÇÃO

Desde os primeiros registros da história da humanidade, a aparência sempre teve um peso importante nas relações sociais. Arrisco a dizer que a beleza e feiura estão na base da criação dos mitos fundadores de nossa arqueologia do saber. Na Bíblia e a nos textos da mitologia grega, assim como nos registros deixados por outras civilizações, há muitas referências ao poder que a beleza exerce, especialmente a feminina. Conta a história que a rainha do Egito, Cleópatra sabia do poder que a beleza poderia exercer, por isso, entregava-se a cuidados com a vaidade que duravam horas e incluíam banhos de leite e mel.

Na Bíblia, Ester, jovem de rara beleza seduz e ganha o coração do rei Herodíades e assim consegue salvar seu povo. Da mesma forma, a mitologia grega está repleta de deusas e ninfas que usam sua beleza como forma de poder.

Porém, nascer feio ou bonito não é algo que se pode escolher. Um golpe de sorte, a combinação exata entre genes pode resultar em um ser que terá sua vida facilitada pela beleza, ou então, o contrário, sempre alvo de desconfiança, pela feiura.

Talvez a atração que a beleza exerce se dê por sua raridade. De acordo com a socióloga Catherine Hakim, autora do polêmico livro *Dinheiro doce, o poder do capital erótico (2011)*, em um mundo com sete bilhões de pessoas, 200 milhões delas se destaca pela beleza. Isso significa que apenas 2% dos homens e 3% das mulheres do mundo fazem parte do grupo das pessoas que são consideradas excepcionalmente belas, independente de qualquer outro fator subjetivo. Nesse mesmo livro, a autora defende a tese de que o seletivo grupo tem mais chances de ter sucesso na vida, já que a beleza exerce um fascínio que pode abrir muitas portas e diminuir as desconfianças quanto a sua capacidade.

Basta uma análise rápida da sociedade contemporânea e é possível perceber que a beleza humana em si é produto de um mercado milionário que beneficia, é claro, as belezas raras. Modelos, atores e atrizes faturam milhões explorando sua imagem.

No livro de Hakim, há mais dados. Um deles afirma de que a beleza excepcional garantiria um salário de 14% a 27% maior para os homens e 12% a 20% maior para as mulheres que trabalham na mesma área que outras não tão agraciadas pela natureza.

É fato que muitas dessas teorias são contestáveis, até porque vão ao encontro dos interesses da grande indústria da beleza, um dos setores que mais faturou nas últimas décadas prometendo felicidade vendida em frascos, academias de ginásticas ou mesas de cirurgias plásticas. Porém, é inegável a afirmação de que somos atraídos pelo belo e sentimos repulsa pelo feio e degradante, inclusive no campo teórico, em que a maioria dos estudos se debruça a estudar o belo, deixando o feio relegado a uma contradição deste.

O interesse pelo corpus desta dissertação nasceu através da observação e pesquisas de artigos e livros acadêmicos que tratam de teorias do corpo. Ao iniciar minha pesquisa sobre a representação do corpo feminino, percebi que a maioria dos textos interessava-se pelo estudo dos modelos de beleza, mas poucos falavam sobre a feiura. Passei, então, a buscar pela forma como a feiura era tratada na análise literária e notei que eram raras as pesquisas sob esse foco. Despertado o interesse, decidi procurar obras literárias que trouxessem a representação da mulher feia, e mais uma vez, fiquei surpreendida a o notar que essa descrição de feiura era, na maioria das vezes, subjetiva, especialmente nos textos de autoria feminina, nos quais as personagens raramente se definiam como feias, mesmo sentindo-se dessa forma.

Quando isso acontece, a aparência fica em segundo plano. A feiura está muito mais ligada a atos transgressores da norma do que na natureza do corpo. Visto que feiura e beleza podem ser concomitantes, em alguns momentos, as personagens se sentem feias, porém, um acontecimento banal que eleve o espírito é o suficiente para que se tornem belas, como veremos nas análises realizadas no Capítulo III.

Sendo assim, o primeiro objetivo desta pesquisa é verificar como as representações de feiura se dão em obras literárias escritas por mulheres contemporâneas com o objetivo de compreender como se constrói o conceito de feiura feminina na sociedade em que vivemos.

O segundo objetivo desta dissertação está relacionado à escolha do corpus. Elejo obras de duas escritoras paranaenses para a análise, sem medo da acusação de restringir o corpus e diminuir o possível interesse que a pesquisa poderia gerar. Ao escolher escritoras paranaenses, meu intuito é contribuir para a visibilidade da literatura produzida

por mulheres no estado, proporcionando representatividade no cenário da crítica acadêmica, como discute Regina Dalcastagnè (2002).

Segundo esta teórica, uma das principais preocupações da crítica literária no Brasil atualmente é dar voz a determinados grupos ou compreender quem está falando em lugar de quem, visto que há uma crescente preocupação na literatura do país em dar espaço para grupos antes considerados marginalizados ou que recebiam uma valoração negativa por parte da elite cultural.

Dessa forma, mulheres, homossexuais, negros e pertencentes a outras etnias passam a disputar espaço dentro do fazer literário no papel de agentes, podendo representar a sua visão de mundo. Para a autora, o ponto crucial é a diferença entre representação e representatividade dentro da literatura brasileira. Para Dalcastagnè, “representação é uma palavra que participa de diferentes contextos- literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito- e sofre um processo permanente de contaminação de sentido” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34). Porém, o que precisa ser pensado é que as representações presentes na literatura nacional podem não ser representativas “do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2002, p.34).

Dessa forma, pode-se concluir que se o espaço onde flutuam as representações não é democrático e a forma como se representa determinados grupos pode não corresponder ou se aproximar da realidade. Cai-se na questão de ser visto pelo olhar do outro, que fará uma leitura da realidade através das suas próprias visões de mundo.

Em relação à literatura brasileira, afirma que há produção representativa de diversos grupos, porém para que tenham acesso à voz dependem da boa vontade daqueles que monopolizam os espaços de fala. “De maneira simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 35)

Se ao representar um determinado grupo dentro do campo literário quem fala está do lado de fora, o discurso se torna um ato político e autoritário. A ideia que se tem é de que o poder do discurso e da fala pertence apenas àquele que pretensamente possui maior esclarecimento, competência e eficácia social, que toma o lugar daquele de quem se fala.

Quando se fala da escrita de mulheres, por exemplo, é possível perceber que por muito tempo, produziram-se discursos sobre as mulheres, mas sempre de uma perspectiva do olhar masculino, já que o espaço da escrita era vedado a elas. Mesmo atualmente, o

espaço é pequeno, não apenas em número, mas em relação à importância que se dá ao discurso da mulher.

Para a historiadora Michele Perrot, há “...uma avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam” (PERROT, 2008, p.22). Mesmo com uma produção grande de material sobre as mulheres, elas estavam silenciadas por leis patriarcais que diziam o que deveriam fazer ou não.

Indiferente do número de escritoras na ativa na contemporaneidade, o discurso universal ainda é masculino e isso também se reflete na literatura. Quando se fala em literatura escrita por mulheres, ainda existe o preconceito do “discurso Marisa”, que acredita que essa escrita é feita de “de mulher para mulher<sup>2</sup>” sem que haja uma percepção de as questões femininas encontram-se no campo do universal. Porém, como o domínio do espaço da escrita é masculino, ocidental e branco, quem não se enquadra nesses requisitos precisa galgar seu lugar ao sol, mesmo que seja empunhando a bandeira do “marginal”.

Se no Brasil a questão da escrita de mulheres ainda é uma querela que requer atenção da crítica, o que dizer da escrita de mulheres no estado do Paraná, onde o espaço editorial reduzido traz ainda mais dificuldade para publicar ou ganhar visibilidade?

De acordo com Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira (2008), embora o número de escritoras no estado do Paraná seja expressivo atualmente, há pouco espaço para publicação devido a um mercado editorial restrito. E isso não acontece apenas no Paraná, mas também na maioria dos estados fora do eixo Rio-São Paulo.

Por isso a importância de se discutir o papel da mulher na literatura, principalmente em locais onde a participação feminina no cenário é pequena, pois ainda há necessidade de ressaltar o olhar próprio para questões que dizem respeito a sua condição.

O olhar feminino que se projeta sobre o mundo possibilita o exame crítico da ordem nas relações de gênero (homem/mulher, mulher/mulher) e as várias representações que eles admitem, esse olhar traz para o texto literário as questões do cotidiano, a angústia feminina, a sexualidade, as relações entre ficção e realidade. (TEIXEIRA, 2008, p.114)

---

<sup>2</sup>O termo refere-se ao conhecido slogan de uma rede de lojas de roupas femininas. “De mulher para mulher, Marisa”. A definição me foi dada em uma discussão informal, com amigos homens que gostam de literatura, mas que afirmaram raramente ler uma obra escrita por mulheres por considerarem os temas tratados “pouco universais” e sempre direcionados para o universo feminino.

Foucault afirma que a produção do discurso em todas as sociedades é controlada e organizada para que se possa dominar os acontecimentos e a poderosa materialidade dos discursos. Na literatura, muitos estão excluídos do fazer literário por se sentirem incapazes de produzir literatura. E isso só acontece porque a literatura, da maneira como é entendida, exclui as formas de expressão de determinados grupos, reforçando e consagrando alguns aparatos que privilegiam as elites. E esta não é uma condição exclusiva da literatura.

De acordo com Iris Marion Young (apud DALCASTAGNÈ, 2002), o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que pessoas posicionadas em diferentes níveis da sociedade produzirão conhecimentos sociais diferentes.

Assim mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (DALCASTAGNE, 2002, p.38)

A solução, neste caso, seria realizar um movimento de democratização da literatura, da mesma maneira como se tenta fazer com a sociedade, incluindo e dando legitimidade a todos os grupos sociais. E para isso, a crítica literária se torna um agente importantíssimo.

Ao escolher como objetos de análise para esta dissertação escritoras paranaenses que estão fora dos cânones literários nacionais, e até mesmo do estado do Paraná, reforço também uma posição política. Primeiramente, priorizar o estudo de obras de autoria de mulheres é uma maneira de tentar quebrar as barreiras patriarcais, mostrando que indiferente das características de gênero, a literatura é um espaço onde todos os discursos podem ser universais. Segundo, porque ao escolher escritoras paranaenses, estou dando voz para um discurso que estaria relegado às margens, visto que dificilmente a obra dessas escritoras teria visibilidade dentro da academia, que tradicionalmente valoriza autores canônicos, colocando tudo o que está à margem disso nos papéis de exótico ou de menos valor.

Constantemente sou questionada sobre o motivo de ter escolhido escritoras paranaenses para minha pesquisa. Afinal, com tantas escritoras consagradas que poderiam dar maior visibilidade a esta pesquisa, por que se ater a estudar quem não é conhecido ou

reconhecido? Reafirmo que, como tudo, esta é uma escolha política e consciente, pois ao abrir espaço dentro da crítica literária para quem não tem a voz ouvida, uma pequena porta se abre na tentativa de mudança para que a literatura se torne um espaço verdadeiramente democrático que se abre a todas as vozes, encorajando aqueles que desejam galgar seu espaço.

As escritoras escolhidas para a análise foram Regina Benitez e Luci Collin, ambas curitubanas, contistas e com uma produção pouco conhecida no cenário nacional ou até mesmo estadual, embora não haja dúvidas quanto à qualidade de seus textos.

Regina Benitez nasceu em 1934 e morreu em 2006. Jornalista, colaborou com diversos jornais da cidade de Curitiba, como *O Dia*, *Diário da Tarde*, *Diário do Paraná*, *Estado do Paraná* e também no suplemento de cultura de *O Estado de São Paulo*. Seu primeiro livro foi publicado em 1965, com o título *Moça do Corpo Indiferente*. Durante toda sua vida, participou de diversos concursos de literatura, ganhando o primeiro lugar em vários deles. Teve seus contos publicados em dezenas de antologias em todo o Brasil, na Alemanha e em Portugal. Ao morrer, em 2006, deixou inédito o livro *Mulher com Avestruz*, que foi publicado em 2012, junto com a reedição de *A moça do corpo indiferente*.

Regina Benitez foi contemporânea de Paulo Leminski, Helena Kolody, Alice Ruiz e outros escritores conhecidos da cena literária paranaense. Porém, curiosamente sua obra não é tão celebrada quanto a dos autores citados, permanecendo no ostracismo até hoje. Embora sua produção tenha sido grande, lançou apenas um livro em vida e este logo no começo da carreira. Por ser jornalista e ter atuado em órgãos de apoio à cultura, o fato de não ter mais obras publicadas é um mistério que esta pesquisa não deu conta de desvendar, mas que pode refletir em uma hipótese sobre a situação do restrito mercado editorial do Paraná.

Nas personagens de Benitez é recorrente um clima de desconfiança em relação ao mundo e às relações humanas. Suas mulheres parecem seres anestesiados, que vivem em um universo à parte e podem chocar quando expressam seus sentimentos e pensamentos. Há um quê de onírico em muitos dos seus contos, além de um ar macabro e grotesco em algumas narrativas. Em outros momentos, elas são representadas de uma maneira tão banal, com medos e frustrações tão comuns e cotidianos que não há como não se identificar com elas.



A segunda escritora escolhida para as análises. Luci Collin nasceu em 1964, é graduada em Piano, percussão Clássica e Letras, pós-doutora em Literatura pela USP. Atualmente é professora da UFPR. Recebeu prêmios em concursos de literatura no Brasil e nos EUA e participou de antologias nacionais e internacionais. É autora de mais de dez livros e escreve romances, contos e poesias.

Com estilo que pode ser considerado pós-moderno, as narrativas curtas de Collin, geralmente feitas em primeira pessoa, mostram uma profunda desconformidade de suas personagens com o mundo. Esse sentimento é demonstrado plausivelmente pela forma que a autora constrói o texto, com repetições, neologismos, mudanças abruptas do tema e outras características que podem enquadrar esses contos em um rol da escrita pós-moderna.

Embora tenha recebido mais atenção da crítica acadêmica paranaense nos últimos anos, especialmente pelas linhas de pesquisa de gênero, Luci Collin não é uma escritora conhecida pela maioria dos leitores. Em entrevista a Rodrigo Souza Leão<sup>3</sup>, comenta sobre a dificuldade que os escritores do Sul do país enfrentam para conseguir espaço no mercado editorial. “Curitiba está cheia de bons escritores: Paulo Sandrini, Marília Kubota, Nara de Sousa, Estrela Leminski, Fernando Koproski, Greta Benitez, entre muitos mais.[...] Mas ainda é difícil romper esta invisibilidade de quem está fora do eixo (que agora, às vezes, vem incluindo Porto Alegre, para nossa alegria!)” (COLLIN, 2005).

É preciso deixar claro que a escolha das duas autoras para este trabalho possui o intuito de divulgar o trabalho de escritoras do estado do Paraná, porém sem restringir a análise para um contexto regional. Embora sejam curitibanas, Luci Collin e Regina Benitez escrevem sobre questões que poderiam fazer parte da vida de mulheres de qualquer lugar do Brasil ou do mundo, tratando de temas que tangem a condição feminina. Desta maneira, ao delimitar geograficamente o corpus não há o risco de restringir a temática a questões específicas da cultura de uma região. Ao contrário, o objetivo é mostrar que embora vivam em um estado no qual os escritores encontram dificuldade para que sua obra tenha alcance maior, essas escritoras poderiam ter abrangência maior.

Um dos objetivos do pesquisador da área das Ciências Humanas é buscar entender como os retratos de uma sociedade ficam impressos na história e como influenciam na vida dos indivíduos. Da mesma maneira, temos a plena consciência de que o trabalho de pesquisa é atravessado por forças que fogem ao nosso controle e que, como todo discurso, o acadêmico também é regido pela subjetividade, carregando uma bagagem que não nos

---

<sup>3</sup> Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_jun2005.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_jun2005.htm)

pertence originalmente, mas que é formada pelas interações que tivemos por toda a nossa trajetória. Inseridos em um discurso maior, nos apropriamos daquilo que mais nos atrai (e essa atração também não nos pertence), fazendo escolhas dentro de um eixo paradigmático.

De que maneira a linguagem atravessa e é atravessada por sentidos que trazem uma representação da realidade? Sendo representação, qual parte da realidade está presente dentro de um discurso? A partir de quais vivências e experiências o discurso a que se refere foi formulado? Essas são algumas das questões que regem este trabalho.

Se a autoimagem é um dos temas mais importantes para a sociedade em que vivemos, para a qual uma imagem vale mais do que mil palavras, a feiura pode ser encarada como uma desordem, fato que produz estranhamento e pode trazer sofrimento. Por outro lado, não estar dentro dos padrões de perfeição da sociedade e não querer encaixar-se também pode ser um posicionamento político, que culminará em uma mudança na forma como o sujeito é constituído.

Por meio dos contos das escritoras paranaenses Luci Collin e Regina Benitez, percebemos como a feiura é retratada na literatura contemporânea, revelando como os ideais de estética corporal ressaltados pela mídia influenciam na percepção do corpo e na formação da autoimagem ou do julgamento que as mulheres fazem de seus pares.

Na primeira parte do trabalho, buscou-se entender de que maneira se constroem as representações no contexto literário. Para isso, no primeiro capítulo há uma discussão sobre o conceito de representações sociais, assim como a retomada da história da escrita de mulheres, enfocando no período em que o silenciamento feminino se rompe.

No segundo capítulo, o objetivo foi compreender o conceito de feiura e como este foi visto e utilizado na arte, literatura e vida das pessoas até os dias de hoje. O principal teórico que contribuiu para este campo foi Umberto Eco, assim como outros autores que tratam da questão da estética corporal na contemporaneidade. Em seguida, há uma retomada da relação entre mulher e feiura, o que nos levou a discutir algumas teorias de gênero, assim como a história das mulheres, com o intuito de compreender os motivos históricos que retificaram a importância da beleza para a mulher e os motivos pelos quais a feiura é tão temida por elas.

No terceiro e último capítulo, realizou-se a aplicação da teoria nas obras escolhidas para a análise, mostrando como a questão da feiura foi representada pelas escritoras nos contos escolhidos.

Dessa forma, com este trabalho, pretende-se contribuir para a discussão acerca dos estudos de gênero e também dos estudos sobre o conceito de feiura na contemporaneidade.

## 2. REPRESENTAR O MUNDO, INVENTAR A SI: AS TRAMAS DA LINGUAGEM E O LUGAR DA MULHER NO LABIRINTO DE SENTIDOS DA LITERATURA.

*"Não se pode escrever nada com indiferença."  
(Simone de Beauvoir)*

Há uma anedota que corre pela boca dos professores de literatura e apaixonados por poesia, a respeito do escritor Paulo Leminski. Conhecido por sua fama de polêmico e de personalidade nada fácil, conta-se que, certo dia, ao ministrar uma aula de literatura a alunos de Ensino Médio, Leminski foi questionado por um dos seus astutos discípulos: “Para que serve estudar literatura?”. O poeta manteve-se plácido. Fechou seus livros, guardou-os mimeticamente na bolsa, virou as costas e nunca mais voltou à sala de aula.

Se a história confere ou não, não nos interessa tanto, pois como bem diz o ditado popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”, e aí, teremos discussão para uma dissertação inteira. Porém, minha intenção ao iniciar este texto com ela é trazer à tona a discussão acerca dos porquês de se debruçar sobre o estudo da literatura.

Transformar o mundo em palavras, tomar uma realidade inteira que nunca para de transformar-se e mover-se em um emaranhado de letras, que se unem para formar um sentido, é uma questão de escolha. E toda escolha é motivada por algo, seja de maneira consciente ou não.

Além disso, a escritura não para quando o texto é impresso. Tinta e papel não são o fim, pois tudo o que é escrito tem a intenção de um dia ser lido. Inicia-se, então outro jogo de poderes e interesses, pois a linguagem nunca é transparente e o leitor tem o poder de transformar e reinventar o texto com suas experiências pessoais. Moinhos de vento podem virar dragões, mesmo que a intenção inicial fosse realmente ser simplesmente moinhos. Umberto Eco (2007) nos deu aparato para esculpir o texto ao afirmar que a obra é aberta. As palavras são sereias encantadoras que podem conduzir à morte de tudo o que se acredita ser realidade. Para isso, basta tirar os tampões de cera que cerram os ouvidos e encantar-se com seu canto. Talvez tenha sido isso tudo que Leminski pensou antes de abandonar a sala de aula. Ou não, afinal, essa é apenas a minha versão de uma história que ouvi por aí.

É pelas palavras que a subjetividade vem à tona. Dessa forma, todo discurso se dá por uma representação da realidade. São muitos os pesquisadores que se dedicaram a estudar o conceito de representação, provando a complexidade do tema. O fio de Ariadne

que nos conduzirá ao centro do labirinto das análises propostas neste trabalho será o conceito de representação defendido por Roger Chartier (2002), que afirma que além de ser um processo dinâmico e em constante mutação, as representações variam de acordo com os interesses dos grupos que as forjam.

Dessa maneira, ao falar sobre a forma como as mulheres escritoras representam a relação de suas personagens com a feiura, é preciso levar em consideração a que grupo pertencem e quais são as marcas ideológicas que perpassam esse grupo, como, por exemplo, a influência que a mídia exerce sobre a construção da ideia de beleza e feiura. Como veremos nas análises, nem sempre as definições de beleza e feiura são categóricas.

## **2.1 Representar o mundo: discutindo conceitos de representação**

Para entender o que Chartier (2002) defende como representação, é preciso levar em consideração o contexto em que suas ideias foram desenvolvidas. Em meio à crise das ciências sociais no final do século XX, após o abandono dos sistemas gerais de interpretação e a rejeição das ideologias socialistas, veio à tona uma nova forma de fazer e pensar a história, incluindo novos objetos de pesquisa, voltados ao estudo da vida privada considerando a cultura de grupos, que se unem como peças para formar o grande quebra-cabeça da sociedade moderna, libertando-se, assim, da exclusividade dos grandes cânones.

Dessa forma, dentro da área das Ciências Humanas, destaca-se uma nova forma de pensamento, que privilegia a união de diversas áreas de pesquisa nas investigações acerca da cultura e sociedade, culminando para uma transformação do pensamento acadêmico. Ao abandonar o conceito de verdade absoluta e ater-se às histórias dos grupos, que passam a ser vistos não apenas como consumidores das verdades ditas e retificadas, mas também como produtores de sua própria cultura, o conceito e a forma de representar o mundo ganha importância e passa por transformações.

Um dos fatores que contribuiu para a mudança na forma de se pensar a história e as humanidades foi a emergência dos Estudos Culturais, que incluíram elementos de pesquisa antes relegados às margens. Dentro das teorias que abrangem a crítica literária, os Estudos Culturais Britânicos, surgidos na década de 60, na Inglaterra, em um contexto pós-estruturalista, se destacam, pois foram os precursores do rompimento com a tradição acadêmica clássica.

Um dos legados mais importantes dos Estudos Culturais foi elevar ao status acadêmico temas que tangem o universo da cultura popular e que, por não fazerem parte dos cânones, não eram considerados dignos de atenção até o momento. No campo social, as lutas das mulheres por seus direitos e pela diferença de gênero, assim como os movimentos contra o racismo foram os principais beneficiados com essa nova ótica de pesquisa.

Os Estudos Culturais trazem uma visão crítica do marxismo, pois não veem a cultura de uma maneira reducionista e economicista, contestando modelo base-superestrutura. Ao criar um conceito expandido de cultura, no qual os ritos cotidianos, as instituições e práticas estão ao lado da arte, a cultura popular ganha legitimidade. A partir de então, há um questionamento sobre a hierarquia da arte e daquilo que é considerado como baixa cultura ou alta cultura.

Todas essas questões contribuem para a formação dos conceitos de representação do mundo, pois quando além de consumir, as pessoas passam a ser vistas como capazes de produzir conteúdos e conceitos sobre sua vivência, o texto não pode continuar sendo considerado via de mão única.

Neste contexto, nasce a teoria de representações de Chartier (2002), para quem a representação é o espaço onde ocorrem processos dinâmicos de semiose. Para Chartier (2002), a representação ocorre no momento em que há o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor, e como cada leitor possui uma experiência de vida e pertence a um grupo social diferente, a forma final desse texto nunca será única, pois sofrerá a ação de poder que rege o grupo ao qual o indivíduo pertence. Sendo assim, “a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos” (CHARTIER, 2002, p.178).

Por isso, o autor defende o conceito de representações coletivas, que se configuram em modalidades de relação com o mundo, onde a realidade é contraditoriamente construída por diferentes grupos sociais, nos quais, algumas práticas arraigadas contribuem para o reconhecimento de uma identidade, exibida como maneira de significar a posição desse grupo e do próprio sujeito no mundo. Por isso, para Chartier, o mundo é feito de representações e o real assume um sentido diverso, pois não é possível saber o que de fato é real e o que está no campo da representação. Dessa maneira, as práticas sociais só passam a existir verdadeiramente quando representadas.

Entretanto, para Guarato (2009), Chartier dá um passo à frente na concepção do conceito de representação ao declarar que os conflitos e lutas não estão no campo do social

e sim no das representações, sendo assim, a divisão da sociedade por classes não é o suficiente para explicar as relações de poder que ocorrem em seu interior, visto que as divisões sociais não se dão de maneira ordenada e obrigatória, mas por questões que vão além do que se pode supor por uma lógica de classes.

O conceito de representação em Chartier se apresenta como alternativa de compreensão do social e cultural da realidade via representação, o real como sentido, ele recebe sentido, é representado. Entretanto, a representação abre espaço para o relativismo das representações, uma vez que tudo só existe enquanto representado, qual é a garantia que fornece ao trabalho histórico certo grau de confiabilidade? (GUARATO, 2009)

Se as práticas sociais só são legitimadas no campo da representação, a literatura é o espaço perfeito para entender os conceitos que tangem determinados grupos, pois ao produzir literatura, o indivíduo representa e coloca-se em um palco onde é possível visibilizar a maneira como as representações agem, são absorvidas e transformam-se em discursos representativos.

Chartier (2002) define representação de duas maneiras. O primeiro conceito afirma que a representação é a ausência que distingue o que representa do que é representado. Já o segundo conceito, afirma que a representação é uma apresentação pública de uma presença. “A representação é o instrumento de um conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pintá-lo” tal como é”. (CHARTIER, 2002, p.184)

Sendo assim, a construção de sentido da leitura de um texto sempre vai variar de acordo com o tempo, lugar e a comunidade onde será recebido, pois em cada conjunto de práticas sociais, há modelos e fórmulas que determinam isso e são essas fórmulas, particulares de cada grupo que determinam a recepção do texto.

Um mesmo texto pode ser muitos ao entrar em contato com diferentes leituras, pois cada leitor possui suas práticas sociais e sofre a ação de diversos poderes que vão influenciar na recepção do texto. “A obra é aberta”, nos diz Umberto Eco. E isso significa que quando sai das mãos do escritor e chega ao leitor, pode assumir outros sentidos. Além disso, as questões da representação e recepção dos textos vão muito além do conteúdo. Chartier (2002) amplia sua reflexão para o suporte físico dos textos, que também podem

influenciar a leitura. Para isso, reflete a respeito da popularização dos livros no Antigo Regime francês, antes objetos de luxo, destinados apenas para uma aristocracia restrita.

Após a invenção da imprensa, os livros passam a ter exemplares populares, mesmo que a maioria dos escritos trate de assuntos muito distantes da vida do proletariado, mas que se tornam mais atrativos por seu suporte mais popular. Embora não altere o conteúdo do texto, o suporte antecipa a visão do leitor à obra.

Outro pesquisador que contribuiu muito para as discussões acerca da representação foi Michel Foucault. Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault (2002) discute que a representação se dá de maneira duplicada e a ligação que as palavras têm com o mundo pode seguir caminhos diversos. O romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes é um exemplo disso, pois ao romper a noção clássica da representação, liberta as palavras das coisas, permitindo que a ligação com o mundo seja feita através da imaginação. Dessa maneira, “...a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura” (FOUCAULT, 2002, p.67)

Dom Quixote liberta as palavras de sua materialidade definida, dando, através de sua suposta loucura, um passo aquém na maneira de representar o mundo. Neste caso, um passo atrás, como nos define Maurice Blanchot (2005), é muito mais distante do que um passo adiante, pois rompe com a ordem do mundo, mostrando que a imaginação e a loucura, no sentido literário, possuem outras ligações, mais variadas e complexas do que aquelas que fazemos com o real. Dessa maneira, para Foucault, a verdade não pertence mais ao mundo, mas às palavras por si mesmas, verdade esta que só pode vir à tona através da loucura de Dom Quixote, que se liberta da ordem do real:

Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como para que limitar seu poder, o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar. (FOUCAULT, 2002, p.68)

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) discute o conceito de criação literária utilizando a metáfora da figura mitológica das sereias. Seres fantásticos, metade humano, metade animal, místicos e encantadores, as sereias cumprem uma missão malévola, pois para encantar-se com seu magnífico canto é preciso morrer.



As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. (BLANCHOT, 2005, p.03)

Da mesma maneira, Dom Quixote ao ser seduzido pelo encanto das palavras, as sereias dos romances de cavalaria, altera a relação entre verdade e ficção, signo e realidade.

Se o mundo é representação e a ligação entre as palavras e as coisas não se dá de maneira tão óbvia como se pode imaginar, o que se pode concluir é que sempre haverá um véu separando a linguagem e o mundo real, fazendo a função de revelar e esconder, mantendo a aura de mistério sobre o que realmente está do outro lado do fino e delicado tecido da representação, fazendo com que os sentidos precisem constantemente ser reconstruídos, pois a visão do que está além é turvamente escondida pela transparência. Porém, é importante destacar que esse jogo da representação jamais acontece de maneira inocente, pois toda fala carrega consigo marcas de poder. Por isso, discutir o conceito de representação se faz necessário quando se trata da escrita de mulheres.

Por séculos silenciado, o discurso da mulher carrega consigo resquícios de resistência às pressões sofridas. Foi apenas na contemporaneidade que nós, mulheres, passamos a nos expressar de maneira livre, mesmo ainda nos dias de hoje sofrendo censuras relacionadas ao gênero. Simone de Beauvoir na introdução de *Segundo Sexo*, fala acerca do enunciado das mulheres:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra a firmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. (BEAUVOIR, 1949, p.13).

Dessa maneira, podemos perceber que o corpo e a condição biológica masculina ou feminina já é inicialmente condicionante do discurso. O que falar, então, das novas condições que passam a ter mais espaço na contemporaneidade, como os homossexuais ou os transexuais? Se a representação é o espaço onde agem os jogos de poder, a forma como

homens e mulheres representam a si mesmos nos diz mais sobre o mundo que vivemos do que podemos imaginar.

## 2.2. Inventar a si: o renascimento do autor

Nas últimas décadas, os olhares da crítica se voltaram a uma figura indispensável para o fazer literário: o autor. Antes considerado um ser onipotente, proprietário do seu discurso, que estava geralmente associado à sua experiência de vida, a figura do autor começa a perder a importância com a crise das Ciências Sociais. A partir daí, o texto, por si próprio e a figura do leitor ganham mais destaque, até que Roland Barthes, em 1987, decreta: o autor está morto.

Os estudos de Barthes tiveram uma importância fundamental na maneira como a crítica literária se fundamentou nos anos seguintes à publicação do texto *A morte do autor*. Nele o teórico defende que a escrita “é a destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p.66). Dessa maneira, a escrita se constituiria em um campo neutro no qual se perde toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve. No momento em que a voz perde a origem “o autor entra em sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p.66).

Barthes (2004) defende que o conceito de autor é fruto do capitalismo e do pensamento positivista, surgido no final da Idade Média, com a ajuda do empirismo inglês, o racionalismo francês e a Reforma, que funcionou como desfecho da ideologia capitalista, para a qual tudo precisa ter um proprietário e uma finalidade, inclusive a literatura.

A partir disso, foram muitos anos em que o autor dominou o espaço literário, se tornando o centro das pesquisas literárias, que buscavam juntar o diário íntimo à obra do escritor. História, gostos, experiências de vida, paixões, tudo o que se possa falar sobre o autor era de importância crucial na hora de analisar a obra.

Um dos primeiros a prever a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário foi Mallarmé, que acreditava que a linguagem é autônoma. Mais tarde, o movimento do Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor onipotente.

Porém, foi a crise das humanidades que colocou a figura do autor em cheque, libertando a linguagem de seu proprietário. Para Barthes (2004), o contrário da figura do autor onipotente seria o *scriptor* moderno, que nasce ao mesmo tempo em que seu texto e

não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita. O texto então seria um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais original. “O texto é um tecido de citações, saldadas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.69).

Na escrita moderna, tudo está por deslindar, pois nada pode ser decifrável, já que não há um dono da escrita. O espaço da escrita está sempre em mutação, em construção e há uma recusa em finalizar ou fechar um texto, dando um papel central a outra figura, antes esquecida, mas que se torna central na crítica literária moderna.

Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor. (BARTHES, 2004, p.70)

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem todas as citações de que uma escrita é feita, sem que nada se perca, pois a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. E o leitor é um homem sem história, sem biografia, “é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 2004, p.70).

Dessa forma, ao declarar a morte do autor, Barthes coloca em cena a figura do leitor, que passa a ser o novo centro para o qual a escrita converge. “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.70).

Blanchot também discute a questão da morte do autor em *O espaço literário* (1987). Para Blanchot, o fazer literário é a experiência da morte, pois “a obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo determinado” (BLANCHOT, 1987).

Assim Blanchot insere a metáfora da morte literária, na qual, o autor, para escrever um texto deve “morrer” para que a obra de arte nasça. Essa morte é comparada ao suicídio, pois, da mesma maneira que um suicida prepara e desenha o cenário ideal para a sua morte, entendida como uma morte suprema, pois depende da vontade do seu autor e não dos caprichos do acaso, a obra literária também necessita do planejamento e da entrega de quem a faz. Porém, os dois atos estão sujeitos à dor, pois ao terminar sua obra, o autor morre, deixando partir de si a essência de sua vida. A obra não lhe pertence mais, assim como a vida exauriu-se em um suicida após o derradeiro ato.

Em *O livro por vir*, Blanchot (2005) discute a aura de mistério e fascínio que o fazer literário exerce em quem deseja mergulhar em suas águas. Neste texto, usa a metáfora do canto das sereias para definir a fascinação que a obra de arte impõe, levando o autor a essa morte. Na mitologia, Homero precisa passar pelo mar onde vivem as sereias e evitar que sua tripulação, e ele mesmo, sucumbam ao encanto mortal desses seres. Mas o motivo pelo qual o canto das sereias era tão temido é o que discute Blanchot (2005), comparando esse canto ensurdecido com o processo de morte que constitui a criação literária. O autor escreve que o canto das sereias é um canto imperfeito, ainda por vir. Por ser tão imperfeito, torna-se insuportavelmente humano e, por isso, assustador, pois bestializa o homem, que se considera o único ser com direito à imperfeição. “Havia algo tão maravilhosos naquele canto real, canto comum, secreto”, (BLANCHOT, 2005, p.4)

Assim, aproximar-se das sereias e encantar-se com elas compara-se ao processo de criação literária e artística. Para o teórico, a narrativa não é um caminho que leva a algum lugar, pois o próprio ato narrativo pode ser considerado em si mesmo um ato. Sendo assim, a narrativa é movimento e não simplesmente o relato de um acontecimento, que tem como objetivo um ponto final. Sendo um ato, deve ser considerado por si próprio.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade. (BLANCHOT, 2005, p.8)

O objetivo daqueles que tentaram tirar o reinado do autor do universo literário era dessacralizar essa imagem, considerada por Barthes o símbolo máximo do capitalismo. Porém, se até o início do século XXI as questões da morte do autor, a sublimação do texto por si e do papel do leitor estavam resolvidos, atualmente há teóricos que discordam desse argumento, ressaltando que no contexto das narrativas pós-modernas o papel do autor tem tido uma presença bastante forte, especialmente nos textos de ficção e de relato sociológico. Se Barthes, Foucault e Blanchot declaram a morte do autor, hoje, no contexto pós-moderno se discute a impossibilidade de distinguir realidade e ficção em obras de cunho autobiográfico.

Em sua tese de doutorado, Diana Klinger discorre acerca de um novo paradoxo dos estudos literários contemporâneos: o retorno do autor nas narrativas autobiográficas e a impossibilidade de distinguir realidade e ficção, mesmo em discursos tidos como isentos, como o relato antropológico. Embora essa tendência da narrativa em primeira pessoa tenha

uma prevalência especial nos romances franceses contemporâneos, Klinger destaca sua forte presença nos textos latino-americanos escritos em línguas espanhola e portuguesa. No Brasil, pode ser encontrado especialmente nas obras de Marcelo Mirisola, João Gilberto Nool e Silviano Santiago.

Para Klinger (2006), a ideia de destruir a figura do autor é um conceito datado e historicamente ultrapassado, visto que, na atualidade, não é possível reduzir a figura do autor a uma função. Isso porque, em tempos da cultura de massa, o autor se torna cada dia mais um objeto midiático.

Dessa maneira, Klinger (2006) ressalta que destituir a figura do autor e negar a voz a quem fala simplesmente retifica o objetivo do sistema capitalista, pois nega a subjetividade mesmo em processos constituídos por ela. Por isso, a volta do autor se faz presente nos questionamentos da crítica feminista, debates pós-estruturalistas e literaturas pós-coloniais.

Fora do contexto dos romances e partindo para os contos que serão analisados no terceiro capítulo desta dissertação, é possível perceber que na escritura de autoria feminina no Paraná, os textos em primeira pessoa são abundantes, por isso, o interesse teórico pela questão da escrita de si mudou os rumos deste trabalho, ao perceber que a maioria dos textos traz marcas desse embaralhamento entre realidade e ficção. Em Luci Collin, por exemplo, títulos e trechos metanarrativos nos contos fazem questão de confundir a percepção do leitor, sem nunca deixar clara a linha que separa o relato autobiográfico da ficção.

Para Klinger (2006), duas tendências são bastante perceptíveis aos analisar romances pós-modernos: “uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KLINGER, 2006, p.10). Em sua tese, aciona alguns conceitos para explicar que a presença do autor nos textos contemporâneos é uma característica que influencia fortemente sua recepção pelo público leitor, entre eles, o conceito de Philippe Lejeune, o qual sentencia que:

o que define a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (KLINGER, 2006, p.10)

Dessa forma, nos romances contemporâneos há uma predominância de textos escritos em primeira pessoa, nos quais o autor de alguma forma se dá a ler indiretamente, ou como define Lejeune, são “fantasmas reveladores do indivíduo” (LEJEUNE, apud KLINGER, 2006, p.11).

Para Klinger (2006), não é inesperado que muitos escritores contemporâneos utilizem artifícios para chamar a atenção do leitor para suas próprias experiências, já que a espetacularização do sujeito é uma marca da sociedade atual. A evolução da sociedade midiática e exploração da intimidade como espetáculo culminou na valorização da literatura autobiográfica, o que faz com que a escrita de si esteja presente também em textos não ficcionais, dentro de um espaço interdiscursivo.

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk-shows e reality shows; ao surto de blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso de testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas (KLINGER, 2006, p.20)

Ítalo Moriconi (2006) cita que estamos vivendo um “circuito midiático do literário”, que trata da inserção da literatura no contexto da mídia, em um desdobramento sócio-cultural do mercado. Nesse sentido, “[...] a literatura adquire valor de fetiche e ganha um conceito intuitivo” (MORICONI, 2006, p.158). A partir disso, há uma transformação na noção clássica de literatura na modernidade, pois o contexto do literário na contemporaneidade abrange a mescla entre o ficcional e não-ficcional.

Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infringiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade. Se por um lado sabemos que na sociedade midiaticizada tudo, absolutamente tudo, é constructo discursivo interessado, por outro lado, paradoxalmente, a evolução técnica faz emergir uma sociedade e uma cultura da visibilidade total. (MORICONI, 2006, p.159)

Como inserção da literatura na mídia, podemos citar as constantes tentativas de adaptação de textos literários para a TV em forma de minisséries e telenovelas, que acabam fomentando o interesse pela obra, como por exemplo, a minissérie *A casa das sete mulheres*, que deu visibilidade à escritora Leticia Wierzchowski em 2002.

E não há como negar que existe uma curiosidade grande do leitor em conhecer o autor, como se ele fosse a chave para decifrar a obra. De acordo com Ana Claudia Coutinho Viegas (2007), o próprio Barthes admite a permanência do autor nos manuais de história, nas biografias e nas entrevistas. E com a midiatização da literatura, é possível perceber que essa curiosidade a respeito da figura do autor aumenta. “Assistimos hoje um “retorno do autor”, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007, p.15).

Em relação a esta pesquisa, embora as autoras não sejam tão celebradas pelo público, entrevistas e autobiografias foram substanciais alicerces para decifrar as obras, visto que o contexto em que vivem as autoras possui grande influência no tipo de representação que acionam. Além disso, a curiosidade pela vida das escritoras é inevitável ao ler suas obras.

Para Viegas, o conceito de autoficção refere-se aos discursos que embora não possuam relação extratextual não se desligam dessa possibilidade. Caracterizam-se por narrativas em primeira pessoa, nas quais narrador e autor se hibridizam, contendo referências autobiográficas que reiteram o trânsito entre vida e obra, atuação do autor e ficção.

Viegas destaca que a construção do sujeito contemporâneo pós-moderno, nos moldes citados por Stuart Hall, descentrado, fragmentado e multifacetado se deu pelo exercício da escrita de si e da autonarrativa, que propiciou o questionamento de si e do mundo em que se vive. Dessa forma, esse sujeito que narra a si mesmo e questiona-se sobre sua realidade está aberto a múltiplas identificações e é sujeito a tensões, mostrando suas múltiplas facetas através da narrativa ficcional.

Os atuais processos de identificação e modelização, a partir da obsessão generalizada- na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual- pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunho, podem ser, dessa forma, pensados como uma reconfiguração da subjetividade contemporânea, na qual o desenvolvimento das tecnologias de comunicação tem papel preponderante. (VIEGAS, 2007, p.18)

Par Klinger (2006), no contexto da América Latina, a escrita de si estaria presente em dois momentos importantes, fundando discursos estruturantes da história desses países. O primeiro quando foi necessário construir uma noção de identidade nacional, através da inserção de um sujeito em um grupo maior. Assim, o relato de experiência pessoal também era o relato do que estava acontecendo em determinada época. No Brasil, podemos destacar o movimento Modernista da década de 20, quando a exposição das ideias de um único indivíduo refletia o sentimento da época de reformular a noção do sentimento de brasilidade naquele momento.

O segundo momento importante, refere-se aos anos de transição e de reconstrução democrática dos países do Cone-Sul, vítimas de violentas ditaduras militares nas décadas de 1970 e 1980. Nessa época, os relatos autobiográficos vão muito além de questões narcisistas em que a experiência pessoal é exibida para a autoavaliação, mas apresentam um cunho social, filosófico e político, testemunho de uma geração descontente. Romances memorialistas sobre a ditadura continuam sendo publicados até hoje no Brasil, Argentina e Chile.

Atualmente, estaríamos vivendo um terceiro momento da escrita de si, alterando a percepção e forma da literatura contemporânea, na qual há uma exposição “maior das questões do próprio indivíduo, fruto de um narcisismo midiático contemporâneo” (KLINGER, 2006, p.23) e menor relação com questões de classe ou grupo social. Embora não seja possível dizer que os questionamentos individuais ou o exibicionismo em primeira pessoa não tragam reflexões a respeito do social, já que todo indivíduo pertence a uma rede.

Para além da relação que se pode estabelecer entre o retorno do autor e o exibicionismo da cultura midiática, devemos também situá-lo no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX, e que chegou até sua negação com o estruturalismo, o anúncio da “morte do autor” na literatura e da “morte do sujeito” na filosofia. (KLINGER, 2006, p.24)

No contexto da narrativa feita por mulheres, há uma proliferação de textos em primeira pessoa, o que justifica a inserção de teorias da escrita de si neste primeiro capítulo. De acordo com Lucia Castello Branco, há uma explicação histórica para a



preferência da escrita feminina pela autobiografia: “historicamente confinadas ao universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para a expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.30).

É preciso deixar claro que não estamos aqui afirmando que os textos analisados nesta pesquisa possuem cunho autobiográfico. Porém, é inegável a percepção de que os referidos textos deixam no ar a dúvida de se tratarem de histórias que refletiriam a vida das autoras ou não. Especialmente nos textos de Luci Collin. No conto “Qualquer semelhança(relato autobiográfico)”, o próprio subtítulo fazendo relação com o movimento antropofágico modernista produz a sensação de que a autora está brincando com a própria história, digerindo fatos já engolidos e transformando-os. Isso induz a pensar que a história narrada é autobiográfica, além da temática, que trata de lapsos de memórias dos primeiros anos da infância, se constituem uma colcha de retalhos que traz à tona memórias da infância da narradora.

No início do livro *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, Margareth Rago (2013) discute alguns conceitos do sociólogo berlinense Georg Simmel que discutia como seria a inserção da mulher nos mais diversos setores da sociedade. Quando a mulher ganha espaço no cenário público há dois caminhos a seguir: o primeiro é manter as coisas como estão, apenas reproduzindo as práticas já estabelecidas pelos homens; a segunda, encontrar uma maneira diferente e feminina de agir.

Ao trazer para esse trabalho a discussão acerca da escrita de si, o objetivo é mostrar uma preocupação com a forma como a literatura pode representar a realidade em que estamos inseridos. Se a escrita pós-moderna traz consigo um “retorno do autor”, ao descrever personagens e narradoras que se consideram fora dos padrões de beleza ou falar sobre personagens feios, as escritoras analisadas neste trabalho trazem à tona a discussão acerca do tema, evidenciando como as aparências têm um peso grande na percepção do sujeito contemporâneo no mundo em que vive e como isso pode influenciar suas relações sociais. Assim, podemos evidenciar de que forma o corpo se insere na contemporaneidade como uma importante maneira de subjetivação do sujeito no contexto da sociedade midiática.

### 2.3. Mulheres e escrita: o mundo representado por outros olhos

Menos vistas nos espaços públicos, relegadas aos cuidados do lar e dos filhos, as mulheres pouco aparecem nos registros históricos oficiais até o início do século XX. Foi somente a partir da década de 70, com o aumento do número de mulheres ocupando as cadeiras das universidades nos postos de alunas e professoras, que começou a haver uma preocupação maior em recuperar a participação feminina na História e nas Ciências Humanas.

A historiadora Michele Perrot fez parte desse movimento e hoje é conhecida por suas pesquisas acerca da história das mulheres. É através do olhar de Perrot que se pretende, neste trabalho, recuperar brevemente a história de silêncio e silenciamento que pesou sobre o sexo feminino por tanto tempo, especialmente no campo da escrita. A importância do resgate histórico se dá pelo fato de que apenas entendendo mais da história das mulheres conseguir-se-á compreender porque a aparência tem peso tão forte para o sexo feminino e quais fatores permanecem agindo ainda hoje, sujeitando as mulheres à busca pelos ideais de beleza.

Durante muito tempo, o pensamento vigente foi de que as mulheres não podiam e não deveriam estar no espaço público. Aristóteles, o primeiro a pensar na dualidade dos gêneros, foi também o mais radical a estabelecer uma posição inferior à mulher em relação ao homem.

As mulheres se movem nas fronteiras da civilidade e da selvageria, da coletividade. Como mantê-las afastadas? As mulheres não são apenas diferentes: modelagem inacabada, homem incompleto, falta-lhes alguma coisa, são defeituosas. A frieza da mulher se opõe ao calor do homem. Ela é noturna, ele é solar. Ela é passiva e ele, ativo. O homem é criador, por seu sopro, por seu pneuma, e por sua semente. Na geração, a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar que seja apenas um bom receptáculo”. (PERROT, 2008, p.23)

Perrot (2008) afirma que advento da história das mulheres se deu na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos idos dos anos 60 e na França uma década depois. Contribuíram para isso, diferentes fatores científicos, sociológicos e políticos. Por volta da década de 70, há uma renovação das questões ligadas à crise dos sistemas de pensamento. A história se alia à antropologia e redescobre a família. Natalidade, nupcialidade, idade de casar e

mortalidade passam a ser estudadas. As mulheres passam então a ser consideradas sujeitos dessa história.

Os vestígios da participação das mulheres na História foi por muito tempo apagada. Como a história oficial privilegia o espaço público e os documentos oficiais, foi difícil encontrar marcas deixadas por mulheres. Além disso, o costume de adotar o sobrenome do marido após o casamento prejudicou o trabalho dos pesquisadores, pois contribuiu para apagar as o elo formal que poderia ser estabelecido entre mulheres da mesma linhagem.

O que dizer então da literatura, espaço categoricamente masculino? Muitas autoras precisaram usar pseudônimos masculinos para poder publicar seus escritos.

É possível encontrar a história das mulheres em arquivos policiais e judiciais, assim como nas correspondências, diários íntimos e nas raras autobiografias. Apesar de não serem gêneros exclusivos das mulheres, os diários e as cartas são as portadoras dos maiores e mais importantes registros, pois neles as mulheres costumavam falar abertamente de si e de suas vidas.

Escrever um diário era uma prática bastante difundida, especialmente entre as mulheres e era recomendado inclusive pela igreja como forma de autocontrole e exercício de consciência. Geralmente ligado ao espaço do quarto de meninas, a escrita do diário é interrompida com o casamento. Preservá-los era mais difícil e a maioria acabava sendo destruída por puro desinteresse dos herdeiros e negligência com a opinião das mulheres da família. Algumas mulheres destruíam seus diários para evitar que virassem alvo zombaria após sua morte, principalmente quando havia passagens que pudessem macular sua honra.

Já a correspondência é um gênero predominantemente feminino. Geralmente são as mulheres que escrevem as cartas da família para parentes distantes, marido na guerra ou filhos nos colégios internos. Escrevem também para as amigas ou para os namorados.

Quanto às autobiografias, há poucas escritas por mulheres, pois a maioria acreditava que sua história não seria interessante o bastante para ser contada perante as façanhas obtidas pelos homens. As que foram escritas falam dos grandes homens que a mulher encontrou na vida ou das revoluções do seu tempo.

As primeiras escritas de mulheres estavam geralmente relacionadas à religião, ao misticismo, à oração e à poesia. Os conventos e os salões, os claustros e as conversações foram ambientes propícios para a leitura e escrita. Tanto que no final do século XVIII, as mulheres parecem ser mais cultas do que os homens, que gastam a maior parte do seu tempo na guerra.

Alguns gêneros pareciam particularmente pertinentes: os livros de cozinha, de *sovoir-vivre* (a baronesa Saff, foi autora, em 1899, do *Guidedesusages Du monde*), de pedagogia, a imprensa de moda, os romances, que despertavam o desejo das mulheres. George Sand dirigiu-se mais explicitamente a suas “leitoras”, cuja maneira de pensar, aliás, ele gostaria de mudar. (PERROT, 2008, P. 32)

Na imprensa feminina, são os folhetins e as colunas que chamam a atenção das leitoras ávidas. No século XVIII, nasce a imprensa especializada feminina que, no início, tem como autores principalmente os homens. Porém, aos poucos, as mulheres vão se infiltrando e ganhando terreno. Os temas principais são moda, dicas de cozinha, narrativas de viagens e biografias de mulheres ilustres, principalmente santas e rainhas. Há conselhos para que as jovens estudem outra língua, pois a tradução é uma ocupação aceitável para as mulheres da época.

As revistas femininas crescem consideravelmente nos séculos XIX e XX. Impulsionadas pelo crescente capitalismo, se configuram em boas maneiras de divulgar ideias e produtos, principalmente na área de eletrodomésticos. Outras revistas, com o a *Marie Claire*, por exemplo, é uma das pioneiras na defesa dos anticoncepcionais e do exercício da sexualidade feminina, através dos conselhos dados no correio sentimental.

Já a imprensa feminista também teve um crescimento significativo. Cientes do poder da imprensa, muitas mulheres utilizaram esse espaço para reivindicar o direito ao trabalho, a igualdade de salários e o direito ao voto. Aos poucos, as mulheres conquistam uma nova profissão: o jornalismo.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, afirmou Simone de Beauvoir em *Segundo Sexo*. A obra, escrita no final da década de 40, ainda é considerada um marco para o feminismo e os estudos acerca de mulheres, principalmente por ser uma das primeiras a falar sobre o conceito de gênero.

Antes dela, Virginia Wolf afirmou que para ser escritora, uma mulher precisava de um teto todo seu, no artigo em que discutia as questões da mulher e da escrita.

Porém, neste início de século XXI, é preciso considerar que as questões de gênero não se limitam apenas à linha que divide o feminino do masculino. Com a possibilidade de transformar corpos e a liberdade em assumir diversas identidades, o sexo com que nascemos biologicamente não é algo fixo, determinado e determinante. É preciso pensar

também nas questões do transgênero, discussão cada vez mais presente no cenário midiático e acadêmico.

O pontapé inicial para uma mudança na forma do pensamento a respeito do gênero aconteceu a partir da década de 70. Para Teresa de Lauretis (1994), o fato de nascer com a genitália feminina ou masculina não define comportamentos sociais, mas sim, o engendramento social ao qual o indivíduo será sujeitado. Um exemplo simples: ao saber que a criança esperada no útero da mãe é menina, a identidade desse bebê, que ainda não nasceu, começa a ser construída pelos pais, que compram roupas na cor rosa, decoram o quarto com flores e bonecas. Ao nascer, a menina estará ‘engendada’ a um espaço onde tudo remete aos conceitos que a sociedade tem de feminilidade. Sua educação será direcionada para que essa criança cresça e tenha comportamentos delicados, seja emotiva e aspire ser como as mulheres que a circulam no seu gendre.

... o que se percebe é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição conceitual e rígida dos sexos biológicos. (LAURETIS, 1994, p. 22)

Porém, esse conceito começa a ser revisitado com o passar do tempo, pois acaba se tornando uma limitação, quase uma deficiência do pensamento feminista. Ora, se existe sim um gendre<sup>4</sup> que une todas as mulheres, é preciso considerar que nem todas as mulheres são iguais, nem todas vestem rosa ou gostam de poesia ou nem todas brincam de bonecas na infância. Considerar as particularidades de cada grupo social no qual as mulheres estão inseridas é importantíssimo para definir que não existe um feminismo, mas feminismos.

A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1994, p.207)

Para Lauretis (1994), após compreender a posição da mulher nos campos sociais e políticos não há como retornar à crença de que ‘ser mulher’ está relacionado a meras

---

<sup>4</sup> Para Teresa de Lauretis, o termo gendre está relacionado a espaços gendrados, que como ela define, são espaços que possuem marcas específicas do gênero, como o quarto de mulheres, núcleos e grupos de estudos sobre a mulher, organizações de periódicos ou mídias feministas. Nestes espaços, as diferenças sexuais são estudadas, analisadas e analisadas. Porém, o conceito de gênero como diferença acaba por se tornar limitação e uma deficiência do pensamento feminista.

questões biológicas. Ao designar que a formação da mulher está diretamente ligada à forma com que representa e é representada, num jogo duplo de poderes, no qual é engendrada.

Ao concluir que o gênero não está ligado ao de diferença sexual, pode-se afirmar que o gênero não está na corporeidade, não é biológico ou determinado, mas que é fruto de uma tecnologia social. Sendo assim, Lauretis (1994) elenca quatro proposições acerca do gênero.

A primeira é que o gênero é uma representação, o que não significa que não tenha bases no real e concreto; a segunda: a representação do gênero é a sua própria construção; terceira: a construção do gênero se efetua hoje, tempo da sociedade imagética, no mesmo ritmo que se construía nos períodos passados; quarta: a construção do gênero também se faz pela sua desconstrução, como nos discursos feministas, por exemplo.

A pesquisadora afirma que essa construção da identidade feminina está diretamente ligada à tecnologia do gênero, que seriam aparelhos que direcionam os comportamentos ideológicos. Além dos aparelhos ideológicos de Estado, descritos por Althusser, a mídia e as próprias relações entre as mulheres, inclusive o feminismo, seriam os determinantes dessa tecnologia de gênero. Assim, antes mesmo da mulher nascer, ela já está engendrada em uma rede que lhe mostrará o que significa ser mulher. Dentro desse gênero, ela passará a representar o papel de mulher e ser representada por ele.

Para Margareth Rago (1994), a mulher, como ser biológico, não deve ser tomado como ponto de partida para as reflexões, mas é preciso entender que ela é histórica e socialmente construída. Ela defende que existe uma epistemologia feminista, uma forma particular pela qual os conhecimentos são produzidos a partir de uma ótica feminista, baseando-se nas diferentes experiências do ser mulher. Se o conhecimento é produzido a partir das nossas experiências e maneira de ver o mundo, a mulher, a partir do seu lugar teria uma maneira diferente de produzir conhecimento.

Dessa maneira, é possível perceber que os estudos de gêneros buscam combater a ideia de que o fator biológico determina a construção do gênero. Para esses estudos, os fatores culturais, sociais e históricos, assim como a relação social entre homens e mulheres, determinam comportamentos e são produtores e receptores de discursos que determinam as questões de gêneros.

Em relação ao discurso literário, é possível afirmar que a escrita de mulheres está relacionada à própria formação de identidades femininas. De acordo Cecil Jeanine Zinani

(2006), as transformações sociais, assim como as mudanças pessoais são perpassadas pelo discurso, uma vez que as normas e modelos através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos pela linguagem.

Zinani afirma que a constituição do sujeito feminino é um “[...] processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados.” (2006, p. 49)

Com o ápice das conquistas feministas, começou-se a pensar também no papel da mulher dentro das ciências sociais, como nas artes plásticas, Literatura e na História, e a forma como as mulheres passaram a produzir seu discurso começa a ter importância com a criação de uma crítica feminista.

A transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. Assim, por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com intenção de projetar uma estética de caráter feminino, na medida em que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elementos político influente na transformação dos sistemas de poder existentes. (ZINANI, 2006, p. 17)

O objetivo da crítica feminista é definir o sujeito mulher, e verificar as práticas culturais pelas quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, assim como a forma com que é representado na literatura.

Dentro da crítica feminista, há duas modalidades a serem analisadas. A primeira é a crítica de feição feminista, que reflete sobre as especificidades do feminino e procura responder as diferentes perguntas suscitadas pelo texto, feitas por mulheres leitoras ou escritoras.

A segunda modalidade de crítica, denominada ginocrítica, refere-se à mulher como escritora e procura investigar o que se refere à produção literária, pois apresenta a preocupação em identificar a especificidade dos escritos das mulheres. Uma das formas de verificar essa última modalidade consiste em reconhecer, além da caracterização, da personagem feminina e das estruturas narrativas que determinam seu destino, o papel do narrador como instância enunciativa.

Um ponto importante da escrita feita por mulheres é que é esta constitui um modelo polifônico, uma vez que contém duas histórias: uma dominante e outra silenciada. Por isso, a escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez é necessário realizar duas leituras para que o texto seja interpretado: a leitura do dito e do não dito, para que o sentido latente do texto seja viabilizado.

Para Lucia Zolin (2012), os inúmeros debates, promovidos desde a década de 70, acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, buscam transformar sua condição subjugada. “Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura”.

Dessa maneira, segundo Zolin (2012), a considerável produção artística de autoria feminina publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de "contaminar" os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas.

Lucia Castello Branco define o que seria escrita feminina através de dois critérios. O primeiro deles são as temáticas, que giram em torno do corpo, da infância, da casa e da maternidade. Raramente essas mulheres falam sobre os negócios, a vida urbana, as guerras ou um mundo exterior ao eu. É claro que isso pode ser explicado ao se fazer uma análise sócio-histórica, especialmente em escritoras das décadas passadas, visto que por passarem muito tempo relegadas à vida doméstica, as temáticas estão relacionadas à sua vivência.

O segundo ponto está relacionado à forma como escrevem, “na inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 14). Porém, Castello Branco defende que essa ‘escrita feminina’ não está relacionada ao gênero, visto que muitos autores homens também possuem uma escrita que poderia ser considerada ‘feminina’, como Marcel Proust, James Joyce e Guimarães Rosa, embora esteja presente com muito mais frequência na escrita de textos de mulheres.

Esse percurso pela materialidade da palavra que procura fazer do signo a própria coisa e não uma representação da coisa, é típico da escrita feminina. Porque, ao procurar trazer a coisa representada para a cena textual, ao procurar fazer sua representação em lugar de sua re-representação,



o que a escrita feminina busca é, em última instância, a inserção do corpo no discurso. Ao lermos o texto feminino, sempre esbarramos nesse corpo do narrador, ali exposto, anos dizer que não é apenas um signo, uma palavra, uma representação, mas o que antecede ao signo, à palavra, à representação. (CASTELLO BRANCO, 1991, P.22-23)

Ao tratar da narrativa feminina, Rago (2013), afirma que ao entrar no universo da escrita, a mulher entra em um cenário masculino, já que foram os homens que criaram as regras que tangem o modelo da escrita praticada até hoje. Sendo assim, caberia às mulheres escritoras o papel de encontrar uma maneira feminina de se expressar. Do mesmo modo isso acontece em outros setores.

Várias feministas perguntaram e continuam perguntando pelas técnicas e práticas de produção de si propostas por um movimento que luta justamente por libertar as mulheres da colonização de seus corpos e psiques. Enfim, criticando a identidade Mulher como forma opressiva instaurada pela lógica masculina, os feminismos resistiram a determinadas formas de condução das condutas e promoveram novos modelos de subjetividade e novos modelos de existência múltiplos e libertários (RAGO, 2013, p.26).

Uma escrita com o corpo e do corpo se torna reveladora, especialmente quando se trata do tema desta pesquisa. Ao retratarem seu próprio corpo através da escrita, as escritoras acabam revelando sentimentos que permeiam o seu inconsciente, revelando marcas de dominação que ficaram implícitas na formação de sua identidade. Isso é claro nas obras de Benitez, quando as questões da aparência física ganham importância central nos enredos.

Zolin (2009) discute sobre como o resgate da obra de escritoras negligenciadas por muito tempo contribui para a construção de uma crítica literária mais ampla.

Tendo detectado o fato de que a mulher sempre fora produtora de uma literatura própria, embora esta tenha permanecido por tanto tempo no limbo, críticos (as) feministas, ao desempenharem a função de fazê-las emergir, reinterpretado-a e revisando os mecanismos dos pressupostos teóricos que a marginalizaram, têm-lhe perscrutado a trajetória como objetivo de descrevê-la, dando a conhecer suas marcas, suas peculiaridades em cada época específica. (ZOLIN, 2009, 329)

A elaboração de uma crítica feminista que culminou na definição do que seria essa escrita feminina, se deve aos avanços do feminismo e no resgate de escritoras que ficaram esquecidas pelo cânone que privilegiou o masculino. A ideia que predomina é que não

existiram ou não existem muitas mulheres escritoras no Brasil. Porém, ao fazer uma pesquisa mais aprofundada, é possível perceber um número maior do que o esperado. Além disso, o resgate das obras destas escritoras proporciona uma visão mais ampla da sociedade da época em que estão inseridas, com fatos muitas vezes negligenciados pelos homens.

A história da escrita feminina no Brasil reflete algumas das questões acima citadas. Os ecos dos movimentos feministas que estavam alcançando pequenas vitórias ao redor do mundo chegaram no início do século XIX, impulsionando a mulher para o universo da escrita. Há quatro fases bem definidas da escrita feminina do Brasil, de acordo com Teixeira (2008).

Na primeira delas, chamada de primeiras letras, a principal representante foi Nisia Floresta (1810-1885), uma das pioneiras na publicação de textos na grande imprensa. Essa onda chamada de primeiras letras, representa o momento em que as mulheres começam a dar os primeiros passos na literatura brasileira.

A segunda onda, ocorrida por volta de 1970, é considerada mais jornalística do que literária, pois contou com a proliferação de jornais e revistas feministas nos quatro cantos do país. Entre os principais nomes, destacam-se Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Amélia Carolina da Silva Couto, Constância Duarte e Josefina Alvares de Azevedo.

A terceira onda teve início no século XX e tinha como foco reivindicar o direito ao voto, à formação em nível superior e a ampliação no mercado de trabalho. Entre os principais nomes desta fase estão Bertha Lutz e Ercília Nogueira Cobra.

Nos anos 70, chega a quarta onda do feminismo e com ela a primavera feminista no Brasil. Eram comuns organizações, congressos e encontros de mulheres que discutiam melhores condições de trabalho, conscientização política e visibilidade. O destaque da época é Nelida Piñon, a primeira mulher a ser presidente da Academia Brasileira de Letras. No campo da literatura, também se destacam Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Marina Colasanti e outras.

De acordo com Teixeira (2008), o movimento feminista e consequentemente a inserção nas letras chegou ao Paraná apenas na virada do século XX. Antes disso, pouco se questionava sobre o fato da mulher ser considerada inferior ao homem. A figura mais importante do feminismo paranaense foi Mariana Coelho, que expôs suas ideias em várias obras, sendo a mais conhecida delas *A evolução do feminismo*, no qual a autora se propôs a

compilar teses e feitos femininos em diversas áreas, que de uma forma ou outra pudessem demonstrar a superioridade feminina.

Mais tarde, em 1975, foi criado em Londrina o jornal Brasil Mulher, ligado ao Movimento Feminino pela Anistia, publicado por ex-presas políticas. Este movimento tem sua relevância por ter sido a primeira estruturação pública e oficial contra a ditadura militar.

Em 1985, criou-se no estado o Conselho da Condição Feminina, o resultado do avanço da luta das mulheres pela democracia. O movimento tinha o objetivo de discutir, pressionar medidas que garantissem os direitos das mulheres. Porém, muitas das propostas ficaram à mercê do desinteresse do poder público.

Atualmente no estado, de acordo com Teixeira (2008) destacam-se algumas lideranças emancipacionistas, como Wilma Araújo Kaiel, membro do Fórum Popular de Mulheres e da União Brasileira de Mulheres; Paula Goto, fundadora da União Brasileira de Mulheres, Sara Cavalcanti, da União da Juventude Socialista e a primeira mulher da União Paranaense dos Estudantes Secundaristas.

Concomitantemente a todos esses movimentos, a literatura no Paraná também ganhou com as mudanças que aos poucos ocorriam na mentalidade do estado em relação às mulheres. Porém, as próprias características econômicas e culturais do estado foram fatores que deixaram as mulheres longe do universo das letras.

O comportamento da mulher paranaense, conforme o lugar que ocupa dentro dessa sociedade agrária, que exige um comportamento recatado e doméstico, próprio dos costumes da vida nas fazendas, regras que estão enraizadas não só na classe dominante, mas que também orientam o comportamento das famílias de classe alta e média, às quais exigem que a mulher tenha uma “boa formação”: escolas religiosas e façam casamento com bons partidos. (TEIXEIRA, 2008, p.68)

Julia da Costa é um dos nomes que se destaca na literatura do estado no final do século XIX. Poeta romântica, viveu um drama ao seu tempo: foi obrigada a se casar com um homem que não amava e como forma de rebeldia prometeu manter-se virgem após o casamento. Sua obra é reflexo da desilusão amorosa que sofreu.

No século XX, o maior destaque feminino da literatura paranaense é Helena Kolody, nascida em 1912. Foi uma das precursoras do haicai no estado do Paraná e sua obra é ainda hoje celebrada por sua brevidade reflexiva.

Outra escritora importante é Alice Ruiz. Também adepta dos haicais e compositora, tem mais de 50 músicas gravadas por parceiros e intérpretes e lançou seu primeiro CD em 2005. Além disso, a autora já publicou 15 livros, entre poesia, traduções e história infantil.

Atualmente, inúmeras escritoras atuam na cena literária paranaense, embora a maioria delas seja desconhecida, o que se deve especialmente ao fato de não haver espaço para a publicação e falta de remuneração para o ofício. Segundo Teixeira (2008):

Talvez possamos recorrer a uma outra questão: a de que a colonização do interior do Paraná- com a produção de riquezas, através da cafeicultura, deu-se em a partir de 1960 e que, numa sociedade agrária, a educação da mulher sempre foi colocada em segundo plano. A exclusão da mulher no cenário literário paranaense pode ser constatada pelo pequeno número de mulheres na Academia Paranaense de Letras. (TEIXEIRA, 2008, p.71)

Por isso, se faz importante que a crítica literária volte seus olhos para escritores menos canônicos, como forma de aumentar a representatividade e trazer à tona obras que poderiam permanecer no ostracismo eternamente.

## 2. GÊNERO E FEIURA: HISTÓRIAS ESCRITAS POR NEGAÇÕES

*“Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um ou mais falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamos-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito”.*  
(Guimarães Rosa)

Na introdução de sua *História da Feiura*, Umberto Eco (2007) relata as dificuldades que encontrou para realizar o trabalho de compêndio de textos, imagens e definições acerca da feiura na história do ocidente. Assim como Eco, a pesquisadora Joana Vilhena de Novaes (2006), autora do livro *O intolerável peso da feiura*, relata a dificuldade de encontrar literatura especializada sobre o assunto.

Ao contrário da beleza, sobre a qual existem inúmeras pesquisas que tratam dos modelos de perfeição buscados pelo homem desde que tomou consciência de sua subjetividade, a feiura parece constituir-se um assunto marginal, tratado como mera oposição à beleza. A dificuldade em se definir o que é o feio e o perigo de cair em contradições podem ser explicações para o silenciamento.

Para a elaboração deste trabalho, assim como os pesquisadores citados, também encontramos algumas dificuldades. Não apenas no campo teórico, mas também na escolha do corpus. A constatação da feiura nas obras literárias selecionadas para esta pesquisa precisou ser feita por exclusão, buscando traços de inadequação dos personagens aos padrões vigentes, geralmente revelados através de comentários sobre a própria aparência ou sensações frente à obrigação de ser aquilo que se espera delas.

A escolha dos contos que serão analisados neste trabalho se deu pela percepção que as próprias personagens fazem de si e de seu desleixo- que se constitui em feiura, como veremos adiante- desvio que, mesmo pequeno, revela questões interiores e reflete dilemas pessoais. Um detalhe qualquer, como o cabelo desgrenhado ou a falta de tempo para ir ao dentista são fatos que fazem com que as mulheres representadas nos contos se sintam feias, não por possuírem alguma deformidade ou desarranjo das formas estéticas, e sim por detalhes, que juntos compõe o todo daquilo que a exigente sociedade imagética considera beleza.

Trabalhar com feiura e beleza é um campo perigoso e desde o início da pesquisa houve uma preocupação em não cair em armadilhas linguísticas e culturais, visto que toda manifestação linguística se dá sob a ótica de emaranhados discursivos que compõe a formação do sujeito. E, mesmo o discurso acadêmico, que pretende se desvincular de ideologia, acatando um caráter mais científico, carrega consigo percepções de mundo que nos são indissociáveis. Ao se colocar no lugar do falante, há sempre há o risco de, nas redes de poder que compõem o discurso, acabar reforçando conceitos pré-estabelecidos, já que o assunto terá sempre uma relação com a subjetividade.

Porém, embora beleza e feiura estejam intimamente ligadas a questões culturais, na chamada comunidade global em que vivemos, onde os mesmos valores são compartilhados por indivíduos de todos os cantos terra, é possível perceber padrões que se repetem, através das imagens da indústria cultural, alimentando a busca incessante por se enquadrar em modelos cada vez mais restritos, que exigem esforços constantes e passam necessariamente pelo consumo, alimentando uma indústria gigantesca que tem na insatisfação do cliente sua maior fonte de lucro.

O objetivo deste capítulo é discutir como a sociedade ocidental construiu suas referências de feiura para as mulheres e como esses modelos atuam na sociedade contemporânea.

Ao analisar a história, percebemos que beleza e feiura já foram conceitos mais diversificados, dependentes de um constructo social restrito, já que as culturas eram mais fechadas e sofriam poucas interferências externas. Hoje, devido à globalização e à sociedade midiática foram criados e instituídos padrões, aceitos em toda parte do mundo.

Mesmo quando se fala em diversidade da beleza feminina, por exemplo, tem-se uma medida. Da cintura, quadril, seios, boca, nariz e olhos, independente de ser loira, negra, asiática ou indígena, para ser considerada bela é preciso encaixar-se em padrões de perfeição.

### **3.1. Um breve olhar sobre a história da feiura**

Na história do conhecimento humano, diversos pensadores se dedicaram a reflexões sobre valores estéticos. São de Pitágoras os primeiros escritos acerca da estética. De acordo com Bodei (2005), Pitágoras denominou o mundo utilizando o termo *Kosmos*, anteriormente utilizado apenas para se referir aos ornamentos e maquiagens das mulheres.

Ao observar os corpos celestes, percebeu no aparente caos uma ordem marcada pelo eterno retorno de uma realidade sempre igual. A beleza desta ordem deveria ser transferida para a terra, para ensinar os humanos a distinguir o que é verdadeiro e falso, bom e mau, belo e feio.

Bodei (2005) afirma que quase todas as civilizações são atraídas pela ideia da forma. Em harmonia elas podem exorcizar o horror frente à degradação do corpo diante da morte e despertar sensações de segurança e de equilíbrio. Ao falar do feio, ressalta que este não é apenas oposição ao belo e reconstrói a morfologia do feio através do tempo teórico e histórico, afirmando que é possível notar uma metamorfose do feio, cujo ciclo conceitual termina nos dias atuais. Para o autor, a história do feio é dividida em sete épocas.

Na primeira, o feio é considerado desordem, erro e mal. Representa a negação de todos os valores contidos nos conceitos de verdadeiro, bom e belo e manifesta-se em almas não predestinadas ao superior. Por isso, precisava ser banido do mundo das artes, por não ter nenhuma existência positiva.

Novaes (2006) discute que para Platão a feiura dos homens é reflexo de uma perturbação afetiva, que pode ser considerada como irrupção do racional, é o excesso, o que está em desequilíbrio, o que é desmedido, o caos. Tudo o que se opõe à beleza é, portanto, ruim. Ao contrário da beleza, que é associada ao bem e às virtudes, à simetria, ao equilíbrio, à proporção, à ordem e ao esplendor. Para este filósofo, a feiura não é apenas uma imperfeição na conduta, mas revelaria um índice de menos-ser. Este conceito de feiura como vazio e não ser permanece durante milênios.

Aristóteles (apud NOVAES, 2006), em sua poética, atenua a ideia da feiura como mal, elevando-a ao nível do riso e de ridículo. O feio é explorado pelo riso nos gêneros literários da caricatura, da sátira, da paródia, da ironia, da anedota.

A segunda época da história da feiura é marcada pela presença do cristianismo, que muda a concepção do que é feio. “A religião cristã adorando um Deus sofredor, com certeza não se inspira nos mesmos cânones estéticos da tradição clássica. (BODEI, 2005, P. 129). Hegel afirma em sua Estética que não é possível representar nos ideais gregos um deus flagelado, ensanguentado e agonizante. Em uma passagem do profeta Isaias, há uma descrição do Deus martirizado que se humilha até assumir o mais desgraçado rosto entre os homens. Santo Agostinho afirma que essa deformação constitui a nossa salvação e a nossa beleza. É o verbo que se esvazia de sua magnificência para se tornar deformado pelo pecado do homem.

O Cristianismo, ao contrário dos platônicos e neo-platônicos, não se configura apenas no encontro com o divino em direção ao belo, mas também como na descida do divino no humano. Portanto, a feiura típica da imperfeição humana passa a ter um caráter salvador.

Na terceira fase, o feio aparece entremeado com o belo, um ingrediente, tempero que aviva a intensidade expressiva, que proporciona até certo prazer quando usado entremeado com o belo, que acaba por assumi-lo, como parte do todo. Em 1766, Laocönte dá início a um exame temático que culmina em uma estética do feio. Nesta obra, o feio nas artes é considerado admissível apenas na poesia, onde pode ser diluído e perder seu caráter repugnante. A pintura e a escultura, entendidas como belas artes e não como imitação do real, não poderiam representar o feio. Nasce então uma tímida confiança no feio.

Na quarta fase, há uma fusão entre feio e belo. A sua aceitação tira-o do isolamento, dando-lhe valores positivos e elevam ao plano de objetivo estético. Essa mudança acontece no início do século XVII, quando a cultura francesa entra em seu romantismo social tardio. O feio converte-se definitivamente e não é mais possível distinguir uma coisa da outra.

Nessa época, também é criada a noção de feio-belo. Quasimodo de Notre Dame torna-se um símbolo desta nova concepção. “A feiura exterior e a beleza interior se separam de maneira decisiva. O belo não pode, nesta perspectiva, aparecer em todo o seu esplendor, pois- assim como o verdadeiro e o bom- muitas vezes está coberto por uma camada opaca e repelente” (BODEI, 2005, p. 138).

A quinta época é representada pela Estética do Feio de Karl Rozenkranz e tem suas premissas na filosofia de Hegel. Embora Hegel não tenha se dedicado ao tema de maneira explícita, sua teoria de arte romântica ou cristã inspirou a discussão sobre o tema. Dessa forma, a arte mais significativa é aquela capaz de rir das feiuras e dos compromissos assumidos com o que existe, sem, no entanto, poder eliminá-los. Ele considera que o belo, como o bem, constituem um conceito absoluto. Já o feio e o mal são conceitos relativos e cabe à arte saber brincar e explorá-los.

Na verdade, o feio não é um material inerte que possa ser tranquilamente posto de lado. É uma potência ativa, perigosa, agressiva e em fermentação contínua: não possui a natureza imóvel do ser, mas aquela camaleônica do *devir*. Comporta-se como um inimigo astuto e tenaz, que pode ser derrotado somente por uma beleza que ouse deixar a sua posição defensiva entrincheirada, tentando uma saída da fortaleza do



mero formalismo estético, violando, portanto o respeito feiticista pelas regras tradicionais da simetria e da harmonia. (BODEI, 2005, p. 148)

Na sexta etapa, o feio é aceito e aparece como superior ao belo. Adorno, em *Teoria estética*, é quem busca devolver a dignidade a tudo o que foi silenciado. Na indústria cultural, o feio transforma-se em belo autêntico e tudo o que é belo, plácido, não-problemático e sem traumas é considerado vazio, falso, imoral.

O papel da arte é educar para o feio, o amorfo, como forma de denunciar o silêncio ao qual este foi relegado por tanto tempo por uma arte dominante bela. O objetivo agora é mostrar a realidade tal qual ela é. Para Adorno, não é o artista que escolhe representar o feio, é a realidade que o impõe. Embora não apregoe o culto ao feio, Adorno afirma que ele é um fruto da violência e da opressão.

O feio não se escolhe. É a realidade que o impõe, como mostra a anedota sobre Picasso narrada por Adorno: “Um oficial das tropas alemãs de ocupação visitou o artista no seu estúdio e, apontando para o quadro *Guernica*, perguntou: ‘Foi você que o fez?’ Narra-se que Picasso lhe respondeu: ‘Não, você’”. A arte desse modo exprime o grito de horror que sai da realidade mortalmente ferida, revelando tanto a angústia da vida, como também a sua negação, o fato escandaloso que propriamente ninguém vive, isto é, não existe digna e conscientemente. (BODEI, 2005, p. 154)

A sétima fase é a da cultura de massa, na qual beleza e feiura convivem de forma pacífica. A cultura de massa é a principal responsável por isso. De acordo com Bodei, nota-se hoje uma desdramatização do feio, que convive com menos preconceitos no mundo das artes.

É óbvio que a elaboração dos conceitos de feiura e beleza vai muito além disso. Eco enfatiza que nas artes estes são marcados por traços culturais. Assim, se para um ocidental a visão de uma máscara ritual africana pode trazer sensação de medo, para os povos integrantes da tribo pode significar a representação de uma entidade benévola. Da mesma forma, para o as religiões não cristãs pode parecer macabra a imagem do Cristo ensanguentado na cruz, símbolo máximo do cristianismo.

No campo lexical, seria considerado feio tudo aquilo que pode ser considerado:

Repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nausebundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime. (ECO, 2007, p. 18 e 19)

Novaes (2006) faz uma definição da feiura recorrendo às origens etimológicas da palavra:

O termo feiura tem sua raiz no latim, foeditas, e quer dizer, simultaneamente, sujeira e vergonha. No francês, a palavra laider é uma derivação do verbo laedere, e significa ferir. Já no alemão, a palavra utilizada para designar feiura é hässlichkeit, termo derivado da palavra hass, que quer dizer ódio. E, finalmente, em japonês, a palavra feio-minikui- significa “difícil de ver”. (NOVAES, 2006, p. 240)

A relação entre feiura e mal é uma prática arraigada que permeia o inconsciente de nossos quadros mentais. De acordo com Novaes (2006), é por isso que não sentimos culpa ao condenar a feiura de uma pessoa ou que retratemos pessoas más com rostos feios e características estéticas consideradas desagradáveis. Nosso julgamento estético sempre está relacionado a questões morais e conceitos pré-concebidos.

Novaes (2006) cita alguns estudos que comprovam como as concepções estéticas interferem nos julgamentos que fazemos do comportamento alheio. Um estudo realizado em Massachussetts, com crianças vítimas de maus tratos, mostrou que a maioria delas não era atraente. Apresentavam proporções da cabeça e face que as faziam parecer menos infantis e graciosas. Isso pode ter aumentado a probabilidade de sofrerem abuso, pois não despertavam reações de cuidado e proteção típicas da infância.

Em outro estudo, feito por uma universidade da Nova Zelândia, foi confirmado que o cérebro humano tem predileção por estímulos visuais considerados belos, portanto, mais atraentes. Na experiência, bebês de até um ano de idade foram expostos a imagens consideradas belas e feias. A atenção deles se manteve naquelas consideradas belas, negligenciando as feias. Desse estudo, surgiu a hipótese de que as imagens feias não desencadeiam o mesmo tipo de reação fisiológica geradora de prazer.

Outra pesquisa mostrou que a percepção de beleza também está ligada a noções de sucesso, como força, modéstia, sociabilidade, prestígio profissional, vida amorosa bem sucedida e outros. Estudantes belas foram avaliadas por outras mulheres como mais egoístas e orgulhosas e de espírito esnobe e burguês do que as consideradas feias.

Embora situações que exibem feiura sejam repelidas na maioria das vezes, elas também têm um forte grau de atração e são usadas constantemente pela mídia para atrair audiência.

A falta de pudor ao expor as tragédias humanas e a intimidade dos sentimentos em rede nacional, bem como a superexposição do corpo e outras formas de bizarrices, como o voyerismo, incentivado em programas em que se pode acompanhar o cotidiano de pessoas trancafiadas em estúdio durante meses. Tudo isso é mostrado no sentido de conquistar a preferência dos telespectadores, e caracteriza o grotesco televisivo da atualidade. (NOVAES, 2006, p. 243)

Eco<sup>5</sup> (2009) conclui sua viagem pelo universo do feio constatando que a beleza e a feiura vivem de maneira quase pacífica nos tempos atuais. Afirma que a mesma garota que é fã de George Cloney e suspira pela beleza do astro de cinema, coloca piercings e pinta o rosto para ficar parecida com o cantor de rock Marilyn Manson<sup>6</sup>, conhecido por sua aparência nada convencional. Da mesma maneira, o pai dessa garota pode gostar de filmes de terror, mas decorar sua casa de uma maneira clássica.

Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis”. (ECO, 2007, p. 426)

Nos contos analisados para este trabalho, podemos perceber que a feiura é um conceito que se dilui através das relações sociais. A mesma pessoa pode ser feia ou bela, dependendo de fatores culturais e sociais, visto que não são constatações sólidas que fazem das personagens feias, como veremos adiante nas análises. Mais do que uma determinação estética, a feiura está na forma como elas se enxergam e essa percepção de si está relacionada a outras pessoas.

---

<sup>5</sup> Em entrevista ao repórter Edney Silvestre, em virtude do lançamento do livro História da Feiura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g0cE2dzOPZc>

<sup>6</sup> Cantor de rock estadunidense conhecido por sua excentricidade. Suas principais características são a maquiagem pesada, as roupas pouco convencionais, tatuagens e piercings, tidos como símbolo de rebeldia.

Estudada desde o início da história do pensamento humano, beleza e feiura são conceitos amplos, que vão muito além da apreciação ou não de um rosto ou corpo humano. Entretanto, para este trabalho, o conceito de feiura que interessa é aquele relacionado à forma como o ser humano, em especial as mulheres, são vistas, apreciados ou julgados através de modelos de beleza. Para isso, é necessário buscar na história como a relação entre mulher e beleza se tornou indissociável e se transformou com o passar do tempo.

### **3.2 “As feias que me desculpem, mas beleza é fundamental<sup>7</sup>”: mulher, aparência e dominação**

A famosa frase do poeta Vinícius de Moraes, considerada misógina por alguns e uma regra para outros, revela a estreita relação e a importância atribuída à beleza feminina, julgada primeiramente pelos atributos físicos. Porém, a relação entre mulher e a sua aparência física não é algo recente na história. Ao sexo feminino, sempre foi relegada uma ligação mais forte com os ideais de beleza, relacionado ao fascínio a serviço do domínio masculino.

Elas são descritas, representadas, desde o princípio dos tempos, nas grutas da pré-história, onde a descoberta de novos vestígios das mulheres é uma constante, e chegando à atualidade nas revistas e nas peças publicitárias contemporâneas. Os muros e as paredes da cidade estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que dizem sobre sua vida e seus desejos? (PERROT, 2008, p.24)

De acordo com Perrot (2008) foi no Renascimento que a beleza passou a ser um atributo ligado ao sexo feminino. Nesta época houve uma partilha das características atribuídas a cada sexo. Aos homens coube a força e às mulheres a beleza. Tanto que, esta, se tornou um dos principais capitais da troca amorosa e da conquista matrimonial.

Perrot (2008) afirma que existem muitas pesquisas acerca da representação da mulher através do olhar do homem, porém, poucos se questionam a respeito de como essas mulheres se sentiam sobre essas representações, se as aceitavam ou recusavam, se rebelavam-se ou sabiam tirar proveito delas. A imagem é, antes de tudo, para a mulher, uma tirania, pois coloca em evidência ideais físicos e maneiras de se vestir com os quais a

---

<sup>7</sup> Famosa frase atribuída ao poeta brasileiro Vinícius de Moraes

mulher deve se conformar, mas também pode se tornar fonte de prazer ou de jogos sutis de dominação.

A autora afirma que na história construída sob a ótica do homem “a mulher é antes de tudo uma imagem. Um rosto, um corpo vestido ou nu. A mulher é feita de aparências” (PERROT, 2008, p. 49). Segundo ela, a cultura judaico-cristã contribuiu para impor um código que rege suas aparições, que delimita o que deve ser mostrado ou não e determina algumas partes do corpo – que variam de acordo com o período histórico e cultural- que ganham significado de sedução, como os cabelos, diretamente ligados aos encantos e perigos da beleza feminina. Porém, é na contemporaneidade que acontece uma das maiores mudanças na maneira como a mulher se relaciona com o seu corpo.

Na Idade Média e no período Barroco, a beleza feminina estava ligada a virtudes de caráter. O uso de cosméticos e adereços para o corpo era condenado, pois se constituía em uma forma de enganar, mascarando os defeitos físicos. É preciso lembrar que a Idade Média foi dominada ideologicamente pela Igreja e o cristianismo, com seus códigos de conduta restritos e severos. Para os cristãos da época, o corpo feminino enfeitado remetia ao pecado original, sendo consideradas prostitutas ou perigosas as mulheres que se utilizavam destes artificios.

De acordo com Patrizia Bettella (apud ECO, 2007) pesquisadora italiana que estuda a relação histórica entre mulher e beleza nas artes e literatura, é possível indicar três fases no desenvolvimento da representação das mulheres feias.

O primeiro, na Idade Média, a feiura feminina era representada por meio da imagem da velha, simbolizando a decadência moral e física trazida com a idade e a degeneração do corpo. Neste período, as velhas eram alvos de chacota e de mitos que envolviam o fim da sua capacidade reprodutiva. Acreditava-se, por exemplo, que os olhos de uma velha eram cheios do sangue retido de sua menstruação e que quando olhava um bebê era capaz de envenená-lo.

No Renascimento, a feiura feminina é tema constante de divertimento burlesco, com o elogio feito de maneira irônica às mulheres que se afastavam dos modelos de perfeição. A mulher feia é vista de maneira jocosa, mas com afetuosidade e a velhice traz a melancolia do declínio da beleza. Desta época, destaca-se um texto assinado por Lucrezia Marinelli, no qual faz uma comparação entre a mulher e o homem, exaltando a beleza das formas e caráter feminino em relação à feiura natural dos homens.

Se as mulheres são, portanto, mais belas do que os homens, que na maioria se mostram rudes e mal compostos, quem negará jamais que elas são mais singulares que os homens? Ninguém, ao meu ver. Donde se pode dizer que a beleza na mulher é um maravilhoso espetáculo e um milagre admirável, que nunca foi plenamente honrado e reverenciado pelos homens. (MARINELLI, apud ECO, 2007, P. 167)

Já no período do Maneirismo e Barroco, a avaliação das imperfeições é feita de maneira positiva, pois nesse período os artistas começam a ter uma preocupação maior com a expressão e não somente com a imitação do belo. Há uma tendência contra o belo e a preferência ao bizarro, extravagante e ao disforme, lançando mão de elementos que eram considerados vulgares no Renascimento. Há então uma valorização da mulher feia, pois seus defeitos são vistos ora como estímulos voluptuosos, ora como elementos interessantes.

O que mais chama a atenção quando se trata de personagens tidos como feios é que a grande maioria deles carrega consigo uma alma triste e melancólica, como se feiura e tristeza estivessem interligadas. Eco cataloga o primeiro feio infeliz da literatura: Frankstein, de Mary Shelley. Depois dele, apareceram muitos outros personagens que carregam o fardo da feiura como um suplício por toda a vida.

Eco (2007) cita o conto “O contrapeso”, de Zola, em que, em um comércio da feiura, mulheres feias eram ‘alugadas’ para passear com senhoras distintas, para colocar em evidência suas graças.

Atroz é o momento de recrutamento e o modo como se pode comunicar a uma mulher feia com que objetivo e por que está sendo contratada. Porém, ainda mais atroz é o sofrimento das escolhidas, que depois de desfrutarem um dia passeando entre belos vestidos, teatros e restaurantes de luxo, ao lado de uma senhora de boa sociedade, à noite quando retornam à sua solidão, encontram-se diante de um espelho que recorda a sua dolorosa verdade. (ECO, 2007, p. 293)

O peso que a beleza representa para as mulheres está presente em todos os registros históricos da humanidade. A beleza feminina foi motivadora de disputas, de cobiça, traições, medo, descrédito e morte. É interessante perceber que essas relações se dão tanto nas culturas ocidentais como nas orientais.

Na Bíblia cristã, foi a beleza da mulher que atraiu Adão e cobriu a terra com o pecado original. Para o islamismo do regime Talibã, a mulher é um ser perigoso que

precisa cobrir o corpo todo ao sair a público. Novaes (2006) percorre a história da imposição da burca às mulheres islâmicas. De acordo o livro *La mujer em el inconsciente musulman*, de Fátima Ait Sabbah, a mulher é vista pelo islamismo como a encarnação de Satã e sua sexualidade pode ser perigosa, por isso precisa ser anulada. A origem da crença vem de antigos poemas, escritos a partir do século XII, que retratam a mulher como um ser com voracidade sexual infinitamente superior ao homem, impossível de ser saciada.

A mulher é detentora de um sexo-ventosa que a todos atrai para se sentir satisfeita. Esse sexo-ventosa está programado para o orgasmo e há um consenso de que o desejo feminino supera muito o masculino, não sendo jamais satisfeito.[...] Os relatos acerca da imensa voracidade e esperteza feminina são também inúmeros e, frequentemente, vamos encontrar crônicas de como as mulheres enganavam seus maridos com jumentos-únicos capazes de satisfazê-las. (NOVAES, 2006, p. 234)

Acredita-se que foram textos assim que motivaram a cultura de mutilações genitais femininas, comuns em alguns grupos islâmicos, uma forma de privar a mulher de sua sexualidade destrutiva e o homem dos sofrimentos causados pela incapacidade de satisfazê-la.

Eco (2007) também cita a crença na potência sexual exagerada das mulheres como origem do mal. Na Idade Média, falava-se a respeito do sabá, uma reunião de bruxas, na qual elas se entregavam ao diabo encarnado sob a forma de um bode. A relação da imagem da bruxa com orgias sexuais sempre existiu. Por isso, é comum retratá-las voando sobre uma vassoura, uma representação do falo.

Com o aumento do poderio da Igreja, durante a Idade Média, aumentam também os processos contra mulheres por bruxaria. Entre os séculos XVI e XVII explodem as condenações à fogueira ou enforcamento das mulheres consideradas bruxas. Porém, Eco chama a atenção para um detalhe em comum na maioria dos casos das condenadas por bruxaria ou de usar magia para embustir os homens:

[...] o que interessa à nossa história é que na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria porque eram feias. E a respeito da sua feiura, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiura interior. (ECO, 2007, p. 212)

Embora sempre existissem homens e mulheres praticantes de alguma forma de magia, a misogenia conferiu à mulher o título da bruxa, relacionando-a ao mal, investidas de poderes e hábitos terríveis e também de feiura.

Assim, a história nos mostra que, ao mesmo tempo em que ser bela significou um risco para a mulher, já que a beleza poderia ser usada como armadilha para desviar o homem do seu caminho do bem, a feiura também poderia ser perigosa. Para Reisner (1999), a representação que sempre se fez da mulher na literatura mostra bem essa ambigüidade:

A história da literatura traz imagens contraditórias como as da Nossa Senhora, da mulher idealizada, da bruxa, da jovem inocente, da sedutora, da mãe dedicada ou da *femme fatale*. A diversidade das imagens estereotípicas, porém, se junta numa estrutura dualista: elas dividem o feminino numa forma idealizada e demoníaca. Até há pouco tempo atrás, a maioria das mulheres recebia uma educação voltada apenas para os afazeres domésticos, não tendo acesso à cultura e às informações. Não tinham direito ao voto e não podiam trabalhar fora de casa. Além disso, era preciso que se mantivesse casta, para isso sendo vigiada durante a vida toda, primeiramente pelo pai, e, mais tarde, pelo marido, na falta deste, pelos filhos (REISNER, 1999).

Porém, no século XX, a relação entre a mulher e sua aparência se transforma, pois com o avanço da cosmetologia, da moda e o conhecimento sobre o corpo humano, começa a ser possível mudar a própria aparência com alguns artifícios.

As feias caem em desgraça, até que o século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. É uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências. Questão de vontade, segundo Marcelle Auclair da revista *Marie Claire*. Em suma, ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética (PERROT, 2007, p.50).

Nas sociedades contemporâneas, a palavra de ordem é a exposição. É comum que as pessoas compartilhem diariamente imagens de si, dos locais que frequentam, das suas refeições, de seus amigos, filhos, animais de estimação, decoração da casa e tudo aquilo que as cerca. Vivemos como afirma Baudrillard (1995), em uma sociedade do espetáculo.

Em um mundo em que a construção da subjetividade se dá pela imagem e no qual tudo é compartilhado e exibido o tempo todo, ter um corpo ‘em dia’ se tornou o objetivo de



vida da maioria das pessoas, especialmente do sexo feminino, muito mais do que em qualquer outra época da história. Na sociedade contemporânea, beleza é sinônimo de sucesso e, para as mulheres, uma obrigação moral. A palavra de ordem é “estar” bela, mesmo que isso signifique lutar contra sua própria natureza ou se submeter aos maiores sacrifícios para alcançar um ideal de perfeição.

A associação entre saúde e beleza não é algo novo, basta lembrar os gregos e os romanos, com sua preocupação com a perfeição dos corpos. Porém, com o passar do tempo, o modelo de perfeição e saúde se alterou. Na Idade Média, por exemplo, quando os alimentos eram escassos, um corpo saudável e desejado era um corpo farto, gordo, que mostrava que o indivíduo pertencia a uma camada social mais abastada.

Do corpo belo dos deuses, ao corpo high tech das tribos e dos heróis cinematográficos, a associação beleza, saúde, potência e sedução estará sempre presente e não poderá jamais ser desvinculada dos discursos que a produzem e que, por ela, são produzidos. (VILHENA; MEDEIROS; VILHENA, 2005, p. 112)

Somos, a todo o momento, interpelados por discursos que nos sugerem que é preciso ter um corpo saudável. E saúde, nesta matemática, está diretamente relacionada com beleza. Estar dentro dos padrões, exibir um corpo desejável, bonito, saudável é o caminho mais seguro para a felicidade, nos apontam os discursos, repetido à exaustão pela mídia. E quem não consegue alcançar esse ideal é visto como incompetente. Cuidar do corpo em si, nos afirma a indústria cultural, é indispensável.

A imagem do belo corpo traduz o anseio atual. Esculpidos nas academias de ginástica ou remodelados e formatados em clínicas particulares e hospitais, pelo bodybuilding ou bodymodification, transformá-los está na ordem do dia. (NOVAES, 2011, p. 485)

Vilhena (2011) aponta que o corpo na contemporaneidade é algo mutável, que, independente de sua natureza, pode ser transformado com dedicação e força de vontade. Nessa lógica, quem não consegue dominar o próprio corpo, livrando-o da gordura ou das imperfeições, não tem muita credibilidade social. Não é à toa que o verbo malhar é utilizado com tanta ênfase, pois o corpo é considerado uma massa bruta, que se trabalhada, pode se tornar algo belo, atingindo a perfeição.

E é por isso, de acordo com a autora, que a chamada ditadura da beleza da contemporaneidade é tão cruel. Se antes a beleza era uma questão de sorte, uma combinação genética gerada por um mero golpe do acaso, hoje ela pode ser obtida. Isso se você for disciplinado. Ou seja, continua sendo feio apenas quem não tem força de vontade suficiente para se dedicar e mudar.

Para Novaes, a ditadura da beleza tem menos a ver com a incessante repetição das mensagens de que é preciso ser bela do que com a democratização da beleza. Ou seja, a mulher não é influenciada tanto pela imposição de modelos de beleza, já que isso sempre existiu, mas sim a repetição de que ela pode ser bela se quiser.

Se voltarmos a Platão e a feiura como mal moral, é possível fazer uma relação com a contemporaneidade, pois a feiura agora também está relacionada com conceitos concebidos como falha de caráter, preguiça, desleixo e a incapacidade de gerir a própria vida em busca de transformação pessoal.

Problemas com a má aparência e, certamente, a gordura, figuram entre os piores tipos de desleixo com o corpo, sendo concebidos como transgressão moral, traduzindo um modo inadequado de relacionamento com o corpo, no qual estão excluídos os exercícios físicos regulares, esforço, disciplina, persistência, obstinação e autoestima. (NOVAES, 2006, p. 29)

Em uma sociedade em que a imagem feminina está extremamente mais exposta do que a masculina, são as mulheres que mais sofrem em busca da perfeição de seus corpos. Isso não quer dizer que os homens também não vivam esses dilemas, mas para as mulheres, as cobranças da mídia, normatizadas através dos discursos da saúde e do bem estar pessoal, são mais evidentes.

Segundo Lessa (2005), a cultura contemporânea valoriza mais a aparência física do que intelectual das mulheres. “A mulher existe enquanto objeto do ver e o homem o portador do olhar, portanto do ver”, (LESSA, 2005, p. 47).

Richard Miskolci avalia a diferença entre o corpo feminino e masculino em um artigo em que discute os modelos e padrões de beleza masculinos. De acordo com ele, o corpo e a subjetividade feminina são formadas para agradar um outro. Já o corpo do homem e sua subjetividade são direcionados ao domínio de si e do outro.

Isso demonstra que tecnologias corporais são, portanto, tecnologias do gênero, pois conformam as pessoas a formas corporais socialmente compreendidas como masculinas e femininas. Só temos dois objetivos prescritos para as atividades físicas: perder peso e realçar as marcas culturalmente associadas ao feminino para as mulheres e adquirir volume ou massa muscular para os homens. O processo prescrito é a busca de materialização das representações sociais sobre o feminino e o masculino”. (MISKOLCI, 2006, p.688)

Ao escrever a *História da Sexualidade*, Foucault (1988) recupera conceitos e práticas que constituíram a sexualidade da maneira como a vemos hoje. O aprisionamento do sexo ao modelo familiar, a repressão da sexualidade das crianças e a preocupação em criar regras para a sexualidade feminina são temas que permeiam os três volumes da obra.

Basta analisar com um pouco mais de atenção a história para perceber que, durante muito tempo, o corpo feminino foi temido pelos homens. O corpo aparentemente frágil, mas que ao mesmo tempo é capaz de gerar vida precisava de controle e repressão. Embora não tenha se dedicado ao estudo da condição da mulher, ao elaborar a história da loucura Foucault nos dá guarnições para analisar os corpos que foram subjugados durante a história, entre eles, o corpo feminino. Em *O poder psiquiátrico* (2006) Foucault fala sobre as técnicas utilizadas para subjugar os corpos que se encontravam fora do padrão comportamental adequado, tidos como loucos. Para isso, foi preciso que se instaurasse uma figura que representaria o poder e que teria autoridade para tratar, punir ou vigiar esses corpos, representadas na figura do médico.

O poder psiquiátrico é, portanto, domínio, tentativa de subjugar, e tenho a impressão de que a palavra que melhor corresponde a esse funcionamento do poder psiquiátrico, e que, aliás encontramos ao longo dos textos, de Pinel a Lauret, o termo que aparece com maior frequência e que me parece perfeitamente característico dessa empreitada ao mesmo tempo de regime e de domínio, de regularidade e de luta é a noção de “direção”. (FOUCAULT, 2006, p. 218)

Ao deslocar essa teoria para as relações homem-mulher, podemos estabelecer uma relação parecida com a que acontecia nos sanatórios. Estabeleceu-se que o corpo feminino é doente, frágil e pouco apto à vida pública, cabe ao homem direcioná-lo, dominá-lo e vigiá-lo, estabelecendo assim, uma relação de poder e jugo.

Foucault (2008) afirma que para sexualizar o corpo feminino e mantê-lo sob controle, muitas redes de micro poderes foram acionadas, retificando que esse corpo era doente e fragilizado. “Este movimento antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência”. (FOUCAULT, 2008, p. 234).

Segundo Margareth Rago (1998), “[...] o corpo feminino é uma questão de poder, um lugar estratégico da esfera privada e pública, um ponto de apoio da biopolítica”, (p.495). E nessa ótica, a figura da mulher ociosa foi o primeiro corpo a ser sexualizado, sendo atribuído a estas obrigações conjugais e maternais. Assim, exigiu-se que esse corpo fosse medicalizado minuciosamente, “em nome da responsabilidade que elas teriam em relação à saúde dos seus filhos, da solidez da instituição familiar e da salvação da sociedade”. (RAGO, 1998, p. 475)

Para Foucault, mesmo que o corpo se rebele contra as redes de poder que buscam controlá-lo, sempre o poder encontra formas de se exercer. Por isso, as práticas corporais são constantes palcos de tensão e objeto a ser vigiado e controlado, utilizando a própria revolta como forma de atuação do poder. Foucault afirma que, atualmente, não há mais uma forma de controle-pressão, mas controle-estimulação. “Fique nu.... mas seja magro, bonito, bronzeado!”. (FOUCAULT, 2008, p. 147).

De acordo com Bourdieu, a constituição da mulher como objeto simbólico se dá pelo olhar do outro, “[...] cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi)” (BOURDIEU, 2002, p.82). Sendo assim, a mulher sempre está em estado de insegurança e de dependência simbólica.

Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser”. (BOURDIEU, 2002, p.82)

Assim, da mesma forma como um corpo é percebido, ele é determinado socialmente. Ao mesmo tempo em que ele é percebido da maneira como é naturalmente, há uma percepção do uso que se faz dele, postura, atitude, e um reconhecimento moral que associa propriedades psicológicas e morais ao corpo, como por exemplo, um corpo delgado

e esbelto passa a ser percebido como sinal de controle e de apetites corporais. Nas mulheres, essa percepção se torna ainda mais forte e violenta.

Tendo necessidade do olhar do outro para se constituírem, elas estão continuamente orientadas em sua prática pela avaliação antecipada do apreço que sua aparência corporal e sua maneira de portar o corpo e exibi-lo poderão receber (daí uma propensão, mais ou menos marcada, à auto depreciação e à incorporação do julgamento social sob forma de desagrado do próprio corpo ou de timidez”. (BOURDIEU, 2002, p. 83)

Na contemporaneidade, a beleza feminina passa a ter um caráter maior de dominação e domesticação dos corpos, visto que a beleza se torna algo a ser moldado e conquistado. Em *O mito da beleza*, a pesquisadora Naomi Wolf (1992) defende a tese de que após as primeiras ondas de feminismo e as inúmeras conquistas das mulheres em campos antes dominados apenas pelos homens, era preciso que algo travasse o avanço das mulheres. Nesse momento, então, crescem na mídia os apelos pela beleza, instaurando-se uma ditadura da beleza.

Dessa forma, a beleza poderia ser comparada a um sistema monetário e, como qualquer sistema, é determinado pela política. “Na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino” (WOLF, 1992, p.15).

Isso explicaria, por exemplo, o tabu que se forma em torno do envelhecimento feminino, criando uma relação de competição entre mulheres jovens e idosas, pois ao romper os laços entre as gerações, favorece-se o patriarcado, evitando que a experiência seja passada de uma geração a outra. “As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas” (WOLF, 1992, p.17).

Wolf (1992) afirma que a era moderna e a invenção da imprensa foram pontos decisivos para que a mulher ficasse ligada a sua aparência de maneira tão determinante. Isso porque, antes as mulheres não eram expostas diretamente a imagens de outras mulheres e, por isso, não havia artificios de comparação. Como viviam em núcleos familiares, o valor da mulher era medido por sua força de trabalho, na mesma medida dos homens. Apenas as mulheres da nobreza e as prostitutas viam a beleza como algo relevante.

Com a Revolução Industrial, a unidade de trabalho familiar deixa de existir e criam-se diversos mitos acerca de um ideal de domesticidade feminina e a beleza passa a ter valor

dentro das relações entre mulheres e homens. Segundo Wolf (1992), datam de 1830 os primeiros códigos de beleza feminina. Com as novas tecnologias de imprensa, as primeiras fotografias e a popularização do espelho, as mulheres puderam se ver pela primeira vez e comparar-se aos seus pares, estabelecendo hierarquias do belo e feio.

No período vitoriano, esses mitos se solidificam e surgem novas ficções acerca da mulher. Cria-se um ideal de infância, no qual exige-se constante supervisão materna, uma concepção biológica feminina que vê o corpo feminino como histérico ou doente, a ideia de que as mulheres de respeito não tinham sensibilidade sexual e a definição do que era o trabalho feminino, tarefas demoradas e repetitivas, como o bordado e a costura.

Porém, os movimentos feministas do início do século XX destroem todos esses mitos, deixando intacto apenas um: o da beleza. Essa exclusividade fez com que ele se reforçasse ainda mais. Na década de 1980, é possível perceber que quanto mais a mulher ganha importância no mercado de trabalho, mais a importância da beleza ganha força.

Disseram à mulher que trabalhava que pensasse na "beleza" de uma forma que desmontava, passo a passo, a mentalidade que ela conseguira em consequência do sucesso do movimento das mulheres. Essa última mentira vital aplicou à vida de cada mulher a regra central do mito: para cada ação feminista há uma reação contrária e de igual intensidade por parte do mito da beleza. (WOLF, 1992, p.36)

Em uma importante análise sobre os desdobramentos do movimento feminista a partir da década de 70, a pesquisadora Susan Faludi (2001) também discorre sobre como os mitos da beleza foram utilizados contra as mulheres em *Backlash*<sup>8</sup>. No livro, a autora faz uma análise de todos os contra ataques feitos pela mídia para desmoralizar e subverter as conquistas das mulheres nos anos 70 e 80. Entre eles, o mito da beleza, sempre relacionado à domesticidade e a uma vida tranquila, longe das atribulações do mercado de trabalho, foi um dos principais alvos do ataque do patriarcalismo.

Faludi (2001) recorta falas comuns na mídia na década de 80, como a de que as mulheres profissionais, que optaram por se dedicar à carreira, estariam sofrendo crises depressivas causadas principalmente pelo fato de continuarem solteiras, já que não estariam se dedicando a verdadeira vocação feminina que é construir um lar.

---

<sup>8</sup> O termo *backlash* em tradução literal do inglês significa retrocesso. É utilizado por Faludi para definir o contra-ataque da mídia americana contra os avanços do feminismo, apregoando a falsa ideia de que o sucesso profissional deixou as mulheres mais infelizes e feias.

Além disso, as mulheres que se dedicavam muito ao trabalho teriam menos tempo de cuidar de si e de sua aparência, logo, as chances de não conquistarem um marido pelo seu estado de feiura, seria maior.

Os modelos de beleza, com seus manequins de medidas perfeitamente definidas e irreais passam a ganhar espaço, definindo o que é o corpo da moda, magérrimo e esquelético. Nessa época, os regimes, as doenças relacionadas ao emagrecimento e as cirurgias plásticas ganham força. Esse fortalecimento da indústria da beleza traz consigo o retorno a uma ideia de feminilidade, relacionada à fragilidade e delicadeza, mesmo que essas características fossem conquistadas através de esforços cruéis e doentios.

A fórmula utilizada pela indústria da beleza para atingir seus objetivos de aumentar os lucros foi- e ainda é- diminuir a autoestima feminina, induzindo-as a consumir cada vez mais.

“Seu rosto está pagando o preço do sucesso?”, preocupava-se um anúncio do creme Nívea veiculado em 1988, no qual uma mulher vestida como executiva corre para deixar o filho na creche - e dá uma olhada na vitrine, que reflete seu vincado rosto. Se ela não fosse tão bem-sucedida, teria uma aparência muito mais radiante. "O impacto do estresse do trabalho pode trazer sérios problemas a sua cutis", alertou a Mademoiselle; ele pode provocar "caspa", uma "perda de cabelo" e, o mais grave de todos os danos, ganho de peso. Os grupos de risco mais alto, preveniu a revista, são as "mulheres mais bem-sucedidas", cuja aparência pode ser destruída pelo "estresse inerente ao mundo dos negócios. (FALUDI, 2002, p.210)

O *backlash* da indústria da beleza tem uma explicação. Desde a ascensão do movimento feminista nos anos 70, as empresas de cosméticos e fragrâncias tiveram uma vertiginosa queda nas vendas, os produtos para cabelo passaram a ser menos consumidos e os cabeleireiros viram um grande número de mulheres migrar para os cabeleireiros unissex em busca de cortes de cabelo mais simples e baratos. Dessa maneira, minar a autoestima das mulheres que haviam começado a se libertar das amarras dos padrões de beleza serviu para reverter o processo e gerar um dos mais cruéis contra-ataques contra as mulheres.

A indústria de cosméticos pode parecer a mais superficial das instituições culturais que entraram no contra-ataque, mas seu impacto na mulher foi, em muitos sentidos, o que mais danos internos causou a ela - tanto ao corpo como à mente. Ao seguirem as ordens dos especialistas em beleza dos anos 80, muitas mulheres ficaram literalmente doentes. (FALUDI, 2002, p. 211)

No livro *Enfeitada de Sonhos*, Elizabeth Wilson analisa como a moda e os padrões de beleza vão se transformando com o passar do tempo, provando que os modelos de beleza são bastante mutáveis. Um exemplo é a pele bronzeada, que era símbolo do trabalho braçal e, portanto, indesejada pelos membros das classes mais abastadas, e que se torna moda na década de 20. Ter a pele bronzeada passa a ser sinal de saúde e modernidade, já que somente os mais abastados tinham condições de passar as férias na praia e bronzear a pele. Anos mais tarde, na década de 40, a pele bronzeada perde a força e fica fora de moda, pois se torna comum as pessoas irem à praia.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna faz um percurso pela história da beleza feminina no Brasil. De acordo com ela, no século XVIII, a beleza de uma mulher era de extrema importância nos salões da elite, porém, era condenado o uso de qualquer tipo de maquiagem ou cosméticos para disfarçar imperfeições. Para a época, “a pintura do rosto não rimava com jovens decentes, de bons costumes” (SANT'ANNA, 2012, p.105). Dessa maneira, o que garantia que as moças ganhassem destaque eram os ornamentos: vestidos com várias camadas de tecido e espartilhos que afinavam a cintura. Ser magra era o pior dos pesadelos para uma moça, garantia de que não se casaria facilmente, já que a magreza estava associada à pobreza e doenças.

Bem mais tarde, Hollywood inventou seus modelos de beleza, cultuando a juventude e um modelo feminino mais longilíneo, que se vestia de maneira mais prática, com menos tecidos e com cabelos mais curtos. Esse modelo combinava, na época com as novidades do aerodinamismo apregoado pela era dos automóveis e dos esportes. No Brasil, muitas mulheres foram adeptas desse novo modelo, porém, cortar as longas madeixas era um problema para muitas. Porém, o uso de maquiagem ainda não era bem visto pela elite.

Entre as décadas de 30 e 50, as brasileiras eram aconselhadas pelos jornais e revistas femininas a “manterem a linha”, o que significava afinar a cintura e manter a postura ereta. Era de bom grado uma mulher asseada e que soubesse algumas prendas domésticas, como o bordado, por exemplo. Na indústria dos cosméticos, eram comuns anúncios de produtos milagrosos, que prometiam recuperar a rigidez dos seios, dar tonicidade à pele, eliminar manchas e sardas. Começava-se a se falar em cirurgias plásticas, mas eram raras as mulheres que se atreviam a práticas tão invasivas.



A partir da década de 1950, os conselhos de beleza incluíam também o controle do comportamento. A mulher que saía para o mercado de trabalho precisava saber se sentar, descer do automóvel, dançar, conversar, etc.

No lugar de ter páginas escritas sobre os modelos de beleza do passado grego ou sobre os problemas morais, os novos livros dirigidos às mulheres consagravam um grande número de páginas aos ensinamentos de como manter a linha, embelezar a cutis, cuidar dos cabelos e da higiene (SANT'ANNA, 2012, p.111).

Nos anos 1950, o ideal de beleza feminino sugeria volúpia, maciez e conforto: seios insinuantes, ombros roliços, quadris largos e cintura fina. O modelo de mulher violão se tornou o ideal da maioria dos homens em busca de mulher para casar (na época era comum amor e sexo residirem em endereços diferentes).

Na época, as revistas femininas brasileiras passam a anunciar que a beleza é algo a ser conquistado. Desvencilhada do natural, começa o bombardeio à imagem feminina. Só não é bonita quem não quer.

Já na década de 1960, o ideal de beleza brasileiro passa ser o da jovem com ar fresco e displicente. Mais magras, elas começam a conquistar independência financeira e consumir mais produtos destinados à beleza. Foi também nessa época que começaram a surgir balanças em drogarias. Dessa forma, saber o próprio peso começou a fazer parte da rotina, um hábito integrado à própria identidade. Surgem os primeiros adoçantes e produtos light e diets. Nessa época, conhecer e gostar do próprio corpo tornam-se conselhos comuns, assim como as palavras “trauma” e “frustrações” começam a aparecer no vocabulário das revistas. “O embelezamento ganhava maior complexidade e complicação: era necessário não apenas ser, mas “sentir-se bela”” (SANT'ANNA, 2012, p.119).

Em 1970, os cabelos de homens e mulheres cresceram e encaracolaram, assim como a insinuação a uma vida mais natural tomou conta da moda. A beleza da juventude estava ligada a uma vida mais livre, natural, com autoconhecimento. A indústria de cosméticos entendeu que a mulher dessa época não desejava produtos que a deixasse bonita para agradar ao seu homem, mas produtos que pudessem garantir satisfação pessoal.

Nos anos 1980, foi o corpo atlético que entrou em moda, junto com a abertura de milhares de academias de ginástica por todo o país. Ter um corpo atlético, com músculos definidos estava em alta, assim como combater o envelhecimento, com atividades físicas e

vitaminas. Nessa época, começam a surgir na mídia os primeiros discursos de que a velhice é um estado de espírito, pois não há idade para cultivar beleza e boa forma.

Nas décadas seguintes, o cuidado com a beleza atinge o seu nível máximo. Modificar o corpo com medicamentos, vitaminas, cosméticos de todas as formas, atividades físicas e cirurgias plásticas passa a ser comum. A linguagem da beleza passou a incluir o discurso científico. Autoestima se tornou a palavra de ordem. Quem não cuida de si é acusado de não se gostar.

Parece que o corpo se tornou o centro de uma espécie de combate permanente, no qual aliados e inimigos pouco se distinguem. Quem não for à luta, quem desertar desse campo fisiológico, expressa fraqueza, mostra a pior das covardias, merece portanto, desprezo. (SANT'ANNA, 2012, p.124)

Os contra-ataques do patriarcalismo na década de 80 surtem efeito até hoje, impondo padrões cada vez mais rígidos de beleza. Na sociedade da manipulação de imagens, é preciso estar impecável, mesmo que para isso, seja preciso recorrer aos processos mais sacrificantes. E nessa sociedade, não há lugar para quem está fora dos padrões. Como vimos acima, gordura e velhice são os maiores sinônimos de feiura na contemporaneidade.

E se a literatura é o espaço onde podem ser percebidas as pressões culturais pelas quais as subjetividades passam, o objetivo desse trabalho é perceber como a feiura é retratada na contemporaneidade, percebendo se ainda hoje, feiura está relacionada a infelicidade.

Para o pesquisador Richard Miskolci, há um consenso na sociedade contemporânea que estabelece uma relação direta entre corpo e identidade. No artigo intitulado “Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência”, o autor discute como os modelos corporais influenciam os modelos de masculinidade na contemporaneidade. Mesmo assim, as reflexões do autor podem ser aplicadas ao contexto desse trabalho, pois as relações de poder que impõe modelos para os homens, independente de sua condição hetero ou homossexual, são as mesmas que atual na formação de padrões para o sexo feminino.

Para Miskolci, as técnicas corporais que proporcionam um corpo dentro dos modelos impostos são assujeitadoras porque além dos corpos padronizados atuam também no controle das subjetividades. Isso porque apesar de não estar explícito em nenhum

discurso, “a adequação corporal é a suposta porta de entrada para o mundo da felicidade, compreendida como algo individual e utilitário” (MISKOLCI, 2006, p. 685).

No artigo, o autor faz uma relação entre a busca por se encaixar em um padrão e as questões de classe, pois no fato de um jovem da periferia almejar um corpo parecido com o de um ator de cinema, há um movimento de enquadrar-se em um modelo elitista de beleza, já que a beleza também está associada com as posições sociais e econômicas que cada um ocupa dentro da sociedade.

É como se, diante das desigualdades econômicas, propuséssemos vestir com uma roupa cara um indigente ao invés de criar condições para aumentar sua renda. Sem dúvida, a corporificação das identidades é reacionária em muitos sentidos. O primeiro é o fato de que tal corporificação reduz toda a complexidade humana às suas formas físicas e visíveis. O segundo é permitir que desigualdades sociais e econômicas sejam interpretadas como produto da mera adequação ou inadequação individual a modelos e normas supostamente incontestáveis. Não sejamos ingênuos, o que se apregoa como beleza é a norma social de que devemos ser jovens, brancos”, masculinos e, é claro, ricos” (MISKOLCI, 2006, 686).

Neste ponto, podemos fazer uma relação com uma das mais famosas feias da literatura brasileira: Macabéa, de Clarice Lispector. A moça extremamente magra, sem cores e pouca expressão é o retrato fidedigno da pobreza econômica que tem como consequência também a pobreza cultural e as poucas expectativas de uma vida melhor. Da mesma forma, inúmeras são as obras literárias que retratam a figura do pobre como feio, evidenciando que a beleza é algo que está diretamente ligado ao poder econômico. Além disso, também são comuns os relatos de que ao mudar sua posição social, o personagem pode se tornar mais bonito e atraente.

Por meio da revisão bibliográfica foi possível compreender as mudanças que ocorreram nas sociedades que culminaram no desenvolvimento da chamada sociedade do espetáculo, como a conhecemos nos dias atuais, em que a imagem vale mais do que a essência. Em um contexto que preza pela perfeição dos corpos, que supervaloriza os sacrifícios aos quais as pessoas se submetem para alcançar um corpo perfeito, sentir-se feio na contemporaneidade é um fardo muito mais pesado do que em qualquer época.

Diariamente, percebemos diversos artifícios midiáticos que estimulam e retificam a relação beleza- felicidade, feiura- tristeza. São comuns programas de televisão e matérias em revistas especializadas em saúde ou beleza que mostram exemplos de “superação”,

conceito entendido com a narração de histórias pessoas que passam por cirurgias plásticas, regimes de emagrecimento ou tratamentos estéticos e, após o processo, afirmam sentir-se renascidas, patinhos feios pós-modernos, que só após transformarem-se totalmente afirmam ter alcançado a tão almejada felicidade.

Para Guy Debord (2003), nas sociedades atuais, nas quais reinam condições modernas de produção, há uma preferência pela representação do que pelo real, anunciando-se, assim, uma imensa acumulação de espetáculos. “A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio” (DEBORD, 2003, p.8-9).

Nesse contexto, e especialmente para as mulheres, a feiura torna-se um peso insustentável, pois está relacionada ao olhar de julgamento dos outros, que compram a aparência com questões mais importantes na constituição de um ser humano, como competência, caráter e inteligência.

Ao revisitar a forma como a beleza da mulher foi subjetivada desde os primeiros registros da história da humanidade, percebemos que os conceitos de beleza passaram por diversas transformações e tiveram, no decorrer do tempo, mais ou menos importância dentro da história. Porém, em nenhum outro momento histórico a cobrança pela beleza se fez tão forte como no atual. Visto que a beleza pode ser comprada ou conquistada com esforço, os feios não tem espaço na sociedade imagética, que relaciona beleza com saúde, bem estar e competência.

Nas análises dos contos, a seguir, veremos como a feiura é vista através dos contos das escritoras Regina Benitez e Luci Collin. A relação das personagens com a feiura mostra que mais do que perfeição estética, a beleza e a feiura estão relacionadas a questões interiores e de comportamento e que ser bela para uma sociedade que pede perfeição não é uma tarefa fácil, pois qualquer detalhe pode fazer com que o conjunto seja considerado feio.

#### 4. FACES DA FEIURA NA LITERATURA PARANAENSE: LUCI COLLIN, REGINA BENITEZ E SUAS PERSONAGENS FEIAS

Se a literatura é uma forma de representar o mundo e trazer à tona a subjetividade, nada melhor do que o campo do literário para entender como as mulheres contemporâneas se relacionam com seus corpos e quais as influências da autoimagem na constituição da personalidade e autoestima.

Pela linguagem, as mulheres constituem seus corpos e a imagem que fazem deles está ligada a uma série de fatores culturais e sociais, assim como ao seu eu interior. Além disso, a inserção do corpo no discurso é uma das características dessa escrita de mulheres, como afirma Castello Branco (1991). O corpo exposto do narrador que antecede a palavra é o próprio signo, antes de ser representado. Dessa maneira, o texto parece se tornar palpável, possível de ser olhado de perto.

Para esta análise, escolhemos os contos de duas escritoras paranaenses que tratam da questão do corpo de maneiras bastante diferentes e, por isso, mostram visões diversas de como essas querelas são tratadas na contemporaneidade.

A primeira escritora escolhida é Luci Collin, curitibana, nascida em 1964, considerada hoje uma das mais relevantes expoentes da literatura no estado do Paraná. A crítica literária tem voltado os olhos para Collin nos últimos anos, destacando, entre outras coisas, a forma como seus textos são elaborados. Collin é professora de literatura da Universidade Federal do Paraná, e o fato de conhecer a teoria literária transforma sua escrita em campo fértil para as experimentações. Sua linguagem é recheada da metaliteratura, sempre brincando com o fazer literário, quebrando as regras de maneira transgressora e pós-moderna.

Formada em piano clássico e percussão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, é possível perceber uma relação entre a música e seus textos, que possuem ritmo e cadência, fazendo com que o fluxo da leitura seja hora agradável, hora angustiante.

Mesmo assim, a escritora afirma que sua tentativa é justamente o contrário: retomar a criatividade contestadora dos modernos. Em entrevista, ela afirma que sua escrita representa mais uma regressão aos ideais modernistas do que uma transgressão da literatura atual.

Dessa maneira, poderíamos comparar a tentativa de Collin ao que Blanchot (2005) define como um passo aquém, que para o teórico é considerado mais importante do que dar

um passo além, pois encontra na falta de regras da língua e na aparente confusão e simplicidade das ideias, o suporte para o processo criativo verdadeiramente livre.

A escrita de Collin brinca com a mistura entre realidade e ficção, deixando clara a intenção de confundir o leitor sobre até que ponto é o narrador quem fala e onde começa a voz da autora. Sempre em primeira pessoa, alguns contos da autora evidenciam uma suposta relação com sua vida, ao mesmo tempo em que descartam essa possibilidade, em um jogo de intenções que têm o objetivo de confundir os leitores.

Seja pela estrutura e linguagem pouco comuns ou pelas personagens sempre em desconformidade com o mundo que as cerca, a escrita de Collin carrega consigo um caráter angustiante. Impossível ler um conto sem sentir-se intrigado pelo emaranhado de sentidos que escondem muito mais do que revelam, que precisam ser captados nas estrelinhas, como na maioria dos textos pós-modernos.

A outra escritora escolhida é Regina Benitez, que nasceu em 1934 e morreu em 2006. Curitibana, foi jornalista e colaborou com os principais jornais da capital paranaense e possui dois livros de contos publicados, *A moça do corpo indiferente* e *Mulher com avestruz*. Ganhou diversos prêmios de literatura e sua obra, apesar de pouco conhecida, recebeu boas críticas. A maioria dos seus contos está publicada em antologias brasileiras e internacionais.

A escrita de Benitez é composta por metáforas e imagens simbólicas. Seu texto está nas entrelinhas e precisa ser deslindado através de um jogo de sentido amplo que revela facetas de uma alma feminina sensível e deslocada. Os personagens de seus contos na maioria das vezes são mulheres, que utilizam uma linguagem velada para dizer sempre mais do que está explícito.

Nos contos escolhidos, as duas escritoras tratam da relação da mulher com a feiura. De maneira diferente e particular, e mesmo demonstrando o sofrimento que a condição de ser feia causa nas personagens, é possível perceber que há uma tentativa de libertar-se dos padrões, valorizando outras condições que vão além da aparência.

É preciso ressaltar que apesar de serem contemporâneas e viverem as duas na cidade de Curitiba, Regina Benitez e Luci Collin possuem algumas diferenças bastante significativas em suas obras. A primeira delas é a diferença de gerações. Benitez nasceu em 1934, viveu todo o contexto do momento em que a mulher descobria suas potencialidades e precisava lutar para conquistar espaço dentro de uma sociedade organizada pelos e para os homens. Embora sua literatura não seja de militância, é possível perceber traços de uma

visão de mundo um tanto pessimista, por vezes cansada, que busca na indiferença um refúgio. É preciso considerar que nos anos 40 e 50, o cenário artístico paranaense não era dos mais atraentes. De acordo com Artur Freitas (2005), nesta época começaram as primeiras iniciativas para modernizar Curitiba e, conseqüentemente, as artes fizeram parte deste movimento.

Num contexto de modernização econômica, social e política pelo qual passavam o Paraná e o Brasil, poderia parecer evidente àquela altura a predisposição histórica à superação do “provincianismo” cultural e, conseqüentemente, à aceitação de uma produção artística e intelectual igualmente moderna. (FREITAS, 2003, p. 88).

É nesse contexto que nascem os primeiros contos de Benitez, que trazem em suas temáticas reflexos dessa apatia vivida pelo Paraná. Porém, a apatia de Benitez não é de conformismo, mas sim um ato de rebeldia contra o momento vivido, visto que na maioria das falas da escritora é possível ver uma mulher muito consciente da situação política em que vivia o estado e, portanto, sabedora de seu papel dentro deste cenário.

Em uma Curitiba bem mais aberta e promissora, nasceu Luci Collin, em 1964. Seu primeiro livro, lançado em 1984 encontra um Paraná mais moderno e simpático aos escritores e aos experimentos literários, pois já havia uma tradição consolidada por Paulo Leminski, Helena Kolody, Alice Ruiz e outros nomes conhecidos de gerações anteriores. Dessa forma, a sensação é que a autora tem mais liberdade para criar e arriscar, visto que até a escrita no período em que vive é passível de experimentações. Mesmo assim, Collin não se considera pós-moderna. Em entrevista ao escritor Rodrigo de Souza Leão, ao ser questionada sobre ser transgressora, a escritora afirma que se sente o contrário disso.

Afirmando que sim, nós passamos a considerar que a literatura contemporânea- e isto é muito triste- tem regras determinadas a serem seguidas e eu estou, com o meu trabalho, infringindo, violando estas regras. Mas para transgredir efetivamente eu deveria estar criando elementos novos- e isso eu não faço, com certeza. Eu vejo que os meus escritos, antes de representarem transgressão, são apenas “regressão”, não no sentido de regredir, mas de “regressar”, regressar a um experimentalismo que foi explorado pela linguagem moderna e depois covardemente abandonado por muitos pós-modernos confortavelmente estacionados na linearidade e num realismo que em nada correspondem à realidade. (COLLIN, 2005)

Embora as duas escritoras sejam curitubanas, o ambiente da cidade e suas

particularidades não tem tanta importância dentro das obras escolhidas. Raramente Curitiba aparece retratada nos textos e quando há uma referência ao espaço urbano, é possível considerar que este espaço é genérico, especialmente em Regina Benitez. Isso mostra que as escritoras não têm a intenção de retratar características regionais, o que torna suas obras mais universais e menos restritas. Desta forma, não podemos afirmar que a representação que fazem da figura feminina está ligada a estereótipos específicos do Paraná, mas sim que podem abranger dramas e dilemas de mulheres de qualquer parte do mundo.

#### **4.1. A feiura rotineira das personagens de Collin**

As mulheres retratadas nos contos de Collin, geralmente fogem aos estereótipos e entram em confronto, mesmo que de maneira velada, com a sociedade patriarcal. São mulheres que se sentem à margem, e seu sentimento de não pertencimento ao mundo em que vivem é representado por um discurso fragmentado e opaco.

Não se afirmam feias em nenhum momento, porém, confessam pequenos “deslizes” pelos quais se sentem culpadas e que estão diretamente ligados a questões internalizadas que as fazem se sentir insatisfeitas com a própria aparência, reflexo de sua subjetividade. Situações banais tomam proporções gigantescas frente ao sentimento de não estar de acordo com o mundo em que vivem. Sentem-se culpadas por falhar nos detalhes e isso, além de prejudicar sua aparência, revela pequenas falhas de caráter, que as torna mais feias.

Para este trabalho, foram selecionados contos e fragmentos do livro *Inescritos* (2004) no qual a relação das personagens com sua aparência física é ponto principal que provoca um sentimento de desacordo com o mundo. Coincidentemente (ou não) nos contos analisados há uma insinuação de que são autobiográficos. Em “No céu com diamantes” é explícito, pois a narradora repete diversas vezes que há um “caráter autobiográfico”.

Em relação à imagem da feiura, no primeiro conto, “No céu com Diamantes”, o que chama a atenção é a suposta feiura das personagens estar relacionada ao seu comportamento e às dificuldades da rotina urbana contemporânea, que faz com que o tempo para qualquer coisa além do trabalho seja escasso. A narradora em primeira pessoa insiste em falar de sua rinite não tratada, que “lhe dá um ar de irritabilidade” e lhe causa olheiras. Ou de seu costume de roer as unhas. Ou dos óculos grossos que usa devido à sua



miopia.

A personagem principal tem uma rinite crônica que lhe confere um quê de irritabilidade. Ninguém, nem ela mesma, sabe que é alergia a pólen e derivados. A personagem principal sofre de insônia e ninguém sabe. Mas tem aquelas olheiras esquisitíssimas. (COLLIN, 2004, p.11)

Isso mostra que a personagem do conto não compactua com determinadas regras de conduta, o que a torna feia aos olhos da sociedade. Mais adiante, a narradora vai elencando outras características que considera negativas e que criam a imagem de uma mulher desleixada. Ela afirma que a personagem principal é severamente miope, escreve atraso com Z, tem uma obturação antiga que a incomoda, mas não tem tempo e nem dinheiro para ir ao dentista resolver o problema, o que a faz questionar-se se tem mau hálito. Tem pontadas no lado direito, come com a boca entreaberta e “de acordo com os moradores da região “é uma prevalecida” (quer dizer, uma besta)” (COLLIN, 2004, p.14).

Todas essas características não fazem da personagem principal do conto feia fisicamente, até porque não há uma descrição de sua aparência física, mas é possível perceber que os ideais de perfeição da sociedade midiática passam longe de sua descrição.

De acordo com Novaes (2003), no palco da cultura, o corpo ultrapassa seus limites do biológico e torna-se, ao mesmo tempo, personagem e ator social. Sendo assim, ele espelha e se constitui simultaneamente. Dessa forma, na cultura atual, um dos maiores símbolos de inserção social é ter o corpo da moda. Ao admitirem seus pequenos deslizos e desvios de conduta, a personagem do conto de Collin rompe com essa lógica, pois, se o corpo da moda é o corpo perfeito, que reflete um simulacro de perfeição da conduta individual, cometer erros e não ser perfeita é uma forma de quebrar convenções, declarando-se não compactuar com os ideais da sociedade do espetáculo.

Dessa forma, podemos considerar que a feiura nos contos de Colin encontra-se nos detalhes de um corpo que reflete a conduta do indivíduo que o habita. Se formos relacionar a questão da aparência com os ideais platônicos, para quem beleza está relacionada ao bem e feiura ao mal, a sensação de estar em desacordo com o que a sociedade espera da figura de uma mulher reflete em uma feiura internalizada, que está relacionada com as dificuldades da vida pós-moderna, já que a personagem afirma não ter dinheiro ou tempo para resolver determinadas pendências que a deixariam mais bonita ou mais adequada ao que se espera dela.

Nietzsche (2001) afirma que para os gregos a feiura era “sinal de uma evolução

entravada, pelo cruzamento, ou então o sinal duma evolução descendente” (NIETZCHE, 2001, p.15). Além disso, o pensador destaca que para o homem, a imagem da feiura está sempre relacionada ao pior medo humano:

Todo índice de esgotamento, de peso, de velhice, de cansaço; toda espécie de constrangimento como a convulsão ou a paralisia, 'e sobretudo o odor, a cor e a forma da decomposição, ainda que não seja em suas últimas atenuações, em forma de símbolo, provoca em nós a mesma reação: o juízo do feio. Nisso emerge um ódio; o que o homem odeia aí? (NIETZCHE, 2001, p.67)

É possível fazer essa relação com o conto de Collin, pois ao admitir suas características negativas a personagem demonstra que sente desprezo por agir dessa forma, deixando claro que na sociedade pós-moderna, mais do que nunca o medo da degeneração do corpo está presente, já que o corpo é constituído por uma representação daquilo que se deseja ser e não da realidade.

Mesmo assim, é possível perceber que, embora esteja fora dos padrões, não há uma preocupação efetiva em tentar mudar, mostrando que para essa mulher contemporânea, embora exista muita pressão pela aparência perfeita, há, também, a possibilidade de escolher se deseja aceitar essas exigências ou não, libertando-se ditames da sociedade patriarcal. Nesse caso, fazer coisas que a “deixam feia” perante a sociedade, adquire o caráter de pecado, como no trecho a seguir, no qual há uma confissão:

Tomei a água da samambaia! Cometi o pecado da gula. Depois jejei por três meses e, por conselho dos médicos especializados, voltei a comer. Voltei a matar, roubar, faltar aos cultos afins, às cerimônias de coroação, às sagrações da primavera. Fui a uma festinha junina infantil às 1:30 da tarde pra me redimir mas não me redimi. (COLLIN, 2004, p.18)

Dessa forma, fica evidente que ao invés de tentar mudar seu comportamento, essa mulher exibe seus pequenos deslizes como forma de retificar seu descontentamento com as regras, mostrando que sim, ela pode subvertê-las no momento em que desejar.

No conto, a identidade da personagem se mostra mais importante do que o envólucro, ou seja, o corpo. Dessa forma, há uma total subversão aos valores da contemporaneidade. De acordo com Novaes (2003), na contemporaneidade “cabe ao sujeito a responsabilidade no agenciamento de si, determinando, vigiando, balizando e observando suas próprias ações e seu comportamento”. (NOVAES, 2003, p. 14).

Sendo assim, ao deixar sua identidade e seus comportamentos fluírem de acordo

com sua vontade, a personagem se torna feia, pois não entra no jogo da dominação de si, onde os artifícios usados para moldar comportamentos visam a criação de uma autoimagem indefectível e voltada para a espetacularização da vida pessoal.

Embora seja possível verificar um sentimento de culpa por algo que nem a própria personagem sabe identificar pelo que realmente é, busca se redimir de seus atos, através de boas ações. Porém, sua força de vontade não é suficiente para que haja uma mudança efetiva e ela continua cometendo os mesmo erros que a deixam feia.

Nos contos de Collin, pode-se observar que embora a feiura cause um desconforto, não é algo determinante da infelicidade, como fica bem perceptível no conto analisado.

O tema da feiura aparece também em “Qualquer Semelhança (relato autobiográfico)”. O conto é composto por lapsos de memória que compõe a primeira infância da personagem narrada em primeira pessoa. O que chama a atenção no conto são as observações feitas a respeito das pessoas que fazem parte da história dessa infância.

A voz que fala é de uma criança que, pela idade pouca, ainda não possui filtro social, que molda os comportamentos sobre o que se pode ou não falar a respeito das pessoas. Dessa maneira, as percepções relatam e tecem comentários acerca da aparência dessas pessoas, revelando características físicas tidas como feias.

Em um dos fragmentos do conto, intitulado “Fazendo Anos”, a narradora conta como era desagradável festa de aniversário na época da sua infância, pois tinha que cumprimentar todos os adultos da família. “Da Dona Donaide eu morria de medo porque era vesga (ela é que era vesga, não eu). Vó, como é que ela conseguiu casar? Um sinal de beleza, o estrabismo! Teve muitos pretendentes, a Donaide!” (COLLIN, 2004, p.48) .

Dessa forma, podemos ver que há uma subversão da ideia de beleza e feiura. Se comumente o estrabismo é visto com preconceito, considerado um defeito, para o grupo social em que esta mulher vive, o estrabismo era considerado sinônimo de beleza, invertendo os paradigmas. Dessa forma, podemos ver que há no conto dois contextos diferentes: o da menina, que considera o estrabismo feiura e por isso, tem uma relação de medo com a mulher estrábica, visto que feiura e maldade são socialmente relacionadas; e outro, fruto de uma sociedade mais antiga, já que é possível entender que Donaide tem a mesma idade da avó da personagem criança, nos quais os ideais de beleza e feiura parecem ser diferentes, visto que o estrabismo era considerado um atrativo.

Em outro fragmento do conto, a personagem relata o fato de que seu cabelo foi cortado no dia em que ela foi daminha no casamento do primo mais velho. As poucas

linhas do texto são suficientes para revelar o sentimento que essa “tosquia” provocou na criança. Teve febre. “Cortei o cabelo de uma Suzi que eu tinha e detestava. Pra me consolar” (COLLIN, 2004, p.52).

Embora este seja um trecho pequeno, foi escolhido para ilustrar a capa do livro, na qual aparece uma mão de criança cortando o cabelo de uma boneca (imagem 1). A forma como a foto foi produzida transmite uma sensação macabra, que revela além do sentimento sombrio da menina ao ter seus cabelos cortados, o drama que os cabelos representam para as mulheres. Muito curtos, muito compridos, os cabelos sempre são alvos de julgamento e representam um dilema para o sexo feminino. Por isso, durante muito tempo foram usados como símbolos políticos ou de poder.



Figura 1- COLLIN, Luci. Inescritos. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

Perrot (2008) afirma que a tosquia é uma forma de dominação que os vencedores impõem aos vencidos, prisioneiros e escravos. Era costume tosquiar as feiticeiras, como se cortando-lhes os cabelos pudesse diminuir o seu poder maléfico. Hoje ainda é comum cortar os cabelos dos presos nas penitenciárias, como símbolo de dominação e normatização.

A história da literatura está recheada de menções à simbologia dos cabelos. A mais famosa delas é a de Sansão e Dalila. Nela, a mulher descobre que o segredo da força do

marido está nos seus cabelos. Ao cortá-los, Sansão torna-se indefeso.

É possível perceber que os cabelos são símbolos de poder e também tem relação com a potência sexual e sensual. Para os homens, está relacionado à virilidade e à brutalidade. Para as mulheres, com a sedução, animalidade, sexo e pecado.

É por isso que os cabelos femininos sempre inspiraram temor nos homens, justamente por essa simbologia. Segundo Perrot (2008), não é por menos que na cultura judaico-cristão há um código que rege a aparição das mulheres. E os cabelos precisam ser escondidos em alguns momentos, “pois condensam a sedução” (PERROT, 2008, p.50).

Os cabelos, antes de mais nada são uma questão de pilosidade. O pelo está duplamente colado ao íntimo: por sua penetração interna, por sua proximidade com o sexo. Suas raízes penetram no corpo, no “Eu-pele”, retomando a expressão de Didier Anzieu, essa fina película que limita interior e exterior. O pelo recobre o sexo. (PERROT, 2008, p. 51)

Por isso, na modernidade ter os cabelos aparados é sinal de vanguardismo. A partir de 1900, quando o feminismo começa a ganhar força, uma das primeiras reivindicações das mulheres é a libertação do corpo. Além de roupas mais confortáveis e práticas, as mulheres preferem deixar os cabelos mais curtos. Porém, aparar os cabelos tem um significado importante para as mulheres:

A tosquia é um rito expiatório de purificação. Uma medida higiênica de asseio, de desinfecção e de erradicação do mal. Calcula-se o valor político do corpo de uma mulher, ponto de honra, objeto de poder. E em particular, o valor de seus cabelos. (PERROT, 2008, p.62)

No conto de Collin, ter os cabelos cortados produz um efeito traumático na criança, tanto que o fato, aparentemente banal, figura entre as principais lembranças da infância. Ao cortar o cabelo da filha sem o seu consentimento, nota-se uma imposição da força do adulto sobre a criança, uma violência simbólica da qual ela se vinga repetindo o gesto em algo que lhe é mais frágil: a boneca da qual não gostava.

O simples fato de escolher uma boneca que detestava para repetir o ato mostra o sentimento da criança em ter as madeixas tosadas. Ao sentir-se feia, vinga-se enfeando algo. Porém escolhe algo que não lhe seja caro.

Além disso, mesmo criança, a menina sente perder a sua feminilidade e seu poder

de sedução com o gesto. É possível fazer essa relação lendo um trecho anterior a esse conto, em que ela fala sobre o seu amor pelo primo de quem vai ser daminha de casamento. “Paixão recolhida eu tive pelo Luis Eulógio, meu primo que era da Marinha (eu acho) e usava um uniforme lindo e era lindo com olhos azuis (acho)” (COLLIN, 2004, p.50).

A utilização do verbo achar entre parênteses traz o sentido de incerteza, comum nas memórias da primeira infância, as quais não sabemos se são verdadeiramente lembranças ou criações da imaginação através dos relatos que ouvimos de outras pessoas.

A temática referente aos cabelos e a tosquia também está presente em “No céu com diamantes”. A narrativa possui característica que a configuram como pós-moderna. O conto estrutura-se como se fosse um programa de televisão, no qual há interrupções para “inserções comerciais”. Em uma delas, fala-se a respeito de uma lenda urbana típica de Curitiba, em que assaltantes atacam mulheres na rua para cortar-lhes os cabelos e vendê-los.

Por meio do humor e da ironia, a autora reflete a importância que o cabelo tem para algumas personagens da cena urbana de capital paranaense:

Na minha cidade tem uns malucos que cortam o cabelo de garotas loiras com cabelos compridos e lisos para vender em salões de beleza especializados em fazer peruca com cabelos roubados de garotas loiras. Já pegaram três saindo da faculdade. É, três garotas loiras, lisas e longas do Curso de Direito. (COLLIN, 2004 p.15)

Collin ironiza o estereótipo da estudante de direito, provavelmente em uma relação com o filme *Legaly Blond* (2001), famoso por reforçar a imagem da “patricinha”. É possível notar que aqui, o cabelo tem o poder de reforçar um preconceito, pois através do humor, a narradora tece um juízo de valor sobre as garotas que aparentemente dedicam um cuidado maior com os cabelos, relegando-as ao papel de fúteis. Mais uma vez, os cabelos femininos aparecem no centro da discussão.

Além disso, novamente é possível perceber a relação entre tosquia e violência, já que, mesmo de forma irônica, é possível perceber o clima de terror que se instaurou na rotina das mulheres envolvidas.

Dessa forma, o cabelo assume um papel muito importante nos dois contos na retificação da feminilidade, e a tosquia traz um sentimento forte de violência, pois atua em conceitos inconscientes historicamente retificados na sociedade em que vivemos.

Arraigada ao inconsciente humano, a condenação da feiura e a sua relação com questões interiores sempre estiveram presentes na literatura, retratadas por inúmeros autores. Porém, na pós-modernidade esse tema ganha dimensões ainda maiores, já que a sociedade midiática atua reforçando padrões de beleza e comportamento e rechaçando atitudes relacionadas a um corpo fora dos moldes estabelecidos como belos.

No conto analisado, há uma relação clara entre cabelos e a beleza feminina, pois são considerados símbolos de sedução e beleza, mostrando que mesmo no contexto atual, os cabelos ainda carregam simbologias importantes para as mulheres. Porém, por outro lado, o cuidado excessivo com os cabelos também não é visto com bons olhos, pois remetem ao conceito de futilidade.

É possível estabelecer um paralelo entre os contos, pois nos dois casos, a tosquia dos cabelos se dá de maneira violenta. No primeiro, é a imposição do poder do adulto sobre a criança e no segundo, de um homem mal intencionado, um ladrão, sobre jovens desprevenidas.

Ao cortar o cabelo da boneca, pode-se notar que há uma repetição de um comportamento abusivo, criando uma cadeia de ações que culminarão na manutenção de diversos padrões de comportamento, inclusive na manutenção dos próprios padrões de beleza que são quebrados pela imposição de uma suposta feiura à criança e a boneca.

Já no segundo conto, pode-se concluir que a beleza feminina se constitui em um certo risco para essas mulheres, afinal e contas, somente os cabelos considerados belos são alvos dos ataques dos assaltantes.

Levando em consideração que a literatura tem um papel fundamental ao retratar a essência das transformações da sociedade e produzir a reflexão acerca do mundo em que vivemos, o objetivo da análise é produzir uma leitura de mundo que provoque a criticidade acerca das imposições da beleza a que somos submetidos diariamente através da mídia.

Ao retratar a importância que os cabelos assumem para as personagens percebe-se o quanto esses padrões históricos de beleza influenciam em nossas vidas e perceber que a feiura, fruto da desconformidade com os ideais estéticos produzem sofrimento.

Sendo assim, podemos considerar que na narrativa de Collin, a feiura nunca aparece como uma percepção real, mas, na maioria das vezes está relacionada a emoções e a questões morais de como a personagem se sente em relação ao mundo. Além disso, pode-se notar que em alguns momentos a autora subverte as relações entre beleza-sucesso, como ao relatar o caso da tia estrábica que mesmo assim teve muitos pretendentes. Essa



subversão dos valores mostra que as percepções da beleza variam de acordo com a comunidade e a cultura ao qual o sujeito está inserido e que não são tão fixas quanto parecem a um primeiro olhar.

Também fica claro a percepção de que o sentimento comum da pós-modernidade de estar sempre em movimento, sem nunca ter tempo para olhar para si são desencadeadores dessa feiura pós-moderna, que está muito mais relacionado a um estado de espírito do que a um detalhe físico propriamente dito.

#### **4.2. Regina Benitez e a feiura internalizada**

Embora seja pouco conhecida no cenário da crítica literária, a escritora Regina Benitez teve uma atuação bastante ativa no cenário cultural da recente história do Paraná. Jornalista e escritora, Regina ganhou diversos prêmios e teve muitos dos seus textos publicados em antologias referentes a concursos culturais. No texto “Chuva de papel”, Regina descreve sua mente inventiva: “Meu mundo é feito de letras que se transformam e formam situações e personagens. Nunca estou só. Sempre existe uma multidão que eu carrego pra lá e pra cá” (BENITEZ)<sup>9</sup>.

Ao contrário de Collin, que escreve de maneira bem fragmentada, em um estilo que parece seguir o fluxo da consciência, Benitez parece ter mais apreço à forma, embora em nenhum momento deixe de lado o conteúdo, como deixa claro na entrevista concedida ao escritor Rodrigo Leão<sup>10</sup>:

Conto, realmente, é o que o autor acredita ser. Eu tenho lá minhas manias. Uma delas é respeitar a lei das três unidades no quesito que se refere à ação. O tempo e o lugar acho dispensáveis. Mas a ação deve ser, em minha opinião, muito respeitada. O conto deve ser inteiramente fechado e com a mesma estrutura de um diamante. Mas, aqui eu falo dos meus contos. Nos outros, gosto do fragmentado e dou grande importância ao clima. (BENITEZ, 2006)

Benitez tem um estilo peculiar que vai do grotesco e mórbido a uma extrema sensibilidade para descrever cenas que poderiam acontecer a qualquer um de nós. Sua escrita e a maneira com que conduz a linguagem prendem a atenção do leitor e sempre

---

<sup>9</sup> Texto disponível em: <http://www.reocities.com/reginabenitez/curric.html>

<sup>10</sup> Entrevista concedida ao escritor Rodrigo de Souza Leão, publicada originalmente em 2003, republicada por Germinaliteratura. Disponível em [http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_rb\\_mai2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_rb_mai2006.htm)

apresentam uma grata surpresa. De acordo com Márcia Tiburi “Regina Benitez nos lança a cada conto ao topo de um prédio muito alto, do qual nos faz olhar para baixo exercitando as angústias acrofóbicas da literatura” (TIBURI, 2013).

Nos textos da curitibana, a feiura física é sempre sinônimo de sofrimento. Suas personagens consideram que seus pequenos defeitos físicos são os causadores de sua dor existencial. Nos contos escolhidos, há uma supervalorização desses detalhes, carregados por um sentimento de tristeza e descontentamento, pela sensação de não pertencer ao ambiente que as cerca. As personagens de Benitez, no todo, são enigmáticas e agem de maneira fora dos padrões, são introspectivas, sensíveis a coisas que fogem à percepção das pessoas comuns, e por isso, acabam sendo incompreendidas, o que lhes causa sofrimento. Todos esses sentimentos que habitam a alma revelam-se na exterioridade através da aparência física, como no trecho a seguir do conto “A menina olhada pelo avesso”: “A menina crescia intelectual e amarela. Não comia carne. Muitas vezes, ela pedira: - Eu quero um pedacinho de carne humana- ninguém acreditava nela, porque era amarela e tinha um rosto difícil de ser interpretado”. (BENITEZ, 2012, p.75)

Segundo Tiburi, essa montanha-russa de sensações provocadas pela obra de Benitez se dá pelo caráter onírico que permeia seus contos, aproximando suas narrativas do surrealismo.

As narrativas marcadas por uma estranha familiaridade falam das sombras da vida, de seus avessos. A surrealidade é estado de espírito que não cessa de irromper na revisão da leitura. Em *A menina olhada pelo avesso*, por exemplo, a criança que, diante do desejo de matar os irmãos, apenas “Protegeu a ideia e alisou-a mansa ao longo de muitas horas” é o sinal claro de uma confusão sutil entre o real e, mais que o sonho, o desejo. Mas aquela criança ainda pode nos apavorar um pouco mais, abalando a noção da literatura como moral que agrada os conservadores: a menina não comia carne porque preferia um pedaço de carne humana. (TIBURI, 2013)

Neste conto, a aparência revela uma solidão e um jeito particular de ver a vida, a menina deseja a solidão ao ver a maldade dos irmãos. Sente ao mesmo tempo raiva e pena do mundo que a cerca, por isso, mantém uma atitude de isolamento, que se reflete em suas atitudes e na aparência.

No conto “A fuga”, a relação entre feiura e tristeza parece de maneira bem explícita. Na história, a personagem Marta observa-se no espelho enquanto chora por ter sido abandonada por Mário. Marta é uma menina do interior que veio para a cidade grande

estudar e sente que o único caminho para vencer se dá pelo estudo. A dor causada pela feiura não é algo recente em sua vida, pois em suas recordações da infância, a tristeza causada pelo riso e pelo desprezo das outras crianças também lhe causa marcas dolorosas que são lembradas no conto.

Ao ser deixada pelo amado, Marta questiona-se se esse desamor seria causado pelo fato dela ser feia.

-Por que Mário agira assim, por quê? A interrogação derramou-se de sua boca igual um gemido, enquanto seus olhos analisavam o rosto feio que o espelho refletia.

Não estaria ali a resposta à sua pergunta?

Estava. (BENITEZ, 2012, p.111)

A rejeição de Mário desperta em Marta as recordações da sua infância, na qual ela sentia-se desprezada pelas outras crianças, situação que atribui ao fato de se considerar feia.

Vozes hostis surgiram do passado: - Marta chorona! Marta chorona!- Lembrou a antipatia que sempre despertara nas outras crianças. Mas, por quê? Por que era feia? Por que seu choro era fácil? Não sabia. (BENITEZ, 2012, p.111)

Assim, ao revisitar a infância solitária e o sentimento de rejeição, Marta relembra que o fato a acabou isolando, preferindo a solidão e os jogos imaginários do que o convívio social. Seus amigos eram invisíveis, imaginados e sua brincadeira favorita transmutar-se em algo inanimado.

Era boa a imaginação. Podia transformá-la em nuvem, em pedra, em flor, fazendo-a esquecer aquele rosto que dia após dia tornava-se mais feio. (BENITEZ, 2012, p.112)

Dessa maneira, a menina narra sua infância triste, em que o choro era a barganha para conseguir o afeto da mãe, que a acariciava enquanto suas lágrimas caíam. Ao ser abandonada por Mário, Marta deseja tornar-se apenas objetos, e afirma odiá-lo por tê-la feito acreditar que poderia ter uma vida com anseios comuns a todos os outros seres humanos. Nesta parte, é possível perceber que Marta não se considera igual aos seus pares, revelando um sentimento de inferioridade causado pelos traumas de infância gerados pelo

preconceito que acredita ter sofrido por sua má aparência. Nesse momento, Mário pede a Marta que abandone seu único consolo na vida: a imaginação, considerada por ele uma fuga da realidade.

Nesse caso, viver para Mário representa sair do mundo da imaginação e encarar a realidade. Porém, ao abandonar Marta, ela retoma aos seus jogos da infância, pois dessa forma, longe da realidade, pode controlar seu próprio mundo e sentir-se protegida.

A escuridão era completa e, fechando os olhos onde as lágrimas brincavam, Marta imaginou ser uma grande flor, feia e desajeitada, na qual a madrugada havia derramado algumas gotas de orvalho. (BENITEZ, 2012, p.114)

A partir da leitura do conto, é possível perceber que a feiura é retratada por Benitez como responsável pela tristeza e isolamento da menina. Ao saber-se feia, ela afasta-se das outras crianças por medo de ser julgada, criando um universo particular, onde para fugir de sua condição, finge transmutar-se em objetos inanimados. Essa tentativa de Marta em transformar-se em nuvem, pedra, flor, mostra que ela gostaria de assim como esses objetos, não sentir, já que sua vida, desde a infância foi feita de tristezas.

A personagem Marta chama atenção por ir contra o corpo que se preza na contemporaneidade. A imaginação que cria um corpo que tem seu próprio tempo e ocupa um espaço particular. Para Stuart Hall, na pós-modernidade, as relações se tornam cada vez mais virtuais e velozes, fazendo com que o nosso corpo e o dos outros ganhem novos significados. Se o corpo é o espaço onde da materialidade, no qual o sujeito representa e é representado, na contemporaneidade ele não é imutável e sólido e sim um reflexo da identidade descentrada, aberta, contraditória, inacabada e fragmentada.

Se na pós-modernidade, a liquidez possui mais valor do que a solidez, o corpo parece ser absorvido por essa onda e passa a ser determinado e moldado pelo sujeito, que tem ao seu dispor diversos artifícios para dominá-lo. Aliás, o domínio sobre si, e isso inclui corpo, é um dos ditames da contemporaneidade. Quem não é capaz de controlar a si mesmo- comportamento, medidas, peso, aparência- não é visto com bons olhos.

A imaginação de Marta é um artifício usado para ir contra esses ditames contemporâneos. Impossibilitada de dominar seu corpo e deixá-lo dentro dos padrões esperados, usa a imaginação para transformá-lo em algo inanimado, o contrário do que se pede na modernidade.

Para Novaes (2003), a feiura se caracteriza por uma ruptura estética e psíquica que tem como consequência a perda da autoestima. Para a autora, rompe-se, também, uma relação ética, pois deixar-se ser feia é interpretado como má conduta pessoal, já que a beleza é algo que pode ser conquistado com esforço. Segundo Novaes, essas questões podem “resultar na exclusão do grupo social. Portanto, mudar seu corpo é mudar sua vida, e as intervenções estéticas decorrentes desse processo traduzem-se em gratificações sociais” (NOVAES, 2003, p.30).

Dessa maneira, compreende-se que, para Marta, a feiura é a causadora do histórico de rejeições que teve na vida, por isso há uma supervalorização dessa característica no conto.

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

Todo o sofrimento de Marta está baseado na percepção de sua feiura. O rompimento com Mário funciona apenas como um gatilho que desencadeia a reflexão e traz à superfície uma série de questões existenciais que estavam imersas na alma da personagem. Principalmente porque Mário rompe a bolha que Marta cria em torno de si para se proteger do mundo, obrigando-a a quebrar sua muralha de proteção. É notável que ele pressiona a menina para que encare a realidade. Porém, para Marta, viver a realidade inclui encarar o fato de ser feia. Dessa forma, podemos considerar Mário como uma fonte de normatização e realismo, representada no conto pela figura masculina, que imprime à mulher seu modo de vida, desconsiderando as particularidades, constituída de detalhes.

Podemos considerar também que este conto é uma simbologia da transição da condição de menina para mulher, pois Marta, no conto é uma adolescente, visto que afirma que está estudando para o vestibular. Ao encontrar Mário, deixa de lado as inseguranças da infância e passa a ver a realidade do mundo adulto. Ao abandoná-la, Marta sente novamente a rejeição do passado e tenta a todo custo retomar sua vida infantil, na qual era possível isolar-se em um mundo imaginário, no qual poderia transformar-se naquilo que quisesse.

É possível questionar se Marta é triste por ser feia ou se é sua tristeza que a torna feia. Mário observa seus olhos tristes, mostrando que seu estado de espírito torna-se visível em sua aparência física:

As palavras de Mário eram pedaços de realidade que Marta recordava com desespero: -Sabe que gosto dos seus olhos? São grandes e tristes. Parecem dois mundos silenciosos. –Ela falava devagar e sua voz transfigurava o corpo feio de Marta, trazendo-lhe um encanto desconhecido. (BENITEZ, 2012, p.113)

Eco (2007) dedica um capítulo especial de sua antologia da feiura aos infelizes. Segundo o teórico, na pesquisa a respeito do feio e do grotesco, há uma percepção de que as deformidades arrastam a um destino trágico, mesmo aqueles que possuem uma alma delicada, mas que pode ser condenada pelo próprio corpo. Há uma referência ao primeiro personagem infeliz do Romantismo, o monstruoso Frankenstein, que, coincidentemente ou não foi criado pela imaginação de uma mulher, a escritora Mary Shelley.

Eco (2007) destaca que, porém, no mundo da literatura, não há ninguém mais infeliz do que as feias. Para exemplificar, cita um conto de Zola, chamado “O contrapeso”, no qual mulheres feias são contratadas para passear com senhoras da sociedade, para que a beleza desta fosse realçada em contraste com a feiura da outra. Momento mais triste era quando essas mulheres alugadas voltavam para casa e se deparavam com o espelho e tinham como companheiras apenas a própria solidão.

Da mesma maneira, deparamo-nos com Marta, solitária ao ser abandonada pelo namorado e tendo que se confrontar com sua feiura, causadora de sua infelicidade.

Podemos interpretar o sofrimento de Marta por sua suposta feiura como certa imaturidade, comum da infância e da adolescência. Marta evita encarar a realidade, pois esta lhe parece bastante cruel e intolerável. Não há como saber quais são as características que tornam Marta feia aos seus próprios olhos, mas é possível perceber o quanto esse julgamento negativo que faz de si mesma lhe causa sofrimento e dor e que todo contato com a realidade parece-lhe cruel, pois relembram-na de sua condição de feia.

Não é apenas nesse conto que Benitez trata da feiura como martírio à alma. Em “Um dia lá longe”, a narrativa em primeira pessoa conta a história de uma senhora que está prestes a se encontrar pessoalmente pela primeira vez com um homem que conheceu através de uma ligação por engano.

Grande Deus! É hoje! Imaginei tudo isto de mil formas, de inúmeras maneiras. Deveria ser perfeito. A perfeição como eu entendo. Por isto decidi que pela manhã e pela tarde haveria muito sol. A noite morna, com vento, estrelas e luar, além é evidente, daquela luminosidade vaga, diluída, que se encontra nos sonhos. Também decidi, que o tal instante nunca deveria chegar. Por isto me habituei a empurrá-lo e empurrá-lo. Um dia, lá longe... (BENITEZ, 1995)

O ponto de conflito da narrativa é o receio que a narradora tem de encontrar esse homem, pois se sente insegura devido a sua aparência. A juventude que se esvai e uma cicatriz no rosto são os pontos de conflito da narrativa. Ao refletir sobre isso, a narradora sente-se tão incomodada com o fato, que perde a coragem de concretizar o encontro.

Embora os detalhes que considera feios em si sejam pequenos, tomam uma proporção grande na eminência de serem vistos e julgados por um desconhecido a quem gostaria de impressionar. A cicatriz, quase difusa com o passar do tempo, causou um grande trauma que se mostra não superado nesse momento decisivo da narrativa e que funciona como um lembrete para a personagem a respeito de sua fragilidade.

Normalmente sou tímida. Desde o acidente, há muitos anos sou tímida. Um corte feio, enorme, descendo da boca ao queixo. Depois de corrigido, uma cicatriz tênue, quase imperceptível. Mas a lembrança da rasgadura, do susto, do sangue, traçou alguma coisa terrível lá por dentro e diante das pessoas, fiquei tímida. (BENITEZ, 1995)

Embora saiba que é uma mulher interessante, culta e agradável, visto que conseguiu prender e encantar um desconhecido com conversas intermináveis ao telefone, a personagem sente-se frágil devido a sua aparência, considerada por ela o invólucro importante do seu conteúdo refinado. “Tenho ideia de mim como de um excelente licor servido numa xícara. Uma xícara na qual existem lascas. Uma pequena xícara de porcelana rosada e lascada. Mas o licor está lá” (BENITEZ, 1995).

Embora a insegurança provocada pela aparência que não considera atraente seja grande, a personagem possui momentos em que se sente segura, sentada em sua mesa, à espera do desconhecido. Em sua luta interna contra o medo de ser julgada, procura pensar que talvez a aparência possa não ter tanta importância assim, visto que há outros fatores mais importantes em uma pessoa. Além, disso, busca certificar-se para si mesma que as conversas inteligentes conseguiram ser mais sedutoras do que sua aparência.

Sei que viciado no licor ele não se importará em que é servido. Apreciará a xícara. Apreciará? Não se deterá em pequenos detalhes. Não? Quero me convencer que o exterior é apenas um pequeno detalhe. E não é? (BENITEZ, 1995)

A decepção se instaura quando ela vê o homem entrando na confeitaria. Ele a avista e reconhece, porém não é capaz de dirigir-se a ela e apresentar-se. O dia que a narradora esperou e adiou por tanto tempo, acaba se tornando frustrado ao ver o olhar do homem que espera. Embora fique triste, ela decepciona-se com a aparência dele, mostrando que a imaginação de ambos poderia ser bem melhor do que a realidade.

Meu Deus! É ele entrando. Sei que é. Um velho senhor, calvo, de óculos, completamente encharcado. Sei que é ele. Por sua vez ele me vê e eu me vejo com os olhos dele: uma senhora gorducha e rosada. A velha cicatriz se perde entre as rugas. Uma xícara rosada, com lasquinhas. Uma romântica. Disfarçamos mas sabemos. Impossível não saber. Ele, em sua mesa toma cerveja. Eu, na minha, tomo um suco. Sei que a nossa certeza é igual: estamos atrasados pelo menos uns vinte anos. (BENITEZ, 1995)

Mary Russo (2000) em seu estudo sobre o grotesco feminino faz uma relação interessante que pode ser aplicada a este conto. A autora retoma ao seu próprio passado para exemplificar o conceito de grotesco aplicado à mulher. Conta que na infância era comum ouvir da mãe, das tias e das mulheres mais velhas a censura pela mulher que se exibia, como se isso representasse certo risco que era permitido apenas aos homens.

Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites: as donas de coxas grandes velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com as bochechas vermelhas de blush, rindo alto ou com uma alça de sutiã aparecendo-principalmente se frouxa e encardida- estavam imediatamente condenadas. A minha impressão era de que estas mulheres tinham feito algo errado, tinham se colocado em evidência fora de hora- jovens demais ou velhas demais, muito cedo ou muito tarde- e, no entanto, qualquer uma, qualquer mulher, poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado” (RUSSO, 2000, p.69)

A personagem do conto, de certo modo, quebra as regras ao expor-se à possibilidade de um novo amor estando na maturidade. Ainda mais por ser um amor à distância, iniciado pelo telefone. Mostrar-se ao desconhecido com quem conversa diariamente é expor-se de uma maneira ainda mais grave, pois acostumado com a essência



da personagem, o encontro teria foco no corpo e na aparência. Quem é o corpo em que habita o ser por quem está apaixonado? É compreensível a preocupação da personagem, visto que a expectativa pelo encontro é grande.

Da mesma maneira que essa exposição do corpo é considerada grotesca, poderíamos fazer uma relação entre o grotesco e a escrita de mulheres. Pisando em um universo masculino, no qual os códigos linguísticos foram estabelecidos pelo patriarcado, a mulher escritora não estaria expondo-se ao tentar integrar este universo? A definição de Russo (2000) para o grotesco nos diz que

O corpo grotesco é corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir a ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo (RUSSO, 2000, p.79)

A própria palavra grotesco possui em sua etimologia a relação com o feminino: grotesco = grot + esco, sendo que ‘grot’ significa caverna e ‘esco’, baixo. Visto como uma metáfora, a palavra pode fazer referência ao próprio corpo feminino que é anatomicamente cavernoso. Ao considerar de uma maneira mais geral, poderia estar relacionado à forma como a mulher se insere no universo da literatura, trazendo temas labirínticos às suas obras e rompendo com o regime estabelecido, causando desordem ao se expor em um ambiente que não lhe pertence naturalmente.

No conto, após a decepção, ambos saem da confeitaria. A mulher volta para sua casa, onde se sente segura em seu universo particular. Mais tarde o telefone toca. É ele explicando-se que não pode ir. Ela emenda que também não pode comparecer devido à chuva. Dessa maneira, os dois preservam o sonho, fingindo não saber quem são realmente, e descrevem-se fisicamente um para o outro. Sem mentiras, apenas falando como eram há 20 anos.

Na narrativa, podemos perceber que além da cicatriz que incomoda a personagem fazendo com que tenha consciência da sua realidade, uma marca que a faz lembrar o tempo todo da sua real aparência, o motivo que mais afetou a possível relação do casal foi a idade avançada. Decepcionados por serem o que eram e possuir a idade que realmente tinham, fantasiam ser mais jovens para que o encanto não se quebre.

O tema da velhice ainda é um grande tabu para as sociedades modernas, pois ao chegar a essa fase da vida e perder seu poder produtivo, os velhos perdem a serventia. Para

as mulheres, a ideia que se tem é de que a velhice é ainda mais devastadora, pois dentro de um contexto em que a mulher é valorizada pela aparência e sexualidade e estas relacionadas à juventude, sentir-se envelhecer é sinônimo de enfeiar e perder a capacidade de erotismo.

Para Eagleton (1998), um corpo velho é um corpo sem serventia. “Para a nova sematologia, nenhum corpo velho serve. Se o corpo libidinoso está *in*, o corpo laborioso está *out*” (EAGLETON, 1998, p.74).

De acordo com Foucault (2008), a experiência do homem da Modernidade é dada a um corpo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula com o espaço das coisas. A essa mesma experiência são dadas três formas positivas que lhes conferem singularidade: desejo, linguagem e morte. É por meio dessas formas que ele pode aprender que é finito.

Assim, o ser humano se descobre como um sujeito finito e atemporal e que possui uma História que lhe é própria e pode ser alterada. Ao descobrir isso, acredita que desvendou o sentido e que pode realizá-lo alterando o seu presente, que torna-se o local de transformações.

O ser humano, finito e singular, possuidor de uma essência universal, pertencente a uma cultura, que ao mesmo tempo em que o determina lhe confere a capacidade de reconhecer o atemporal, precisará de um corpo “especial” como aporte de sua experiência. A imagem que se cria do corpo é um artifício cultural, uma idealização.

Na Modernidade, o corpo é o lugar do limite individual, o ponto de interface com um mundo social. Assim, surge a função de disciplinar e educar os corpos, tornando-os dóceis, produtivos e obedientes. O corpo é o empecilho para a descoberta da verdade do sujeito e instauração do sujeito ideal. O suporte é necessário para a instauração do sujeito ideal. Necessário como suporte de experiência, o corpo porta segredos e tem desejos próprios: é uma afronta à natureza racional do homem.

Sendo assim, é característico do ser humano não se bastar com o que a natureza fez dele, mas ser capaz de refazer com a razão os passos que ela antecipou nele: transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e elevar a necessidade física à moral.

Para isso, ele precisa de regras, representadas pelo Estado. O Estado soberano moderno não surge a partir de um planejamento racionalizado de um grupo de indivíduos, é uma organização que se forma por si e para si que formaliza o estado racional do homem.

O Romantismo é um importante movimento para a constituição da subjetividade moderna. Nele só existem sujeitos, por isso, sempre foi associado às noções de liberdade e singularidade absolutas.

A relação entre indivíduo/cultura também é fundamental para o pensamento romântico, pois implica uma tensão entre o processo de formação (saída de si) por um lado e o estabelecimento da cultura (volta a si mesmo) por outro.

Enquanto os iluministas apostam nos valores universalizantes e projetam a realização da verdade no futuro, os românticos, num movimento inverso, recorrem ao passado histórico, recuperando o valor da tradição e dos costumes culturais do povo.

Hoje, as novas tecnologias e descobertas científicas nos levam a repensar o homem e suas conexões com o mundo. A partir de pesquisas, os animais têm sido humanizados e o homem desumanizado. As noções de sexualidade, a finitude, o tempo, o espaço estão sendo transformadas, mudando também os processos de subjetivação do homem.

A virtualização do mundo contribui para isso, pois gerou a ideia de mundos híbridos- junção de mundos puramente digitais e mundos naturalmente construídos, assim como tem dissolvido os limites entre físico e não-físico, interior e exterior, visível e não visível.

Se o hibridismo e simulações são as novas condições de produção de subjetividade, é preciso buscar maneiras de concretizá-las. Até o momento, os hibridismos e as simulações parecem só ter produzido novas formas de dominação: a mobilidade e a capacidade de mistura não são acessíveis ao enorme contingente de marginalizados do planeta; a disponibilidade de opções não é dissociável de mecanismos sutis de controle e o resultado visível é a segregação dos povos e a concentração de renda.

Ao contrário do sujeito cartesiano, para o qual corpo e identidade eram indissociáveis e do sujeito moderno, para o qual o corpo é o ponto de encontro com a cultura, o sujeito pós-moderno tem no corpo a sua maior preocupação. Para Eagleton (1998), a preocupação do homem contemporâneo com o corpo toma a forma de fetichismo.

Dessa maneira, o corpo é ao mesmo tempo uma forma de aprofundamento das políticas radicais e o total deslocamento de uma realidade cada vez mais abstrata, onde a materialidade do corpo é uma das poucas certezas sensoriais possíveis. Assim, para Eagleton (1998), o corpo consiste na nossa última forma de opressão, pois só tem serventia enquanto pode trazer sensações tidas como positivas para o homem pós-moderno, por isso, a velhice representa o fim, já que o corpo perde o seu poder libidinoso. O corpo pós-

moderno é um corpo objeto, porém, isso não significa alienação, pois ser objeto é a característica que distingue o corpo e se torna requisito para a criação.

Da mesma maneira, em uma sociedade que exige rapidez e agilidade, o corpo se torna um local de passagem. Sant'Anna (2001) afirma que não há nada mais temido na lógica das sociedades contemporâneas do que a lentidão. Por isso, corpos obesos e pouco ágeis se tornam descartáveis da sociedade do *fast*. Para a autora, o obeso é o elefante branco da atualidade.

Em sociedades que valorizam o risco e a leveza, desprestigiando a prudência e o peso, a presença de elefantes de qualquer tonalidade (assim como os pesados e abundantes seres de qualquer raça) não é prevista e nem desejada. Muitas vezes, os espaços citadinos e seus equipamentos são os primeiros a excluir a presença dos seres pesados e grandes: em escolas, cinemas, teatros e aviões as cadeiras e poltronas costumam ser mais confortáveis aos magros e pequenos. (SANT'ANNA, 2001, p. 21)

Para David Le Breton (2008), há na atualidade um resgate dos conceitos gnósticos de aversão ao corpo, por seu caráter de inferioridade. Se há séculos a solução era esperar pela redenção da alma, hoje, em tempos em que Deus foi substituído pela tecnologia, o melhor a se fazer é esperar pelo dia em que a fragilidade do corpo será “suprimido por alguma invenção tecnológica” (BRETON, 2008, p. 15).

Na era da tecnologia, o corpo é um objeto a ser aprimorado, um rascunho que pode e deve ser corrigido e que, em sua forma original, não necessariamente representa o sujeito. No filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, a travesti Agrado faz um discurso no qual a condição do corpo pós-moderno, sempre em transformação, fica bem evidente: “*Nós nos tornamos mais autênticas quanto mais nos parecemos com o que sonhamos que somos*”. A frase é uma conclusão de sua fala, na qual relata as cirurgias que fez ao longo da vida para realizar o sonho de ter uma aparência mais feminina.

No discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem. (LE BRETON, 2008, p.15)

Dessa forma, para Le Breton (2008), o corpo transexual é o símbolo caricato máximo do sentimento de poder de transformação sobre o corpo. Adequar o corpo, moldá-

lo de acordo com a sensação que se tem do mundo é a forma mais radical de redefinir a si mesmo, retificando que para o homem ou mulher contemporâneo, o corpo não é mais do que uma massa a ser moldada.

Para os menos radicais, o ambiente virtual da internet é a forma mais fácil e eficaz de se desfazer do corpo e adquirir outra roupagem sem o risco de ser surpreendido pela realidade. “O espaço cibernético é uma ferramenta de multiplicação de si, uma prótese de existência quando não é o próprio corpo que se transforma em prótese de um computador onipotente” (LE BRETON, 2008, p. 146).

Se a grande questão da pós-modernidade é a possibilidade ou necessidade de assumir novas identidades, mover-se liquidamente por diversas facetas e possibilidades e desfazer-se de tudo o que é sólido, por que não adequar o corpo, essa roupa que nos mantém presos ao mundo para a nova condição da nossa identidade?

O sonho de um corpo imortal, que possa ter as “peças defeituosas” substituídas sempre que necessário, garantindo a existência eterna é a grande utopia humana, que parece estar cada dia mais real. A transmutação do corpo em máquina seria a solução para espantar um dos únicos medos que o homem não conseguiu vencer até hoje, a morte. Se capaz de vencer a batalha da sua finitude, estaria o homem subjugando a natureza e Deus, encontrando finalmente o caminho para o Éden.

Enquanto isso, o corpo continua sendo a única ligação do que somos com o mundo e, portanto, é impossível não pensar na importância que ele tem na maneira como nos subjetivamos através dele. A relação do homem com o seu corpo é de domínio, e a força que temos sobre nós mesmo, se revela através daquilo que aparentamos. “O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua “saúde potencial”. O corpo é hoje um motivo de apresentação de si” (LE BRETON, 2008, p. 30).

Se “o próprio sujeito é o mestre-de-obras que decide a orientação da sua existência” (LE BRETON, 2008, p. 31), não ser capaz de dominar o próprio corpo torna-se sinônimo de fracasso na sociedade que valoriza cada vez mais a meritocracia. Na sociedade do espetáculo, em que a aparência ganha uma importância cada vez maior, estar fora dos padrões considerados ideais é algo grave, significa incompetência, falta de determinação. Por isso, a feiura é algo tão grave na contemporaneidade, pois além de desagradar aos olhos, denota uma total negligência com as regras dessa sociedade cada vez mais rigorosa nas suas normas de conduta corporal.

Dessa forma, é possível concluir que ao fingir não se reconhecerem ao avistarem-se no encontro, os dois personagens mostram ter vergonha de sua idade e negar o outro por sua velhice também, já que é possível perceber que esperavam encontrar alguém mais atraente. Além disso, a cicatriz que a personagem tem e da qual sente vergonha atua como uma memória aparente de sua experiência de vida, a qual ela nega por sentir-se diminuída por sua idade.

Dessa maneira, há uma demonstração de como as aparências são determinantes nos relacionamentos da contemporaneidade, já que o casal demonstra ter afinidade total ao conversar por telefone, mas ao conhecerem sua verdadeira face, demonstram não gostar daquilo que viram, preferindo continuar a se relacionar apenas pela virtualidade do telefone, onde podem criar uma imagem perfeita de si mesmos.

Mesmo assim, é possível perceber que embora fique um pouco decepcionada com o homem que esperava, a maior preocupação da personagem é com a forma como sua aparência seria avaliada.

É curioso perceber que, embora a sociedade midiática da perfeição tenha a todos como alvo, é mais condescendente com os homens. Para Novaes (2003), é preciso questionar por que o olhar lançado para os homens é menos exigente. “Ao que tudo indica, as instâncias reguladoras do comportamento fazem concessões bem maiores aos sinais de desleixo masculinos do que aos femininos”. (NOVAES, 2003, p. 28)

Nessa mesma sociedade, que exige que as mulheres sejam perfeitas, dedicação excessiva com a vaidade por parte do sexo masculino é vista com preconceito. Se para os homens a feiura é sinônimo de masculinidade, para as mulheres é tida como perda de feminilidade.

Segundo Perrot (2008), na era vitoriana houve uma divisão entre as características destinadas a cada sexo. Aos homens coube a força e a coragem. Às mulheres, a beleza e a delicadeza. A partir disso, os estereótipos e as imagens sociais foram construídas seguindo esses padrões, até que no início da década de 70 a onda do feminismo fez cair por terra esses conceitos.

Porém, com o *backlash*<sup>11</sup> protagonizado nos anos 1980, descrito por Faludi (2002), os ideais de feminilidade, como haviam sido construídos no século XIX ganham força e

---

<sup>11</sup> Termo utilizado pela teórica Susan Faludi para definir o contra-ataque protagonizado pela mídia nos anos 1980 às vitórias do movimento feminista.

passam a ser utilizados contra as mulheres como maneira de minar sua autoestima, produzindo uma das mais cruéis campanhas contra a liberdade feminina.

Outro conto de Benitez que também trata da relação conflituosa entre feiura e beleza é “A dona do equívoco<sup>12</sup>”. Nele, há um embate entre a personagem principal e seu alterego. Neste conto, é possível perceber claramente a relação que a personagem faz entre beleza e sucesso e feiura e fracasso, embora essa feiura seja mais um desleixo do que alguma característica física propriamente dita.

A narrativa conta a história de uma mulher que, ao sair para o trabalho, sempre encontra uma senhora bem vestida e bonita, revelando um ar de sucesso na vida profissional e amorosa, que faísca-lhe com os olhos, mostrando odiá-la. No princípio, as semelhanças são claras.

Entendo que temos muito em comum. A mesma idade, quase a mesma altura e pelo jeito, um gosto semelhante pelas mesmas cores. E devemos ter muito mais em comum no que há de mais íntimo, incluindo pensamentos, objetivos, emoções. (BENITEZ)

Com o passar do tempo, os encontros se tornam cada dia mais frequentes e as diferenças entre essas mulheres, que nunca se falaram, apenas trocam olhares num rápido encontro pela manhã começam a se tornar mais fortes. A narradora tem certeza de que é odiada pela outra mulher mesmo sem entender o motivo. Chega até a mudar o horário de sair de casa para evitar o olhar de desprezo, mas não adianta.

A perfeição da aparência e o zelo por se vestir da desconhecida passam a ser considerados uma afronta para a mulher, que sente-se inferiorizada ao comparar-se e constatar seu desleixo.

Observo que ela se prepara cuidadosamente para estes encontros e todo o cuidado que dispensa ao seu traje, ao penteado e à escolha do perfume, tem um fim: Evidenciar a minha displicência. Agredir. (BENITEZ)

Aos poucos, os encontros vão se tornando um tormento para a personagem, que se sente cada vez mais inferiorizada pela outra mulher que acredita odiá-la. Os olhares

---

<sup>12</sup> Texto disponível em:

[http://www.webring.org/l/rd?ring=detalhes;id=1;url=http%3A%2F%2Fwebspaace%2Ewebring%2Ecom%2Fpeople%2Fgu%2Fum\\_1686%2Fadona%2Ehtml](http://www.webring.org/l/rd?ring=detalhes;id=1;url=http%3A%2F%2Fwebspaace%2Ewebring%2Ecom%2Fpeople%2Fgu%2Fum_1686%2Fadona%2Ehtml)

trocados colocam a estranha em uma posição superior, refletida pelo talhe perfeito de sua roupa, sua aparência impecável. Aos poucos, os encontros vão revelando mais da história da personagem principal, que justifica o incômodo causado pela outra com sua solidão, que lhe causa fragilidade suficiente para se importar com uma desconhecida.

Vivo muito só e por isto fico sensível a qualquer bobagem, com a imaginação solta, enlouquecida. Acho que é tudo criação de minha cabeça. Vai ver e a tal mulher nem existe. Tento me convencer disto, só que ela está ali, próxima, olhos agudos me ferindo.

Ao mudar seus horários e deixar de encontrar a oponente diariamente, há uma sensação de vazio e monotonia. “Era como se faltasse algum pedaço essencial de mim. Algum estímulo vital. Detesto confessar, mas eu sentia falta dela e de seu ódio” (BENITEZ).

A perfeição da desconhecida é um gatilho para evidenciar a “feiura” da narradora. A mulher desconhecida é vista como um espelho de tudo o que a narradora gostaria de ser, mostrando-se como um alterego da personagem, que se sente cada dia mais diminuída pela perfeição da outra, que aumenta diariamente.

Observo que ela se torna cada vez mais perfeita. Maquilagem corretíssima acentuando os olhos que me encontram cada vez em condições mais deploráveis. Um riso nítido brinca nos lábios dela, desenhados com perfeição.

Que ela é o resumo de tudo o quanto eu pretendia ser já percebi. Um tipo que se impõe. Que se estima. Diferente de mim, o meu oposto mas ao mesmo tempo com incontáveis semelhanças. Eu poderia ter sido assim. Claro que poderia. Imagino que ela deve ter amigos, família, amor. É que só o amor faz as pessoas bonitas do jeito que ela é. Ah, como ela me deprime. Lembra ambientes bem cuidados, luxuosos. Como pode uma pessoa assim me odiar? Porque de certa forma o ódio dela me destaca e me faz superior a ela. (BENITEZ)

O ápice da história reservado para o final, a estranha não desvia os olhos ao encontrar a mulher e fala pela primeira vez com ela: “Nos olhos o mesmo faiscar e as palavras... Meu Deus! As palavras. As terríveis palavras dela. As inacreditáveis palavras dela: - Eu te amo!” (BENITEZ)



Dessa forma, a leitura que se pode fazer desse conto é que há um embate entre uma mulher e o seu alterego. Ao afirmar que a desconhecida é tudo o que ela poderia ter sido, amada, cheia de amigos e de aparência fina, a personagem coloca-se em posição de inferioridade, fazendo perceber por oposição que não possui nenhuma dessas coisas que considera importantes. Sendo assim, enquanto a oponente é bem sucedida, o que reflete na sua aparência física sempre perfeita e impecável, é o que falta à personagem principal.

Assim, podemos concluir que para a personagem principal, a beleza, relacionada ao cuidado de si e a preocupação com a aparência são sinais que revelam o sucesso, enquanto o contrário, a feiura, que nesse caso não depende de características físicas, mas do desleixo consigo, pode ser vista como sinônimo de fracasso e infelicidade.

Ao sentir-se insatisfeita consigo, cria uma personagem que lhe lembra de tudo o que gostaria de ser, o que considera ser feliz e ter sucesso, perseguindo essa imagem reveladora de si mesma.

No fim do conto, a declaração de amor do alterego pela mulher pode ser encarada como uma aceitação de si mesma e de suas características, mostrando que essa mulher, ao aceitar-se da forma como é, passa a conviver consigo de maneira melhor, entendendo que as características pessoais não a tornam menos do que a outra.

Assim, Benitez coloca uma redenção às feias e desleixadas, mostrando que não é a aparência o mais importante e sim o autoconhecimento, que neste caso, se deu através de um embate entre a imagem real e a idealização de si.

Nos três contos analisados da escritora Regina Benitez, podemos perceber que há um embate visível entre a beleza e a feiura e o quanto isso influenciou de maneira negativa no comportamento das personagens.

Se considerarmos que a literatura é uma representação da realidade, podemos perceber que a discussão acerca da importância da aparência física se faz presente nas obras da escritora, sempre mostrando o sofrimento que a feiura causa.

Podemos notar que as questões relacionadas à feiura nos contos sempre estão ligadas ao autoconhecimento. Marta sente-se feia pelas experiências traumáticas da infância e da adolescência, que lhe deixaram marcas profundas na alma, impedindo-a de aceitar-se. Porém, Marta reconhece que sua imaginação é poderosa, dando-lhe a possibilidade de reinventar-se. Isso mostra um pequeno sinal de maturidade na menina, que mesmo muito jovem, traz na alma marcas fortes provocadas pelo seu sentimento de estar em desacordo com o mundo. Seu olhar é triste, assim como seu rosto é feio e os

sentimentos da menina mostram a imaturidade da adolescência, em que tudo parece tomar proporções gigantescas, como as dores do primeiro amor.

No segundo conto, outra fase da vida é retratada. O início da velhice, que traz consigo as marcas de uma história de vida, representadas pela cicatriz que a personagem traz no rosto. A cicatriz é a marca da experiência e, junto com as rugas que provam essa experiência, deixam aparente toda uma bagagem de vida. A personagem, longe de ser feia, é uma mulher vivida, e talvez seja isso que assustou o homem a quem ela esperava na confeitaria. Ao se comparar com uma xícara lascada na qual é servido um licor precioso, a autora faz uma metáfora para explicar uma mulher mais velha, que embora não tenha mais corpo e rosto com a atração da juventude, traz consigo sabores muito mais fortes e intensos, mesmo que a sociedade contemporânea não valorize esses sabores.

Já no terceiro conto, vemos a relação entre autoconhecimento e autoestima. Ao comparar-se com a imagem daquilo que poderia ter sido ou que gostaria de ter sido, a personagem sente-se incomodada e deprimida. O primeiro impulso é fugir dessa ideia fixa de si mesma, prova de que não alcançou os objetivos de sonhos para sua vida.

Porém, ao encarar a sua suposta imagem de sucesso diariamente, comparando-se inevitavelmente com ela, a personagem passa a se conhecer mais. O choque é necessário para que haja um crescimento. Tanto, que no final do conto, com o processo de autoconhecimento concluído, não é mais a mulher que sente inveja da imagem daquilo que desejaria ser, e sim seu outro eu que declara seu amor por sua versão real. Dessa maneira, podemos perceber que o autoconhecimento fez com que a aparência perfeita não fosse mais algo idealizado ou uma meta a ser alcançada, mas há uma aceitação de que as imperfeições fazem parte do ser e que não são sinônimos de fracasso ou infelicidade.

Dessa maneira, Benitez contribui para a discussão das questões referentes à forma como a feiura é encarada na contemporaneidade, rompendo com os ideais da sociedade imagética, entendendo que a feiura não é o determinante para a infelicidade, visto que todas as personagens que se consideram feias não passaram por um processo de amadurecimento e autoconhecimento. Mesmo assim, o processo que as leva a perceber que a aparência não tem tanta importância como imaginam é longo e sofrido, pois as personagens estão inseridas em uma sociedade que impõe às mulheres a perfeição como norma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever um texto acadêmico é sempre um desafio. Discutir temas ligados às questões sociais nas quais estamos inseridos, um desafio ainda maior. Como citado no início desta dissertação, ao fazer considerações, escolher palavras e definir teorias que

regem um trabalho científico diz muito a respeito de nossas posições ideológicas. A suposta imparcialidade e isenção exigida do pesquisador, então, não passam de mitos, pois ao fazer suas escolhas dentro do campo lexical, já está representando a sua maneira de ver o mundo.

Para Chartier (2002), o mundo é representação e toda a leitura que se faz da realidade está relacionada ao contexto social na qual o sujeito está inserido. Ao seguir essa linha de pensamento, podemos considerar que tanto a literatura como a crítica literária é um reflexo do mundo em que vivemos.

Estudar as condições da mulher na sociedade contemporânea e as implicações que regem a sua maneira de se auto-representar é uma das preocupações da crítica literária de cunho feminista. Dessa maneira, pretende-se compreender como as mulheres se veem dentro da sociedade e como representam o contexto em que estão inseridas.

Sendo assim, o objetivo primeiro desta pesquisa foi colaborar para a produção de conhecimento acerca da condição feminina na contemporaneidade, assim como trazer à tona e dar visibilidade a obras de escritoras do estado do Paraná.

Em sua antologia sobre a feiura, Umberto Eco defende que a feiura, apesar de estar presente desde os primórdios da história, possui formas e definições muito diferentes em cada época ou cultura. Por muito tempo, o feio sempre existiu em oposição ao belo. Tudo aquilo que causava horror, medo, repulsa ou nojo era considerado uma antítese da beleza. Coube à modernidade liberta o feio e dar-lhe uma categoria própria. Para Eco (2007), na contemporaneidade o ser humano passa a ser capaz de conviver com o belo e o feio concomitantemente, em especial no mundo das artes.

No estudo da histórica relação entre mulher e beleza percebe-se que a aparência sempre foi um fator importante na constituição feminina. Relegadas ao universo doméstico, privadas de participarem das grandes decisões da história da humanidade, as mulheres tinham poucas oportunidades de exercer seu poder. A beleza torna-se então uma arma.

É por meio de Umberto Eco que também encontramos as primeiras referências sobre a relação entre mulher e feiura. Ser feia poderia ser perigoso em alguns períodos históricos, pois como a falta de atributos estava relacionada ao mal, acreditava-se, por exemplo, que mulheres feias poderiam ser bruxas.

A relação entre feiura e mal se transforma na contemporaneidade. Hoje é comum a feiura, especialmente a feminina, estar relacionada à preguiça ou falta de força de vontade.

Sendo assim, a aparência física e o caráter passam a estar ligados. Estar sempre bela, bem vestida e “em forma” é sinônimo de bom desempenho profissional, competência e inteligência. Quem não se preocupa com as tendências da moda, com o peso ou não é adepta de tratamentos de beleza é considerada preguiçosa, desleixada e irresponsável em todos os aspectos da vida.

Ironicamente, é também na contemporaneidade que a beleza torna-se uma obrigação ainda maior para as mulheres, uma das armas mais fortes utilizada pelo patriarcalismo para deter os avanços feministas.

Se a literatura é um campo fértil para as representações de mundo, poderíamos considerar que as imagens da beleza e feiura presentes nos textos servem para reforçar ou combater as ideias impostas pela mídia e sociedade.

Nos contos analisados, pudemos perceber como a feiura é retratada no contexto contemporâneo. Para Collin e Benitez, o que se pode perceber é que a feiura das personagens nem sempre é uma feiura física, um desarranjo das formas do corpo ou algo que cause repulsa, mas está mais relacionada a questões internalizadas, ou seja, está relacionada a forma como as mulheres se veem dentro do mundo em que vivem e não por um padrão de beleza e feiura previamente estabelecida.

Nos contos de Collin, a feiura está relacionada aos detalhes. A exigência pela beleza impecável, que não perdoa nenhuma falha entende como feiura um fio de cabelo arrepiado, uma unha descascada, uma camisa pouco alinhada ou alguns quilos a mais ou a menos do que o padrão impõe. Essa busca incessante pela perfeição, acentuada pelas constantes pressões feitas pela sociedade imagética, produz ansiedade e a sensação de estar sempre em desacordo com o mundo, como podemos sentir nas personagens dos contos analisados da escritora Luci Collin.

É importante destacar que a literatura também é um campo de resistência. Percebemos que embora as personagens de Collin tenham a sensação de estarem em desacordo com o mundo, elas também não fazem questão de se encaixar nele. Isso mostra que embora haja uma pressão da sociedade midiática na tentativa de impor padrões de beleza cada vez mais restritos e difíceis de serem alcançados, há cada vez mais pessoas que optam por ficar de fora da esquizofrênica busca narcisista. Mesmo assim, é possível perceber que embora sejam modelos de resistência, essas vozes solitárias sofrem diversos tipos de julgamento por estarem inadequadas.

Já nos contos de Benitez, a feiura também está relacionada a um sentimento de inadequação, mas ao contrário de Collin, esta inadequação não é opcional, uma forma de rebeldia, mas é a condição da feiura que gera essa inadequação. As personagens de Benitez possuem uma feiura internalizada. Em nenhum momento é possível saber se são realmente feias ou se foram as rejeições, a solidão ou a falta de confiança em suas escolhas que as fazem se sentir desta maneira. Podemos considerar que a feiura está internalizada e segue trazendo consequências sérias à vida das mulheres que assim se subjetivam, como no caso da personagem de “Um dia lá longe”, que não consegue se apresentar ao homem por quem está apaixonada, pois se sente velha e feia demais para isso. Ou Marta, do conto “A fuga”, que atribui sua desilusão amorosa e o fato de ter sido abandonada por Mário à aparência que considera ser feia.

Sendo assim, podemos concluir que nos contos das duas escritoras, há uma preocupação das personagens com o fato de serem feias, especialmente porque isso está ligado à felicidade amorosa e ao sucesso profissional. As derrotas nos dois campos são atribuídas à aparência. Porém, não é possível perceber em nenhuma das personagens qualquer atitude para se encaixar nos padrões considerados ideais, em um movimento que vai de encontro aos ditames da sociedade imagética, que impõe a transformação do corpo a qualquer custo.

Apesar disso, é possível perceber um sentimento de infelicidade causado pela rejeição que as personagens sofrem no decorrer da vida, já que sentem-se menos amadas por serem feias.

Dessa forma, pode-se concluir que a feiura na pós-modernidade está ligada a questões que vão além da parte física. Conclui-se também que imposição da beleza à mulher é uma das barreiras mais fortes ainda não quebradas pelo feminismo. A partir do momento em que ser bonita se tornar verdadeiramente uma opção e não uma obrigação, como é agora, as mulheres terão verdadeiramente libertado seus corpos da opressão do olhar do patriarcalismo.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Textos Escolhidos. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Rio de Janeiro, Elfos, 1995
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.1.
- BENITEZ, Regina. *A menina do corpo indiferente*. São Paulo, editora Kafka, 2012.
- BENITEZ, Regina. A dona do equívoco. Disponível em: <http://www.reocities.com/reginabenitez/adona.html>. Acesso em junho de 2013.
- BENITEZ, Regina. Um dia, lá longe. Disponível em: <http://www.reocities.com/reginabenitez/umdia.html>. Acesso em junho de 2013.
- BENITEZ, Regina. Entrevista. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_rb\\_mai2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_rb_mai2006.htm). Acesso em junho de 2013.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BODEI, R. *As formas da beleza*. Bauru: São Paulo: Edusc, 2005
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. O que é escrita feminina. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. 2ª ed. Trad. Maria Manuela. Galhardo. Alges – Portugal: Difel, 2002.
- \_\_\_\_\_, Roger. Literatura e História. Topoi: Revista de História. Programa de Pós Graduação em História Social. N 01. Dez a Jan de 2000. Rio de Janeiro. Acessado em 10 junho de 2012, p. 197-216.  
Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi01.htm](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi01.htm)>. (p. 197-216)
- \_\_\_\_\_, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, n 11, 1991
- COLLIN, Luci. Inescritos. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.
- COLLIN, Luci. Entrevista. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_jun2005.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_jun2005.htm). Acesso em dezembro de 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, p. 33-87.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Humberto (Org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, U. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A história da sexualidade. Vol I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2008.

\_\_\_\_\_. *O poder psiquiátrico*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional* 8(2): 87-124, Inverno2003

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de representação. *Revista História e História*. Junho de 2010. Campinas. Acessado em maio de 2013.

HAKEN, Catherine. *Honey Money: The Power of Erotic Capital*. Allen Lane, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2006.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

LAURETTIS, Teresa. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.



- LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina: Eduel, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 23ª edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- MISKOLCI, Richard. *Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(3): 681-693, setembro-dezembro/2006.
- MORICONI, Italo. “Circuitos contemporâneos do literários (Indicações de pesquisa)”. *Revista Gragoatá*. Nº 20, 2006, p. 147- 164.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- NOVAES, J.V. *O intolerável peso da feiura*. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio: Garamond, 2006.
- NOVAES, Joana de Vilhena. *Beleza e feiura: o corpo feminino e regulação social*. In: PRIORE, Mary Del; AMANTINO, Márcia (org). *História do corpo no Brasil*.
- OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins. *Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade*. *Revista Logos- comunicação e universidade*. Ano 7, nº12. UERJ, Rio de Janeiro, 2000.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou o silêncio da história*. São Paulo, Edusc, 2005.
- PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2008
- PINSKI, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). *Nova História das Mulheres*. Editora Contexto, 2012.
- RAGO, Margareth. *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se*. Campinas. Editora Unicamp. 2013.
- REISNER, Gerhild. *A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura contemporânea a literatura brasileira feminina*. **Revista Mulher e Literatura**. Ano 3, Vol. 3, 1999. Disponível em: <[http://www.quintocoiote.com/litcult/revista\\_mulheres/revistamulheres\\_vol3.php?id=7](http://www.quintocoiote.com/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol3.php?id=7)>. Acesso em 20 de setembro de 2006)
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução: Talita M. Rodrigues. 1ª edição. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SANT’ANNA. Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- SHOWALTER, E. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, H. B.de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: Cenas paranaenses*. Guarapuava, Editora Unicentro, 2008.

TIBURI, Marcia. Isto não é uma resenha. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/isto-nao-e-uma-resenha/>. Acesso em 20 de setembro de 2013.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VILHENA, Junia; NOVAES, J.V. De Cinderela a Moura Torta: sobre a relação da mulher, beleza e feiura. *Revista Interações*. São Paulo, 2003

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

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

WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero - A construção da Identidade Feminina*. Caxias do Sul: Editora Universitária/ECS, 2006.

ZOLIN, Lucia Osana. *Literatura de Autoria Feminina*. IN: ZOLIN, Lucia Osana; BONNICI, Thomas. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências*. 3ª edição. Maringá, Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil*”. Acesso em junho de 2012. Em: [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE\\_1058.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_1058.pdf).