

**TÍTULO:** Figurações Celibatárias**AUTOR:** Rodrigo Santos de Oliveira\*

**RESUMO:** Observa-se ao longo da historiografia literária brasileira, sobretudo em romances e em textos de autoria masculina, que personagens femininas celibatárias exercem papéis coadjuvantes, são dotadas de alguma patologia, ridicularizadas ou submetidas à interdição familiar de acordo com padrões sociais vigentes. Este trabalho tem por objetivo especular como a “solteirona” adquire voz e representação ao atuar como protagonista em narrativas curtas. Para essa leitura, são estudados os contos *Miss Algrave*, de Clarice Lispector, *Sr. Diretor*, de Lygia Fagundes Telles e o *Príncipe Sapo*, de Caio Fernando Abreu, analisados sob a ótica de três planos temáticos: interdição, erotismo e solidão. Como elementos teóricos motivadores, serão consideradas as percepções de erotismo segundo Octavio Paz, o estudo historiográfico sobre a “solteirona”, de Cláudia Maia e o conceito de “texto tagarelice”, de Roland Barthes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Erotismo, solidão, solteirona, interdição.

**ABSTRACT:** One may notice, through out brazilian literary historiography, specially in novels and texts by male authors, that female celibate personagens play supporting roles, have a pathology of some form, are ridiculized and subjected to family interdiction accordant to social standarts contemporary. This paper means to speculate how the “spinster” gains voice and representation while playing leading roles in short stories. To support this analysis, the short stories *Miss Algrave*, by Clarice Lispector, *Sr. Diretor*, by Lygia Fagundes Telles and *Príncipe Sapo*, by Caio Fernando Abreu, are studied and analysed through the optical of three thematics plains: interdiction, eroticism and solitude. As motivational theorist elements, this paper will considerate the eroticism perceptions according to Octavio Paz, the historiographic studie about the “spinster” by Claudia Maia, and the concept of “texto tagarelice” by Roland Barthes.

**KEYWORDS:** Eroticism, solitude, spinster, interdiction

Eu gosto dos que têm fome.  
 Dos que morrem de vontade.  
 Dos que secam de desejo.  
 Dos que ardem.

Adriana Calcanhotto

*1- Mulheres de família, sem família*

“**Solteiroooooooooooooooooooooo!**”: Substantivo feminino atópico. “1- Solteira. 2- Estéril, improdutiva. 3- Feminino de solteirão. 4- Mulher velha que não se casou 5. Donzelona.”\*1 “6- Peixe caracídeo da família dos *Leoporellus vittatus*, da região cisandina, que possui uma faixa escura nos lados do corpo, pintas negras na cabeça e se alimenta de lodo”\*2. 6-Mulher que poderia ter se casado, mas não quis. 7- “Desencatadas criaturas impedidas de amar”\*3.

A significação do termo solteirona, nos dicionários, é concisa, vaga, indefinível. Dessa forma, o verbete anterior – permeado por muitas impressões sobre o conceito – tem o intuito de ser um *trailer*, um “abra alas” ou janelas para abarcar, direta ou indiretamente, nuances dirigentes dos textos que serão analisados. Para Cláudia Maia (2008), a palavra “solteirona” origina-se do termo

\*Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: [rodrigocabide@gmail.com](mailto:rodrigocabide@gmail.com)

1 Acepções coletadas de vários dicionários.

2 Acepção do dicionário Houaiss para o peixe solteira.

3 Depoimento presente na tese *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*, de Cláudia Maia, publicada pela Editora Mulheres.

inglês *spinster* que era comumente utilizado para se referir a mulheres solteiras ao longo do século XVIII. Para a autora:

O termo foi usado pela primeira vez em 1719, na edição inaugural de um jornal chamado exatamente *The Spinster*. Sob o pseudônimo de Rachel Woolpack, uma articulista afirma que, em sua origem, a palavra não era depreciativa. Referia-se “à louvável ‘atividade das mulheres obreiras’” e significava, literalmente, “fiandeira”, como sugere Ian Watt em seu livro *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. (MAIA, 2008, p.1).

No entanto, a partícula ou sufixo “ONA”, no português brasileiro, cumpre ainda a função de um intensificador depreciativo com grande recorrência em nosso léxico, pois alude a representações adjetivas ou rótulos ilegítimos, desprestigiados pela sociedade, presentes em: cafona, comilona, maricona, marafona e outras acepções de teor mais chulo que não cabem aqui mencionar.

Em um texto nomeado “A tragédia da solteirona” e publicado na *Revista da Semana* em 1937, Berilo Nunes descreve a angústia de suas leitoras celibatárias, apresentando a meta obsessiva das mulheres da época em conseguir um marido, nem que fosse para comprar vestidos, sapatos, fazer uma viagem a Buenos Aires, como uma maneira de promover uma possível ascensão econômica futura ou até mesmo para fazer inveja às amigas. Ou seja, a condição de não estar casada era algo humilhante e excludente para a mulher.

Ao descrever o cotidiano dessas mulheres e os respectivos contextos de atuação delas (a escola e a igreja), numa visão marcadamente naturalista, pautada pela visão “mulher produto do meio” e de acepções científicas, o autor define as solteironas como monstros, nocivas à sociedade, amarguradas, “almas turvas”. E encerra assim o seu discurso hipocritamente consolador, prescritivo e paliativo direcionado às leitoras:

Pode-se escrever um livro ao invés de dar um filho ao país [...] Pode-se plantar uma roseira... Bem sei que nada disso supre, totalmente, o Príncipe encantado [...] V. minha amiga ainda é moça e (creio) formosa [...] por que não vai à praia fazer um pouco de ginástica ou tomar alguns minutos de sol? Muitas vezes a felicidade humana está debaixo de uma barraca de praia [...] Evite ideias tristes e procure nadar 500 metros em linha reta. O mar é a fonte da vida [...] que você busque naquelas águas profundas, o marido do seu sonho e da sua alma, é o que lhe deseja, em nome da Biologia, da Tradição, da Igreja, o seu humilde servo. (NUNES, 1937, s/p.)

Marcadamente jocoso e com tom naturalista, tendência artística que explica o comportamento humano por meio do discurso patológico veiculado como científico e que foi reproduzido em narrativas em fins do século XIX. Esse discurso de quase 75 anos atrás sobre a solteirona parece que esteve e, talvez, ainda se mantém conforme algumas das referências anteriores. Uma vez que mulheres solteiras ainda são vistas sob o estigma de invejosas, mal humoradas, esquivas, beatas, mal amadas, enfezadas, histéricas, rancorosas, desastradas, ranzinzas e outros qualificadores desclassificatórios.

Se for considerada a lógica de reprodução como ainda um dos elementos atribuídos à noção de perpetuação familiar, observa-se que o lugar representativo da solteirona é sempre o de coadjuvante. São primas, irmãs mais velhas, madrinhas, cunhadas, afilhadas, sobrinhas, tias. Nunca mães, nunca esposas. Mulheres de família, muitas vezes fadadas a (ou que optam por) não constituir um clã.

O ponto de partida que se pretende aqui cotejar, contextualizar e modificar é como esse mesmo lugar de figurante, socialmente estabelecido, é disseminado em narrativas curtas a partir da leitura de três contos produzidos entre 1965 e 1977: “Sr. Diretor”, de Lygia Fagundes Telles, publicado em *Seminário dos ratos* (1977); “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, publicado em *A via*

*crucis do corpo* (1974) e “Príncipe sapo”, de Caio Fernando Abreu publicado em *Ovelhas negras* (1995). Este ensaio busca refletir sobre outros matizes confirmativos e dissonantes sobre essas curiosas, fascinantes e instigantes personagens.

## 2- A solteirona escrita

A partir de um passeio panorâmico, muito breve, pela cronologia historiográfica da literatura brasileira, observa-se, em alguns notórios romances e textos pertencentes a nossa dramaturgia, mulheres celibatárias como personagens figurantes e postas a margem dos holofotes narrativos. Nota-se que é na modalidade concisa, predominantemente breve, do conto que a solteirona adquire voz e representação mais proficiente e plural.

O romance *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, é um dos poucos que retratam a mulher celibatária como personagem protagonista. Ainda com elementos da lógica Naturalista, a obra apresenta Magdá, portadora de certa “patologia”: a solteirice. A partir da interdição de amar o suposto primo, em verdade irmão, ela projeta para um empregado da fazenda onde mora a possibilidade de realizar seu sonho: casar-se. Desde então, ela entra num plano fabular, onírico, de encontros imaginários com esse amante idealizado.

No cenário da dramaturgia brasileira, as mulheres que “ficaram para titias” são postas em cena nas peças de Nelson Rodrigues. Em *Toda nudez será castigada*, elas dão banho no sobrinho e sugerem um possível incesto. Também se apresentam desprovidas de beleza, como verdadeiras bruxas, as irmãs Carmelita e Maura em *Dorotéia*. E excessivamente cômicas, como as três irmãs fofoqueiras de *O bem amado*, de Dias Gomes ou ridicularizadas / caricatas como Tia Poloca, de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.

Drummond também tematiza a questão. Em um poema denominado “Vida, vidinha”, publicado na coletânea *Boitempo II*, a solteirona é o estereótipo da mulher infeliz, monótona, automatizada pelo cotidiano e afazeres domésticos. O texto segue o ritmo repetitivo de uma oração:

A solteirona e seu pé de begônia  
 a solteirona e seu gato cinzento  
 a solteirona e seu bolo de amêndoas  
 a solteirona e sua renda de bilro  
 a solteirona e seu jornal de modas  
 a solteirona e seu livro de missa  
 a solteirona e seu armário fechado  
 a solteirona e sua janela  
 a solteirona e seu olhar vazio  
 a solteirona e seus bandós grisalhos  
 a solteirona e seu bandolim  
 a solteirona e seu noivo-retrato  
 a solteirona e seu tempo infinito  
 a solteirona e seu travesseiro  
     ardente, molhado  
     de soluços. (ANDRADE, 1974, p.74)

Entre os contos selecionados para este ensaio, observa-se em “O príncipe sapo”, de Caio Fernando Abreu, quase o esboço de um retrato da solteirona descrita por Drummond. Teresa é uma mulher de quarenta anos, que vive numa cidade do interior, esperava serenata, ouvia radionovelas, fazia crochê, lia almanaques de farmácia e contos infantis para se ocupar e tinha também o hábito de se debruçar sobre a janela para observar e apelidar os transeuntes. Teve exatamente 11 irmãs, todas também iniciadas com a letra T e todas, coincidentemente, se

casaram. Teresa cumpria a função de madrinha nessas cerimônias, porém esperava avidamente que sua hora também chegasse. Apaixonou-se pelo primo Gonçalo, que se casou com Tanira e, em seguida, desejou o professor de piano, Francisco. A apresentação inicial da personagem coincide com o estereótipo da mulher solteira elaborado por Nunes (1937):

Bonita mesmo ela nunca foi, sobre isso todos sempre estiveram de acordo. [...], os cabelos muito finos e lisos presos num coque sem graça, os olhos parados numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza [...] Madrinha, testemunha ou aia de todos os casamentos. Sempre sorridente, feliz com a felicidade das outras, escondendo uma ponta, só uma pontinha, de inveja boa. Os parentes já se olhando de esguelha, trocando sorrisos maliciosos, fazendo apostas ferinas: “Será que esta encalha?” As irmãs casando e Teresa sobrando, o corpo fanando, a carteira e as luvas puindo de tanto casamento. E um misto de amargura e expectativa se acumulando num fundo de alma. (ABREU, 1995, p.46-47)

As demais personagens – Ruth (“Miss Algrave”) e Maria Emília (“Sr. Diretor”) – possuem traços de ratificação e um ponto de ruptura a esse estigma, que serão apresentados ao longo dos blocos temáticos seguintes.

### 3- Faço longas cartas pra ninguém... \*4

Um ponto de convergência entre os três contos é a encenação da carta como mote, motivo, justificativa, registro das reclamações cotidianas em tom de denúncia, que aparecem de maneiras esparsas ora mais, ora menos protuberantes. Com exceção de “Sr. Diretor”, em que esse recurso constitui a dicção ficcional e faz parte da forma arquitetônico-estrutural da narrativa.

Publicado na coletânea *A via crucis do corpo*, “Miss Algrave” aborda a solteirona num grande centro, incomodada com os assuntos cotidianos que a afligiam (sobretudo os relacionados à sexualidade) e redigia cartas-protesto para o *Time*. A personagem, conforme foi ressaltado por alguns críticos é, inicialmente, o rascunho de Macabéa (datilógrafa e virgem) e, claro, de algumas ruivas sardentas que também circulam no cenário clariceano.

Clarice redige, no prefácio dessa obra, uma espécie de carta, intitulada “Explicação”, com o intuito de justificar o porquê de se falar abertamente de erotismo nas narrativas que se seguiriam. As palavras da escritora ecoam com certo tom de advertência e defesa:

Meu editor me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. [...] Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias, a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem das coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio [...]. Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. (LISPECTOR, 1991, p.19-20).

Caio Fernando Abreu apropriou-se dessa acepção clariceana sobre lixo e escrita literária como epígrafe para a coletânea intitulada *Ovelhas negras* (1995). O título conceitual abarca textos escritos entre 1962 e 1995 que foram engavetados pelo autor ou disseminados em outros circuitos, sendo posteriormente compilados. Possivelmente, o livro foi nomeado a partir da notória canção de Rita Lee, lançada no disco *Fruto proibido* (1975). O que garante essa referência é a frequente alusão a canções, cantores e cantoras nas cartas, na obra infanto-juvenil e em alguns contos do autor gaúcho, além das seguintes passagens da letra que podem sugerir o projeto estético do livro “Agora é hora de você assumir” (assumir os textos iniciais ou considerados pelo autor como inacabados ou, talvez, ainda pouco elaborados) e “Ponha o resto no lugar” (reunir o que não foi aproveitado ou que foi rejeitado).

4 Verso da canção “Inverno”, de Antonio Cicero.

O conto “O príncipe Sapo” foi originalmente escrito em 1965 quando Caio tinha 18 anos e foi considerado por ele mesmo como a sua primeira produção literária. O autor, algumas décadas depois da escrita do referido texto, revelou-se, também, como ávido missivista e assim apresenta a sua produção:

[...] eu estava em meu quarto no IPA, internato em Porto Alegre, lendo Graciliano Ramos, quando vieram trazer um envelope grande chegado de São Paulo. Era um exemplar da revista *Cláudia* com este conto publicado e uma carta da Carmen Silva. Há quase um ano, eu enviara o texto a ela pedindo apreciação, e não recebera resposta. A carta explicava: Carmen queria me proporcionar a surpresa da publicação, a primeira. (ABREU, 1995, p.45)

A noção de solteirona como fiandeira, reiterada por Drummond ao apresentar “a solteirona”, é proposta com outras tonalidades em “Sr. Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. Maria Emília, 61 anos, professora aposentada, relata seus recônditos desejos e recordações inquietantes. O conto é todo perpassado pela tentativa da narradora de escrever uma carta ao *Jornal da tarde* denunciando as ditas aberrações sexuais que ela enxergava ao caminhar pelas ruas de São Paulo, que via na TV e filmes – concomitantemente quando ela observa pessoas que circulavam ao redor de uma banca de jornal. O texto é direcionado a um suposto editor, vocativo esvaziado e indefinido, denominado Sr. Diretor. Contudo, há outras reminiscências: como questões ambientais e demais assuntos *suigeneris* que irrompem o tempo presente narrativo e, assim, Maria Emília acaba falando de si própria:

Senhor diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora que sou. Paulista. Aposentada. Paulista aposentada, olha aí a tolice. [...] Com duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas, não vou escrever esse pedaço, mas me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra – porque me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? (TELLES, 1998, p.22).

Nesse jorro verbal contínuo, dessa carta permeada por reclames, confissões e desejos verbalmente incontroláveis, um elemento que se destaca é o que Roland Barthes nomeia como “texto-tagarelice”. Esse conceito, inicialmente, estaria associado ao que o autor designa como “texto de prazer”: “aquele que conforta, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela” (BARTHES, 2002, p.20), como algo que reforça certo discurso comum ou oriundo de uma tradição; pois a protagonista de Lygia se propõe a defender a moral e os bons costumes, além de propagar divagações e extensões opinativas descritivas e insistente retorno à suposta carta.

Um ponto interessante nesse operador conceitual para o conto em questão seria a noção de procura, busca incessante de algo. Barthes, adiante, nomeia o “texto de prazer” como algo ora opositor, ora extensivo à fruição, mecanismo que oscila entre o dito e o interdito, linhas e entrelinhas, conforto e desestabilização narrativa. Mais adiante, ele explica porque o dito enfado não é algo de simples recusa no ato de leitura e o associa ao olhar:

o enfado não pode prevalecer-se de qualquer espontaneidade: não há enfado sincero: se, pessoalmente, o texto-tagarelice me enfada, é porque na realidade não gosto da procura. Mas se eu gostasse dela [...]? O enfado não está longe da fruição: é a fruição vista das margens do prazer. (BARTHES, 2002, p.33)

Se por um lado, na narração de Maria Emília, a procura obsessiva e os seus relatos engendram certo enfado calcado na repetição sobre esse falar e também pela repetição de cenas repugnantes que a impressionavam, por outro são justamente esses buracos enunciativos, esses lapsos discursivos, o lugar de onde ecoam os desejos mais recônditos e as confissões íntimas de Maria Emília, que são direcionadas ao correspondente imaginário em forma de autorreflexão,

rascunho memorialístico sobre si mesma. É como se ela fosse a própria editora, revisora da sua narrativa e efetuasse essas operações, de cortes, substituições, na própria exposição dos fatos.

Um elo coesivo entre as narrativas pode ser estabelecido a partir da relação das três personagens como a representação do corpo. Para Teresa, havia uma necessidade comunicativa de que seu corpo encontrasse o do primo; para Maria Emília, o ato de se despir a incomodava; já Ruth, após o processo de defloração, passa a concebê-lo como objeto a ser comercializado.

A metáfora do corpo nas três narrativas está vinculada à carta vazia de significado, apesar de recheada de significação: o desejo – como propõe Roland Barthes em *Fragments de um discurso amoroso* – à carta não enviada, texto não lido, palavras amarelecidas pelo tempo, correspondência guardada numa gaveta ou como monólogos de um ventre seco. Para Teresa, esses estavam relacionados à passagem de um tempo retilíneo uniforme: “[...] à noite, outra vez, o corpo ardia no desejo impossível do corpo do primo. Os dias atordoados, as noites longas, suores, frustração. O tempo, remédio para tudo, diziam, passando. As irmãs casando sem parar. Teresa ressecando.” (ABREU, 1995, p.48).

O ressecar-se também era processo de envelhecimento para Maria Emília, que em suas memórias detecta o surgimento dessa etapa desde a adolescência, quando foi a uma ginecologista, e esta assim diagnosticou a iluminação metafórica de sua solidão: “Nada grave, menina, você tem flores-brancas, às vezes as virgens padecem disso. Flores brancas, secaram Senhor Diretor, [...] Seca tudo, a velhice é seca [...]” (TELLES, 1998, p.27).

A carta como abordagem do desejo de publicação, de reclamação, de apresentação de si, transfigura-se em outro signo para manifestação do erotismo.

#### 4- Janelas entreabertas do desejo

A janela é um lugar de observação contemplativa, mas também pode ser espaço para a exposição ou enquadramento da solidão. Para Teresa, captura e investigação da vida alheia; para Ruth, espaço que propicia a transgressão; para Maria Emília é elemento figurativo e verborrágico para suas indagações e repulsas. Esse símbolo também pode ser associado à abertura para as pulsões especulares e, concomitantemente, interdição, autocensura.

Teresa, solteira interiorana, esperava o possível amante, o “príncipe encantado”, encostada na janela, tal como as “namoradeiras artesanais” encontradas em lojas de *souvenirs* espalhadas por muitas regiões do Brasil. Por isso, em comparação com as solteironas, não se pode dizer que elas são típicas de algum lugar ou revelam certo tipo de mulher. Além do mais, os efeitos da globalização e conceitos de universalidade das artes e das migrações rasuram as ditas fronteiras típicas. Teresa pode ser lida, possivelmente, como antecipação de “Carolina” (1967), protagonista da canção de Chico Buarque, que via da janela o tempo passar.

Maria Emília, por sua vez, abria janelas inferenciais, rede “hipertextual” de desejos, repulsas reminiscentes e divagações discursivas, enquanto lia as manchetes e capas de revistas na banca de jornal e observava os passantes. Além de recortes, citações, imagens de casais *seminus* em capas de revista, de filmes – como *O último tango em Paris*, estrelado por Marlon Brando – e o quadro da Gioconda, que ela supunha ser outra solteirona frustrada. A imagem da propaganda de Coca-cola é a que mais lhe provocava calafrios e incômodos:

Por toda parte só um anúncio, Beba Coca-Cola! Beba Coca-Cola! Nas estradas, nas cidades, nas árvores e nas fachadas, nos muros e nos postes, até nas toaletes de lanchonetes perdidas lá no inferno velho, a ordem, Beba Coca-Cola! E eu então – ai de mim! – com toda ojeriza que tenho por esse

refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou guaraná, naquele calor e naquele cansaço, cheguei ao balcão e pedi uma Coca-Cola gelada [...] A ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar de uma garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo - horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (TELLES, 1998, p.18.)

Como ocorre em muitos contos de Clarice Lispector, como em “O primeiro beijo” e “Felicidade clandestina”, a segunda história, a chamada “história subterrânea” como define Ricardo Piglia, já se estabelece desde as primeiras páginas por algum elemento quase insignificante numa primeira leitura. Em “Miss Algrave”, o elemento modificador é revelado ao leitor quando se menciona que, no sábado seguinte, a vida daquela mulher seguiria outros rumos, depois é notificado que a personagem dormia de janela aberta e que deixava arroz para alimentar pombos. E eis que adentra o insólito amante:

- Quem é?
- [...]
- Eu sou um eu.
- Quem é você? perguntou trêmula.
- Vim de Saturno para amar você.
- Mas eu não estou vendo ninguém! gritou
- O que importa é que você está me sentindo.

E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico.

- Como é que você se chama? perguntou com medo.
- Pouco importa.
- Mas quero chamar seu nome!
- Chame-me de Ixtlan. (LISPECTOR, 1991, p.30)

Nesse momento, é estabelecida a relação entre Ruth e Ixtlan, o E.T de Saturno. No plano da veracidade da narrativa, o que poderia ser apresentado de forma fabular como suspensão, atmosfera onírica, converte-se, é materializado, em confirmação do coito e defloração, pois a personagem faz questão de confirmar o ato ao descrever a mancha de sangue no lençol. Sobre as aproximações entre sonho e encontro erótico, Octavio Paz afirma:

Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que por sua vez, dissipam-se. Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: “Quem é você?” Pergunta sem resposta... Os sentidos são e não são deste mundo. (PAZ, 1993, p.11-12).

No texto clariceano, Ixtlan é a representação fabular desse “parceiro imaginário”, fantasmático. O furtivo amante representou para a protagonista o conhecimento de uma outra faceta de si mesma. De solteirona, protestante, datilógrafa e virgem, Algrave converteu-se em libertina e prostituta. Segundo Octavio Paz, o erotismo se constitui justamente nesse trânsito de “outridade”, nesse processo de projeção de um outro parceiro, e por que não, de um outro de si. “E o sobrenatural é a radical e suprema outridade”. (PAZ, 1993, p.20).

Para Octavio Paz, a experiência inicial distintiva entre erotismo e a sexualidade é estabelecida quando já não se considera mais a reprodução como finalidade. Dessa maneira, se o termo francês, *celibataire* designa o estado de não estar / ser casado, o vocábulo equivalente em português brasileiro é *celibatário*, que remete, no contexto do cristianismo, não somente à exclusão do matrimônio, mas também à exclusão da prática sexual.

Ruth, diferentemente de Teresa, não visa o casamento como necessidade ardentemente emergencial. Ao contrário, o ato sexual com Ixtlan propiciou a Miss Algrave que ela atentasse para a voz do próprio corpo, para o despertar de sua experiência erótica, culminada pela transgressão. Mesmo que fosse como encenação de um possível prazer aos moldes do outro, de uma tentativa de “quando eu te vejo eu desejo o seu desejo”: “Será que ele gostara de mim porque sou um pouco estrábica? Na próxima lua perguntaria a ele. Se fosse por isso, não tinha dúvida: forçaria a mão e se tornaria completamente vesga. Ixtlan, tudo o que você quiser que eu faça, eu faço [...]. Volte, my love.” (LISPECTOR, 1991, p.23)

No conto de Caio Fernando Abreu, o “personagem imaginário” inicialmente é atribuído à imagem do primo Gonçalo. No entanto, a partir do hábito da personagem em etiquetar apelidos oriundos de contos infantis aos moradores da cidade, o desejo de Teresa desviou-se para o professor de piano, Francisco. A própria alcunha, príncipe-sapo, distinto de imagem de príncipe europeizado do primo, foi o nome composto conceitual ofertado por ela que já designava e assinalava a futura frustração (de príncipe a sapo), o desencanto dessa solteirona:

- Eu não posso, Teresa. Não posso casar com você. Nem com ninguém.

[...]

- Foi no quartel, há muitos anos. Uma granada, você sabe, explosão, um acidente, estilhaços. Não sou homem inteiro. Só meio homem, entende, Teresa? Não me obrigue a falar nisso. (ABREU, 1995, p.55).

No contexto de Teresa, são justamente os valores associados à sexualidade e à perpetuação da espécie, conforme os costumes familiares e da sociedade em que estava inserida, que eram almeçados por ela. Contudo, a recusa do amante serviu de bloqueio, ponto de interdição e repetição da mesma temporalidade comezinha a qual a Teresa vivenciava, à sua “vida, vidinha”. Maria Emília, por sua vez, por conformismo ou falta de esperança, nem esperava a chegada de um amante.

Para Cláudia Maia, a solteirona como figuração estereotipada na sociedade foi paulatinamente sendo modificada ao longo do século XX, a partir de conquistas e emancipações femininas ocorridas a partir dos anos 1960, com o Estatuto da Mulher Casada (1962), que permitiu à mulher o exercício da profissão; e a Lei do Divórcio (1977), que instalou o fim do pacto conjugal. Também se pode considerar a Revolução Sexual, estabelecida também ao longo dos anos 1960, que permitiu às mulheres a desestabilização de valores como a virgindade e a castidade. A historiadora assim define a perspectiva da mulher solteira na contemporaneidade:

Ao contrário do que ocorreu com nossas mães e tias, o casamento e a maternidade estão deixando de ser o principal projeto de vida da mulher. Se antes o sinônimo de felicidade e de realização pessoal era encontrar um bom marido, ter uma casa confortável e filhos bonitos e educados, hoje grande parte das mulheres deseja e prioriza a formação escolar, a carreira profissional e a vivência de variadas experiências. Marido e filhos aparecem em segundo plano, e, em certos casos, há mesmo uma rejeição à vida conjugal. As estatísticas têm mostrado que, cada vez mais, as brasileiras se casam mais tarde e muitas sequer desejam ter filhos. (MAIA, 2008, p.1)

Estas narrativas curtas, escritas nas duas penúltimas décadas do século XX, diferenciam-se de muitos outros textos literários anteriormente produzidos sobre a representação da personagem celibatária, por evidenciar os desejos, o discurso da falta, as indagações e inquietações dessas mulheres: leitoras do próprio corpo e porta-vozes das próprias falas e silêncios. Será que a solteirona no século XXI está em vias de desaparecer? O que representa o celibato na literatura e em outras artes em nossos tempos?

Este curto e modesto ensaio possui apenas divagações, reticências para produções futuras. Deixo a minha admiração mimético-identificatória por estas mulheres adversativas, apregoadas de um

lirismo cômico, de uma beleza impelida ou permeada pela solidão, por um erotismo infinitamente desejoso. Presto a sincera homenagem a: Maria Emília, Teresa, Ruth Algrave, Carolina, Lindonéia, Ilka Tibiriçá, Julianas, Magdá, Jandira, Angélica Cristina, Tia Poloca, Henriqueta, Miss Clotilde (vulgo, Bruxa do 71), Cledma, Ângela Síria, Helena Lúcia, Carmosina, Cinira: “irmãs de outras teresas do mundo inteiro” (ABREU, 1995, p.55) ou a quem interessar possa.... Entre tantas ficcionais, concretas e em processo de reflexão sobre si mesmas, à espera de...

### Agradecimentos

A Cláudia Maia, quem reinventou a solteirona e me ofereceu o mote para este ensaio.

A Maria do Rosário, por ter me apresentado a personagem de Lygia.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo*: Boitempo II. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. Trad. J.Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona*: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais (1890-1948). Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.

MAIA, Cláudia de Jesus. *Ó desprezíveis solteironas!* <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1962>>. Acesso em 23 abr 2011.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 17 jun. 1937.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ARTIGO RECEBIDO EM: 01 fev. 2012

ARTIGO ACEITO EM: 19 mar. 2012

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Figurações Celibatárias. *Revista Criação & Crítica*, n. 8, p. 47–55, abr. 2012. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC\\_N08\\_RSoliveira.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N08_RSoliveira.pdf)>. Acesso em dd mmm. aaaa.