

## INFÂNCIAS FRUSTRADAS E MATERNIDADES POSSÍVEIS EM CLARICE LISPECTOR E EM MARIA LUCIA MEDEIROS: DO ERA UMA VEZ AOS RESTOS DE SONHOS

Paulo Valente<sup>1</sup>

Rosana Cássia dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo revisita o conto “Era uma vez”, da escritora paraense Maria Lucia Medeiros, assim como o conto “Restos de carnaval”, de Clarice Lispector, com o intuito de cotejá-los em sua temática que prioriza um olhar sobre personagens femininas na infância e como tais personagens frustram-se com suas mães e veem-se obrigadas a amadurecer. Para tanto, discutimos, primeiramente, o suporte teórico da Crítica Literária Feminista, a infância como um espaço de construção social e, por fim, propomos a leitura comparada dos referidos contos. Para tanto, recorreremos aos textos de Simone de Beauvoir (2008), Adrienne Rich (1977; 2017), Elizabeth Badinter (1985) e Susana Funck (2016), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Era uma vez; Restos de carnaval; Escrita de autoria feminina; Infância feminina; Frustração.

### FRUSTRATED CHILDHOOD AND POSSIBLE MOTHERHOOD IN CLARICE LISPECTOR AND MARIA LUCIA MEDEIROS: FROM ONCE UPON A TIME TO THE REMAINS OF DREAMS

**ABSTRACT:** This article aims to revisit Maria Lucia Medeiros's “Era uma vez” short story, as well as Clarice Lispector's “Restos de Carnaval”, in order to compare them in their theme that prioritizes a look at female characters in childhood and how such characters become frustrated with their mothers and are forced to become mature. Therefore, we discuss, first, the theoretical support of Feminist Literary Criticism, childhood as a space of social construction and, finally, we propose the comparative reading of these stories. To do so, we read the texts of Simone de Beauvoir (2008), Adrienne Rich (1977; 2017), Elizabeth Badinter (1985) and Susana Funck (2016), among others.

**KEYWORDS:** Era uma vez; Restos de carnaval; Feminine authorship writing; Female childhood; Frustration.

### Quem tem a autoridade literária? De onde fala esse sujeito? E o que tem a falar?

Desde Homero até as produções literárias mais contemporâneas, a mulher é figura certa nos textos canônicos, porém, via de regra, a sua representação limita-se a certo padrão dado pela ótica/escrita masculina como único possível e correto. Em outras palavras, aquilo a que chamamos de *mulher* esteve presente na produção cultural

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes. E-mail para contato: professorpaulovalente@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Literatura. Professora Associada IV da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail para contato: rosanacassiadossantos@gmail.com

ocidental como objeto desde tempos imemoriáveis, mas é preciso que se questione esse lugar passivo, privilegiando o modo como mulheres escreveram sobre as suas experiências, do seu ponto de vista, tornando-se sujeito de sua própria narrativa. O homem se vestiu de autoridade e universalidade, produzindo uma literatura que o representasse, que desenhasse um mundo à sua semelhança e chamou isso de universal. Qualquer coisa que fugisse desse padrão era visto como menor, não digno de figurar em listas canônicas.

O sujeito masculino se veste de uma unicidade e sente-se capaz de falar sobre absolutamente tudo, sobre toda e qualquer subjetividade, inclusive no texto literário, espaço privilegiado para refletir e delimitar as possibilidades de realização dos sujeitos. Simone de Beauvoir, em seu clássico *O segundo sexo* (1949) já refletiu sobre a mulher ser inferior ao homem, este central, primeiro, enquanto ela seria o seu outro, impondo-se à menina regras como, por exemplo, “endireita o corpo, não andes como uma pata. Para ser graciosa deverá reprimir os movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de rapaz” (BEAUVOIR, 2008, p. 28). Tomar atitudes de rapaz, nesse contexto, seria ousar ocupar um espaço que não lhe é de direito.

Assim como a crítica francesa, outras teóricas do feminismo têm compreendido que a crítica deve servir para romper essa pretensa universalidade do homem como sujeito universal e da mulher como o seu outro, seu objeto.

Ao mesmo tempo, ao deslegitimar a alegação de que o Homem poderia falar em nome da "Humanidade", bem como representá-la, a crítica feminista desafiou a sua autonomia e pulverizou sua coerência. Como Luce Irigaray mostrou em *Speculum*, a ideia deste sujeito (masculino) como Um, isto é, como um princípio de organização e controle estável e uniforme, só foi possível porque sua negatividade foi recusada e transferida para um segundo termo, a Mulher, cuja função (vital) dentro do sistema de sinalização nunca foi assumida como tal<sup>3</sup> (COLAIZZI, 1990, p. 15)

Parafraseando Colaizzi (1990) e pensando o seu escrito à luz da crítica literária feminista, temos que esta empreende um olhar revisionista o qual descentraliza essa figura masculina, retoma a produção de autoras apagadas pelo cânone ocidental, relê os modos como esse cânone leu e representou a figura feminina e, ainda, traz à luz obras de autoria feminina e problematiza o modo como nessas obras o perfil ao qual nos referimos anteriormente é amplificado. Assim, um olhar comprometido com a perspectiva feminista da produção cultural/literária deve se perguntar por que a produção de autoria feminina comumente é invisibilizada entre os textos canônicos.

---

<sup>3</sup> Al mismo tiempo, al deslegitimizar la pretensión que dicho Hombre asumía de hablar en nombre de la "Humanidad", así como la de dar cuenta de ella, la crítica feminista ha desafiado su autonomía y pulverizado su coherencia. Como ya mostró Luce Irigaray en *Speculum*, idea de este sujeto (masculino) como Uno, es decir, como un principio de organización y control estable y unificado, sólo fue posible porque su negatividad fue rehusada y desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función (vital) dentro del sistema de señalización nunca fue asumida como tal. (Tradução nossa do original em Espanhol).

Tentando responder a esse questionamento, a professora Regina Dalcastagné promoveu uma pesquisa pela UNB, com o intuito de pensar qual o perfil do público leitor e do produtor de conteúdo literário canônico nacional. O resultado comprova que quando se trata especificamente da produção literária contemporânea no Brasil, há o que a autora chama de “mapa de ausências” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 147). Ou seja, a literatura que se faz em nosso país ainda é restrita a certo padrão de autores, público e local de produção.

Os dados sinalizam que “a produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculina para singularizar a produção dos homens” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 159) e nos propõe uma reflexão acerca do papel das mulheres como produtoras de conteúdo literário de grande alcance e que seja lido fora da pecha “feminista”. Os resultados da pesquisa nos mostram que dos 165 autores que publicaram por três grandes companhias editoriais, entre 1990 e 2004, 120 eram homens (72,7%), 93,9% brancos, 82,5% dessas produções se passam em grandes metrópoles, 60% assinados por autoras e autores que vivem no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Constata-se, portanto, que a conjunto de textos que surgem como *literários* confunde-se com certos nomes sempre arrolados como supostamente necessários e óbvios, de modo a mascarar certas ideologias. Nesse sentido, a circulação literária se firma sob uma lógica social que representa uma realidade de poder androcêntrica, branca, metropolitana, negligenciando outras possibilidades e subjetividades, conforme comprova o estudo de Dalcastagné (2012). Minorias políticas como mulheres, indígenas e pessoas negras quando aparecem estão em lugar de subalternidade, impressos segundo esse olhar do centro, um olhar que os vê de cima, observa-os, até fala sobre eles, mas nunca em termos de igualdade. Assim sendo, não há como pensar a Literatura como uma realidade a-histórica, mas sim, a partir da História.

Isto posto, aquilo a que denominamos literatura canônica<sup>4</sup> dialoga com uma sociedade estratificada e que reitera valores extraliterários para efetuar a seleção de tais obras e partir à busca de um valor estético. Opondo-se à perspectiva literária canônica, a Crítica Literária Feminista questiona a própria sociedade e o sujeito de privilégios que celebra o seu lugar, colocando-se como universal e invisibilizando, para tal, outras realidades possíveis; repensa ainda o modo de fazer crítica literária, uma vez que entende a literatura como produção de sentidos e de representações sociais que passam à memória. E, por fim, questiona a pretensa autoridade que regula quem pode e quem não deve ser canônico.

A produção literária e teórica sobre a Literatura compromissada com uma leitura feminista deve, portanto, instrumentalizar uma compreensão do texto literário para além das palavras em si, em relação com o seu contexto e local de produção, compreendendo que a literatura também pode ser um espaço de poder e legitimação de algumas poucas

---

<sup>4</sup> Para leituras mais detidas sobre o sentido de cânone que aqui empregamos, sugerimos a leitura do texto *Cânon*, de Roberto Reis. Cf. bibliografia completa ao final do artigo.

vozes e espaço de representação de uma luta de gênero, que é também de classe e de raça, dentre outras intersecções, conforme quer Adrienne Rich (2017)

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra [literária] como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou libertado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira (RICH, 2017, p. 67)

O excerto de Rich (2017) posto aqui corrobora a necessidade de repensar a produção literária como espaço privilegiado para refletir sobre as relações humanas, o modo como nos enxergamos a nós mesmos, pois, o cânone, essencialmente preconceituoso e excludente, representa um perfil de escritor e de autor, e esse perfil não considera os excluídos sociais, antes esmaga-os, apaga-os.

Desse modo, entendemos que essa Crítica estabelece novos paradigmas de pesquisas e se articula com a Crítica Literária, abalando-a. Desse abalo, por sua vez, obras de autoras não canônicas e fora dos grandes centros urbanos nacionais surgem com temáticas as quais raramente figuravam entre os escritos de autoria masculina. Esse parece ser o caso da escrita de Maria Lucia Medeiros, autora da periferia amazônica, que neste artigo aproximamos da produção clariciana, a partir da temática: a infância perdida frente à maturidade precoce e necessária, dada em conflitos com as suas respectivas mães.

Outrossim, a Crítica literária feminista é responsável por repensar os ideais que couberam às figuras femininas representar na literatura canônica, dentre os quais consta o de ser mãe, como um pressuposto do ser mulher. A maternidade, via de regra, ocupa um dos lugares mais célebres entre os papéis que uma mulher pode – e deve – ocupar socialmente. Salvo exceções, como Medeia, de Eurípedes, vem-se historicamente recorrendo à imagem da maternidade, da mãe, como um privilégio, uma dádiva a qual cabe à mulher ocupar necessariamente, compulsoriamente.

Adrienne Rich, em *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1977), reflete que a maternidade, em certas culturas e épocas, pode ter sido imposta como uma forma de a mulher buscar certa igualdade com o homem, na mesma medida em que trabalhou para delimitá-las.

Em certos pontos da história e em certas culturas, a ideia de mulher como mãe trabalhou para conferir respeito a todas as mulheres, mesmo com admiração, e dar às mulheres alguma opinião na vida de um povo ou de um clã. Mas, na maior parte do que conhecemos como o "principal" da

história registrada, a maternidade como instituição criou guetos e degradou as potencialidades femininas. (RICH, 1977, s/p.)<sup>5</sup>

É preciso que se discuta, portanto, a degradação das potencialidades femininas como sugere Rich (1977), a fim de pensá-la para além desse papel de gueto, posto à margem da sociedade androcêntrica, ou seja, esse papel de mãe imposto de forma mandatária. O que essa obrigação encobre? Quais possibilidades de feminino apaga ou deslegitima? Tanto em “Era uma vez” quanto em “Restos de carnaval”, contos lidos aqui, temos discussões ainda que sutis à maternidade, ao fato de as mães delineadas nesses textos não serem as responsáveis por uma infância feliz para as suas filhas, ao fato de serem mais prováveis.

Portanto, ainda que a maternidade não seja o tópico principal a ser discutido nos limites deste artigo, julgamos necessário esse breve panorama sobre como parte da crítica literária feminista pauta outras formas de ser mãe para além da sacralizada, canônica. Tal crítica dá-nos instrumentos para ler como obras de autoria feminina propõem personagens como as mães das protagonistas que, mesmo que involuntariamente, provocam o trauma, a dor e a perda do ideário de infância feliz, conforme se vê mais à frente, indo de encontro a um ideal de maternidade protetora e feliz.

## Infância: processo ou ruptura?

E dentro da menina  
A menina dança  
E se você fechar o olho  
A menina ainda dança  
Dentro da menina  
Ainda dança

Os novos baianos

Ao compreendermos que a narrativa literária é uma forma de entender o mundo, relacionar-se com a própria realidade, dentre outras conhecidas apenas nas páginas que lemos, concebemos que o *corpus* literário de qualquer nacionalidade guarda relação com a própria sociedade a que se refere. Assim, voltar a nossa atenção a um texto literário é, em certa medida, observar como este dialoga com determinado contexto, e não é apenas ficção ou abstração. Em outras palavras, é entender que aquele texto não se refere apenas à ficção, “inverdades”, mas sim, a uma forma de olhar para a realidade que se nos oferece.

---

<sup>5</sup> At certain points in history, and in certain cultures, the idea of woman-as-mother has worked to endow all women with respect, even with awe, and to give women some say in the life of a people or a clan. But for most of what we know as the ‘mainstream’ of recorded history, motherhood as institution has ghettoized and degraded female potentialities. (Tradução nossa do Inglês).

Esse olhar crítico é preponderante a que pensemos os textos literários e os sujeitos sociais para além de uma ideia imanentista como algo dado. Já é ponto acordado que não há uma única forma de ser mulher e de se fazer representar no mundo, ou seja, múltiplas são as possibilidades de perorar a mulheridade. É urgente, porém, pensar que igualmente a infância não se traduz em uma possibilidade apenas. Não existe apenas uma forma de ser criança. Esta é uma construção social e “ser criança” varia conforme época e sociedade.

Ao longo da história ocidental, a infância foi considerada uma fase menor, apagada e silenciada, inclusive nos registros artísticos e literários. Corazza discorre que “as crianças estão ausentes na história no período que compreende a Antiguidade até a Idade Média por não existir este objeto discursivo que chamamos ‘infância’, nem esta figura social e cultural” (2002, p.81). Com as Revolução Francesa e Primeira Revolução Industrial, o período anterior à vida adulta passou a configurar um momento rápido que antecedia a entrada das crianças filhas dos trabalhadores e das trabalhadoras no chão de fábricas para começar a desempenhar funções laborais<sup>6</sup>. Os serviços que desempenhavam configuravam uma espécie de aprendizagem para a sua futura vida naquele mesmo espaço, logo, ainda não havia o registro da criança como sujeito de discursos. Enquanto objeto discursivo, parafraseando Corazza, a infância se firma no contexto europeu da virada dos séculos XVIII ao XIX, com o surgimento de leis que amparassem a infância, um mercado consumidor para elas, escolas e sua frequência obrigatória.

Nas artes e Literatura, a infância foi uma quase completa esquecida, segundo Ariès, “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. E mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ARIÈS, 1981, p. 39). De acordo com Mary Del Priore, no caso brasileiro, apenas após a chegada da família Real Portuguesa, em 1808, houve uma maior preocupação com a saúde e a higiene das crianças, assim como o registro em dicionário do termo “infância” (cf. PRIORE, 2004). Esse brevíssimo e panorâmico olhar sobre a situação da criança não pretende dar conta do tema, mas sim, revelar que a noção de infância se altera conforme diversos fatores históricos e geográficos, o que, obviamente, levará a mudanças no modo como a Literatura retratou o tema.

Destacamos aqui o modo como Clarice Lispector, em sua produção literária, discutiu a infância e sua multiplicidade, examinando/propondo várias possibilidades de se pensar a infância para além do imanentismo da criança ingênua, inocente e pueril. Em *Felicidade Clandestina* (2016), para ficarmos no exemplo de um dos textos mais conhecidos da autora, a narradora explora sentimentos de posse, certa crueldade, com protagonistas, em certa medida, perversas, explora ainda o objeto livro como um amante da criança, enfim, faz-nos ver a ideia que perseguimos nessa leitura: a infância é uma construção social calcada num espaço-tempo.

---

<sup>6</sup> Sempre oportuno fazer um recorte social e de raça. Aqui referimo-nos às crianças filhas dos trabalhadores dessas fábricas, pobres, e um sistema ainda mais injusto que negava qualquer forma de ascensão social.

Quanto à Maria Lucia Medeiros, a infância também não é algo simples, fácil e pueril em sua obra. A autora paraense descreve as suas personagens em situações de trauma, dor, perdas e desilusões. Tais personagens enfrentam circunstâncias diversas, com as quais se percebem em situações conflitantes e enfrentam o que se pode chamar de “angústia de crescer”, a saber, perceber que ser adulto é enfrentar dificuldades sociais ainda que não sejam adultas, tampouco estejam preparadas para tal embate.

Dado esse preâmbulo, no tópico seguinte, propomos uma leitura comparada dos contos “Era uma vez”, de Maria Lucia Medeiros e “Restos de carnaval”, de Clarice Lispector, a fim de discutir as imagens de infância feminina que as duas autoras propõem, a relação mãe e filha de suas protagonistas e, ainda, a frustração frente a um trauma que encerra a infância – pelo menos a infância pueril a que estamos acostumados a ler na literatura canônica.

### **Era uma vez restos de sonhos...**

Maria Lucia Medeiros, nascida no interior do estado do Pará, na cidade de Bragança, no ano de 1942, era carinhosamente conhecida como Lucinha na cena literária paraense, foi professora de Redação e de Literatura Infantil na Universidade Federal do Pará, disciplina que ajudou a criar na instituição. A escritora lançou o seu primeiro livro *Zeus ou a menina e os olhos*, em 1988, e a partir de então escreveu outras quatro coletâneas de contos, faleceu em decorrência de uma doença degenerativa, em 2005. Sua obra privilegia um olhar infantil sobre questões sociais, com protagonistas quase sempre meninas, assim como ocorre no conto “Era uma vez”, presente em seu livro de estreia.

O olhar de Maria Lucia Medeiros é sempre para compor protagonistas fora da zona de conforto, para além do cânone. São histórias que, ainda que partam do lúdico, caminham para narrativas de dor, de trauma, de frustração. Por vezes, há a superação do referido trauma, em outras, vence o medo e a dor. O título “Era uma vez” faz clara alusão ao canônico começo das histórias encantadas, dos contos de fadas em que personagens femininas, via de regra, são salvas por príncipes dispostos a dar a vida para mantê-las a salvo de bruxas, feitiços e maçãs envenenadas. Nessas histórias, habitam dois perfis/possibilidades de representar o feminino. Ou se é má – a bruxa – ou se é boa – a princesa. A narrativa de Medeiros brinca também com essas possibilidades, uma vez que sua protagonista encontra na mãe essas duas possibilidades de existência.

Ao ler o referido conto, o primeiro fato que o leitor toma ciência é o de que a menina se prepara para uma viagem e arruma uma mala para as suas roupas e outra para os livros. A idade não é revelada, mas sabe-se ser uma criança, já leitora voraz e com uma irmã mais velha.

Tinha muita gente que achava aquela menina muito inteligente e o motivo era um só: era uma menina devoradora de livro. Às vezes, é claro, a irmã mais velha encontrava a menina debulhando-se em lágrimas, grossas lágrimas, o livro aberto, o personagem esperando a emoção passar, e a

irmã esperando que ela fechasse o livro tão incomodativo. (MEDEIROS, 2009, p. 143)

A partir desse momento, a narradora mergulha nessa paixão da menina e em um recurso de analepse, volta no tempo e conta as experiências da garota leitora com os livros e reitera que tal hábito tornara-a uma observadora perspicaz da realidade, alguém que vivencia uma série de experiências pela literatura e quando as vive na “realidade”, apenas reconhece-as, como se fossem comuns, rotineiras.

Parecia que a menina já andava pelo mundo há mais tempo que os outros meninos de sua idade. Parecia saber o princípio de todas as histórias. Referências... casos contados à mesa do almoço e do jantar, pareciam já sabidos, tão antigos e simples, tão conhecidos. Acostumada às tramas e aos enredos, enredava-se. (MEDEIROS, 2009, p. 145)

Com ares quixotescos, a garota dá vida aos personagens que lê e, tal qual o protagonista de Cervantes esperando a sua Dulcineia, aguarda por Richard, personagem do romance que lê, o qual, obviamente, não vem ao seu encontro, mas isso não a abala, nem diminui a sua paixão pelas letras ou pelo personagem.

Uma noite, jantar à mesa servido, a conversa rolava sobre política e as eleições que viriam. Mãe e pai envolvidos nas últimas declarações do candidato de oposição, a voz da mãe sobressaindo, clara, inquieta, imaginando acontecimentos borbulhantes para o final da semana. De repente, alguém notou a menina de olhos perdidos, o prato limpo e vazio e a reposta veio clara, quando perguntaram por que não se servia de frango. \_ Espero por Richard, não percebem? (MEDEIROS, 2009, p. 144)

Essas e outras passagens refletem a íntima ligação com a literatura. O começo do conto também marca o lugar da memória como espaço da ficção, e onde se registra a situação traumática retomada aqui. Contá-la é revivê-la, situação e recurso semelhante ao empregado pela narradora clariciana, conforme constataremos posteriormente.

Sobre a mãe, há uma mudança de postura ao longo do conto. Se, em sua apresentação, ela surge em uma cena doméstica, discutindo política com o marido, conforme destacado anteriormente, mais à frente, aparece como alguém alegre, risonha, livre e longe do marido, na referida viagem com a filha. Note-se como, fora do ambiente doméstico e da representação da maternidade que encena junto à filha e ao marido, a mãe da protagonista parece desabrochar, experimentar uma liberdade só possível quando está para além do ambiente familiar que a aprisiona, posto que neste, ela apenas sonha com “acontecimentos borbulhantes para o final da semana” (MEDEIROS, 2009, p. 144).

A menina orgulha-se dessa mãe que performatiza a maternidade como esse espaço do cuidado, e tal admiração parece aumentar quando a mãe é bem recebida por amigos que, fora do ambiente familiar, a admiram. “Gostava da mãe e das conversas que

varam a madrugada entremeadas do café forte ou vinho tinto” (MEDEIROS, 2009, p. 145). É nessa viagem que a imagem da mãe alegre e sedutora, a princípio reconfortante, causa o choque que a afastará dos livros, trazendo-a de vez à “realidade”.

Às vezes a mãe cantava e era bonito vê-la assim, olhada por todo mundo, e todo mundo querendo acertar que música era aquela, quem havia gravado pela primeira vez.

Naquela noite, porém, a conversa prolongou-se demais. Parecia até reunião. Do grupo inicial sobrou um rapaz magro, olhos negros e profundos que anotava as coisas, perguntava outras, às vezes, *parecendo tímido, aprendiz*. (MEDEIROS, 2009, p. 146, grifos nossos)

O rapaz tímido deixa-se encantar pela voz e, provavelmente, pela presença forte da cantora. A mãe que canta é admirada, seduz, a sua vaidade está nesse ato, longe de casa. A filha, como seu duplo, também se sente envaidecida com a mãe sedutora que tem. Porém, essa mesma performance da mãe que tanto acalanta a garota será a sua fraqueza e perdição de sua infância. Tal qual uma personagem mitológica que seduz pela voz, levando os que a ouvem à tentação, a mãe seduz os presentes, torna-se o centro das atenções, seduz principalmente a filha, encantada com a situação, a qual, certamente, frustrar-se-á com o desenrolar dos acontecimentos.

Naquela noite, passou da cadeira para o sofá e quando acordou estava agasalhada, o cobertor, o travesseiro, a sala meio às escuras, ninguém ao redor da mesa, nenhuma voz, ninguém.

Agarrada ao travesseiro e ao cobertor, tratou de andar para o quarto. Abriu devagar a porta e o que viu foi uma cama desarrumada, homem e mulher que, sôfregos e felizes, beijavam-se, riam-se deliravam. O corpo magro do homem, reconheceu. Era o rapaz tímido, de olhos negros. E a mulher mais velha e mais bela era sua mãe.

Voltou para o sofá e ali se quedou por um longo tempo. Depois dormiu. (MEDEIROS, 2009, p. 146-147)

Na sequência, desperta ao lado da mãe, já na cama. Esta, alheia ao que a filha presenciou. Posteriormente, voltam à casa. A narração registra ainda que a menina não mais abriu um livro durante a viagem, porém “abriu portas, sim” (MEDEIROS, 2009, p. 147). Metaforicamente, podemos pensar essas portas como a realidade dura com a qual se confronta ou, denotativamente, a porta do quarto em que presenciara a mãe mantendo relações sexuais com o rapaz tímido.

Afastando-se da literatura, portanto, da ficção, a menina vê-se frente a uma nova possibilidade, para a qual texto literário algum a havia preparado. A narradora havia afirmado que a literatura já dera referências e preparara a menina à ‘realidade’, no entanto, aquela cena que vira e o que representaria a partir de então, fora além da compreensão infantil da garota.

O trauma de ver a mãe em ato sexual, e ainda com um completo desconhecido, traindo o seu pai, reverte a imagem maternal idealizada e também o final feliz nos contos de fadas. É capaz, ainda que sutilmente, de reverter o lugar da família feliz como em um conto de fadas e vai além ao não encerrar a mãe da protagonista pura e simplesmente a esse papel.

Temos suposições, anseios, mitos, fantasias, análogos. Sabemos muito mais sobre como, sob patriarcado, a possibilidade feminina foi literalmente massacrada no local da maternidade. A maioria das mulheres na história se tornou mãe sem escolha, e um número ainda maior perdeu a vida trazendo vida ao mundo. (RICH, 1977, s/p.)<sup>7</sup>

A mãe da protagonista não abandonou os seus desejos – sexuais, inclusive – e vontades em função de um ideal de maternidade. Parafraseando Rich (1977), ela não “morreu” para dar a vida à filha. Em certa medida, é isso que a filha também não consegue processar na cena que testemunha.

Se o conto começa com um “era uma vez”, o final quebra as expectativas que isso pudesse causar, ao terminar com a traição da mãe, a menina tendo que guardar tal segredo do pai e da própria genitora e a sua desistência dos livros, portanto, da ficção. A nova situação se impõe sem margem à fantasia. Esse final irônico que desfaz o “viveram felizes para sempre” faz-nos refletir sobre a infância como esse lugar da ingenuidade e protegido pelos adultos que circundam a criança. Na realidade, a situação pela qual passa a garota obriga-a a “perder-se”, obriga-nos a deixar de idealizar esses estereótipos de infância e de maternidade alimentados pela cultura ocidental.

Maria Lucia Medeiros costuma dialogar com essas outras possibilidades de infância em sua obra, conforme já dissemos, posto que em seus contos, quase sempre protagonizados por meninas – crianças e adolescentes –, traz para o centro da discussão questões existencialistas, dramas comuns ao cotidiano e à literatura de adultos – como o adultério, por exemplo – e faz-nos perceber e considerar como tais questões afetam a infância e o desenvolvimento de suas personagens.

Em sentido semelhante, Clarice Lispector dialoga com um perfil plural de infância. Os seus contos protagonizados por meninas questionam essa ideia pueril, pois trazem personagens em situações-limite, dramas densos para uma criança e/ou com sentimentos que raras vezes a literatura infantil trata.

“Rastos de carnaval” é o segundo conto da coletânea *Felicidade clandestina*, originalmente publicado em 1971. Aqui, a narração centra-se na figura de uma garota que almeja o carnaval tal qual a menina do conto de Medeiros almejava a viagem e que, igualmente, se frustra quando da realização de seu desejo. O título do conto comporta diversas leituras. Pode-se pensar em restos como o que sobra do carnaval, o final, outra

---

<sup>7</sup> We do have guesses, longings, myths, fantasies, analogues. We know far more about how, under patriarchy, female possibility has been literally massacred on the site of motherhood. Most women in history have become mothers without choice, and an even greater number have lost their lives bringing life into the world. (Tradução nossa do Inglês)

forma de se referir à quarta-feira de cinzas – momento em que se situa a narradora quando se lembra do carnaval de sua frustração. Pode-se também, pensar em pedaços de carnaval, ou seja, a festa sem a sua concretude, já que a menina apenas pôde se preparar, vestir a fantasia, mas não a aproveitou, posto que sua “mãe de súbito piorou muito de saúde” (LISPECTOR, 2016, p. 399) e ela teve de ir até a farmácia na busca de um remédio. Pode-se ainda pensar nos restos de fantasia da amiga da protagonista, o que permitiria que esta pudesse se vestir de flor para o festejo.

E, metaforicamente, poder-se-ia pensar nos restos de sentimentos, nas dores causadas pelo trauma nunca esquecido daquele carnaval que fora “tão melancólico” (LISPECTOR, 2016, p. 399). Um carnaval de menina, importante destacar que ainda que outros carnavais tenham se sucedido no decorrer dos anos, aquele era o da infância, o almejado, o desejado e que nunca mais voltaria.

Narrado em primeira pessoa, o conto memorialístico faz referência aos carnavais da infância da narradora e seu desejo de participar dos festejos, do divertimento dos outros, conforme destacamos no excerto que segue.

Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, *olhando ávida os outros se divertirem*. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete. (LISPECTOR, 2016, p. 397, grifos nossos)

Desde os primeiros parágrafos, a narradora esclarece que “falar” sobre o assunto é difícil, mas segue fazendo-o como em uma sessão de terapia, na qual revisitar e enfrentar o problema é parte do processo de cura, dialogando, assim, com outro ponto em comum com a escrita de Maria Lucia Medeiros: revisitar a memória é voltar a viver uma dor da infância.

A menina ressentia-se, em certa medida, de não ser notada, de ser preterida em meio às demandas da doença da mãe. O carnaval era um sonho de criança, um desejo e um anseio que parecia distante, assim como a vaidade de menina que se expressava apenas naqueles três dias.

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice. (LISPECTOR, 2016, p. 398)

As máscaras, o anseio do carnaval e a maquiagem forte refletem o desejo da menina de ser outra, de evadir ainda que momentaneamente da vida que levava, muito provavelmente em função da doença da mãe. Ironicamente, será a piora do estado de saúde dessa mãe que frustrará os seus sonhos e impossibilitará a sua concretização.

Nesse momento de suas recordações, fica claro quão importante e marcante foi não ter podido aproveitar a festa para a qual tanto se planejara e, ainda, a mágoa que ficou com a vida. Mágoa com o destino e não com a mãe, um dado importantíssimo que retomaremos mais à frente.

Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto, essa não posso sequer entender agora: *o jogo de dados de um destino é irracional? É impiadoso.* Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. (LISPECTOR, 2016, p. 399, grifos nossos)

O carnaval já não existe. Ser vista já não é uma possibilidade. Ser outra pessoa, alheia aos problemas cotidianos se esvai quando ela precisa voltar a ser apenas a filha de uma senhora enferma, e precisa reassumir as suas funções e deixar “a máscara”, quem sabe, para outro carnaval. Assim como no conto de Maria Lucia Medeiros, a “verdade” nua e crua se impõe à fantasia em que vive a protagonista.

Logo, a frustração vem como resposta a não realização dos desejos projetados para a festa, do fato de ter engolido o próprio orgulho para vestir as sobras, os “restos” da fantasia da amiga. Pela primeira vez, ela seria vista, ou seja, sairia do lugar de espectadora a que estava acostumada.

Ainda nesse jogo entre ver e ser vista, a narradora conta – quase de forma inocente, como se deixasse escapar uma informação menor – dos pudores de serem vistas de combinação na rua. Salientemos que a amiga não fala em momento nenhum e para alguém que almejava tanto ser vista, a situação de se destacar em meio ao carnaval, ainda que inconscientemente, não parecesse tão absurda ou vergonhosa.

Até os preparativos já me deixavam tonta de felicidade. Nunca me sentira tão ocupada: minuciosamente, minha amiga e eu calculávamos tudo, embaixo da fantasia usaríamos combinação, pois se chovesse e a fantasia se derretesse pelo menos estaríamos de algum modo vestidas – à ideia de uma chuva que de repente nos deixasse, nos nossos pudores femininos de oito anos, de combinação na rua, morríamos previamente de vergonha – mas ah! Deus nos ajudaria! não choveria! Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola. (LISPECTOR, 2016, p. 399)

O carnaval para a protagonista é como um evento que se apresenta, o qual ela vê, é espectadora, mas não participa. Ao mesmo tempo tão longe e tão perto, ao toque de seus dedos e sem uma realização concreta, representa o desejo de possuir, de fazer parte de algo que apenas admira. A possibilidade de fazer parte, quando se apresenta, é subitamente tirada de seu horizonte de expectativas, de suas possibilidades e o desejo de também ser admirada morre. Não se pode desconsiderar, nesse sentido, a função do garoto que olha para ela e a “salva”.

Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. (LISPECTOR, 2016, p. 400)

O carnaval, como um espetáculo admirado, por conseguinte, aparece como uma metáfora, a qual indica o desejo de ser notada, de mudar de função entre espectadora e coisa admirada e o garoto como o espectador que ela tanto ansiava. Com ele, a menina consegue encenar “o teatro” para o qual se planejara com os mínimos detalhes.

Retomemos então a figura maternal como impedimento à felicidade das filhas ou ainda como essencial à sua infelicidade. Para além de uma análise primeira que poderia classificar essas mães como narcisistas, é urgente uma leitura que entenda a maternidade na materialidade das relações sociais e das cobranças por perfeição e idealização.

Elizabeth Badinter, em *O amor conquistado* (1985), por exemplo, discute a idealização corrente em torno da figura maternal como supostamente a responsável pela felicidade de suas filhas e filhos e os perigos que tal encenação (im)posta parece esconder.

Graças à psicanálise, a mãe será promovida a "grande responsável" pela felicidade de seu rebento. Missão terrível, que acaba de definir seu papel. Sem dúvida, esses encargos sucessivos que sobre ela foram lançados fizeram-se acompanhar de uma promoção da imagem da mãe. Essa promoção, porém, dissimulava uma dupla armadilha, que será por vezes vivida como uma alienação. Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais poderá evitá-lo sob pena de condenação moral. Foi essa, durante muito tempo, uma causa importante das dificuldades do trabalho feminino. A razão também do desprezo ou da piedade pelas mulheres que não tinham filhos, do opróbrio daquelas que não os queriam. (BADINTER, 1985, p.237)

A armadilha a que se refere Badinter (1985) assenta no fato de que ao enaltecer sentimentos como nobreza, grandeza, e abnegação dos gestos maternais em favor da felicidade alheia, acaba-se reduzindo a mulher à função compulsória da maternidade e entendendo a própria maternidade como uma única forma de se realizar como mulher, sem mencionar o fato de que isso mantém mulheres presas em um espaço doméstico.

Em outras palavras, como se em um *continuum*, toda mulher *devesse* almejar ser mãe, e só houvesse um modo correto de sê-lo, o qual anularia a própria personalidade desta mulher, a fim de realizar-se pelo outro, pela felicidade do outro.

Desse modo, o que percebemos é uma categorização da maternidade que encapsula uma série de estereótipos socialmente construídos que servem a reduzir mulheres a uma missão/função reprodutora e cuidadora, a qual exclui outras formas de ser mulher e mesmo de ser mãe. E como toda categorização é problemática, redutora e, no caso da maternidade, projeta um ideal no qual não cabe, por exemplo, a sexualidade da mãe no conto de Maria Lucia Medeiros ou mesmo a inversão de papéis quando a protagonista de “Restos de carnaval” vê-se obrigada pelas circunstâncias a cuidar de sua mãe e não mais ser cuidada por ela.

Fechadas nesse esquema por vozes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. *Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade".* Ora, a anormalidade, como toda diferença, é difícil de se viver. As mulheres submeteram-se, portanto, silenciosamente, algumas tranquilas, outras frustradas e infelizes. (BADINTER, 1985, p. 137-138, grifos nossos)

As autoras literárias que ora lemos nesse artigo criam personagens que desmistificam esse ideal de mãe superprotetora, anuladas em sua personalidade e desejos sem, com isso, colocá-las como inferiores, incompletas em sua maternidade ou mesmo *anormais*, ou amando menos as filhas, apenas apresentam perfis em desalinho com uma ideologia ainda dominante que as quer, mesmo que infelizes e/ou frustradas, desempenhando um papel ideal de maternidade. Antes, são personagens factíveis, frágeis, falíveis, e vão de encontro a uma pretensa “natureza” maternal, forçando com que tanto as filhas quanto as leitoras e os leitores dos contos confrontem-se com outras maternidades.

Importante ressaltar, por fim, que não é intencionalmente que a mãe de “Era uma vez” expõe à filha a relação sexual – aliás, esta nem sabe que o fez –, tampouco é intencionalmente que a mãe de “Restos de carnaval” fica doente às vésperas da festa que a filha tanto esperava, obrigando-a a ser espectadora mais uma vez do carnaval que tanto amava; mas os dois atos e seus desdobramentos na vida das protagonistas crianças são modos de dar materialidade às mães como personagens femininas que dialoguem com mulheres possíveis, com seres humanos falíveis e, que, mesmo alheio à idealização da maternidade, são mães.

Isto posto, por serem de autoria feminina que comportem uma leitura crítica feminista, os supracitados contos descortinam outras subjetividades, outros olhares, colocam dramas vividos por personagens femininas verossímeis aos olhos do público

leitor e, como salienta Susana Funck, invalidam “a premissa [...] de que qualquer coisa especificamente feminina não pode representar a experiência humana” (FUNCK, 2016, p. 20), posto que são outras possibilidades tão universais – se é que haja algo de universal na Literatura – quanto qualquer obra assinada por um autor canônico.

## Considerações finais

“Restos de Carnaval” e “Era uma vez” são contos que recorrem ao recurso da memória e revisitam o momento da infância de meninas em contextos distintos, com histórias distintas, mas que se tocam na possibilidade de relatar uma infância perdida, interrompida e brutalmente ceifada em função dos adultos que as rodeiam. Assim como não idealizam a infância de suas protagonistas, Clarice Lispector e Maria Lucia Medeiros não idealizam as personagens adultas, ou seja, as mães. Antes, preferem apresentar personagens humanas e com dramas reais.

Abandonar a infância, frustrar-se e levar essa dor até a vida adulta não é resultado de uma artimanha de antagonistas das meninas, nem de uma atitude deliberada de suas mães, mas sim, fruto dos desdobramentos da própria vida, por isso, a importância de ler outras possibilidades, outros perfis, outras subjetividades e, nesse sentido, a Crítica Literária Feminista tem cumprido o papel de reler outras realidades para além da ideia de um sujeito universal, canônico.

Em outras palavras, são contos em que as protagonistas se veem compelidas a “abandonar” os sonhos de infância, ou pelo menos, o sonho de uma infância idílica e protegida, tendo de direcionar-se rumo a uma prematura vida adulta e a dores que figurarão na sua memória.

Seja o adultério da mãe, em “Era uma vez” ou a doença e o mal súbito da outra mãe em “Restos de carnaval”, os problemas, as demandas e as necessidades da vida adulta se apresentam às protagonistas de modo determinante, eliminando os sonhos dos livros e dos festejos. É a realidade chocando-se e matando os devaneios pueris, os desejos de fantasia.

Tanto em Clarice Lispector, quanto em Maria Lucia Medeiros, essa passagem da infância à vida adulta, portanto, é marcada por um trauma, de modo quase abrupto, em que as referidas personagens se chocam com dramas para além de suas compreensões e contá-los, revisitá-los é, em certa medida, revivê-los. Quem sabe, curá-los.

O sonho em aproveitar o tão esperado carnaval não se sustenta até a própria festa, visto que a menina não pode aproveitá-la em função da doença da mãe. E em “Era uma vez”, Medeiros faz-nos ver as relações humanas pela ótica da menina que não sabe ao certo definir o que sente ao ver a mãe em ato sexual com o tímido rapaz.

Dessa forma, retomar e aproximar vozes femininas aparentemente díspares, de localidades e realidades distantes é importante ao exercício da crítica literária com compromisso feminista na medida em que propõe uma revisão do cânone majoritariamente masculino, centrado no eixo Rio-São Paulo, e expõe outras

possibilidades textuais, outras subjetividades e rompe a ideia de uma objetividade masculina como verdade absoluta.

A produção de Maria Lucia Medeiros e Clarice Lispector dialoga ao produzir uma literatura centrada nas experiências femininas, mas especificamente, ao pensá-las a partir de personagens crianças enfrentando questões pouco exploradas na literatura infantil. Por fim, os contos *corpus* dessa leitura chamam a atenção ao ler o sujeito “menina/mulher” no duplo filha/mãe com tramas que, ainda que diferentes, comportam uma aproximação temática, dada as realidades que circundam as protagonistas para além do seu domínio e da sua vontade.

## Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BADINTER, Elizabeth. *O amor conquistado*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo 2*. Lisboa: Bertrand, 2008.
- COLAIZZI, Giulia. “Feminismo y Teoría del Discurso”. Razones para un debate. In: \_\_\_\_\_. *Feminismo y Teoría del discurso*. Madrid: Ediciones cátedra, 1990, p. 13-28.
- CORAZZA, Sandra Maria. “Percurso pela história da criança”. In: \_\_\_\_\_. *Infância e educação*. Era uma vez... quer que conte outra vez? Petrópolis: Vozes, 2002. p. 79-136.
- DALCASTAGNÉ, Regina. “Um mapa de ausências”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora Uerj, Horizonte, 2012, p. 147-196.
- DEL PRIORE, Mary. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- FUNCK, Susana Bornéo. “Mulher e literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária Feminista*. Florianópolis: Editora Insular, 2016.
- LISPETOR, Clarice. “Restos de carnaval”. In: \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MEDEIROS, Maria Lucia. “Era uma vez”. In: \_\_\_\_\_. *Antologia de contos*. 2 ed. Belém: Amazônia, 2009.
- REIS, Roberto. “Cânon”. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica – tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- RICH, Adrienne. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1977.
- RICH, Adrienne. “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Cláudia de; A. LIMA, Ana Cecília (orgs.) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-210)*. Florianópolis: EduFAL, Editora da UFSC, 2017.

**Recebido em:** 28/06/2020

**Aceito em:** 28/06/2020

**Referência eletrônica:** VALENTE, Paulo; SANTOS, Rosana Cássia. Infâncias frustradas e maternidades possíveis em Clarice Lispector e em Maria Lucia Medeiros, do era uma vez aos restos de sonhos. *Criação & Crítica*, n. 29, p., mai. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.