



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ISABELA CHRISTINA DO NASCIMENTO SOUSA

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES FEMININAS NA PÓSMODERNIDADE: UM
ESTUDO DE CONTOS DE DORIS LESSING**

TERESINA

2016

ISABELA CHRISTINA DO NASCIMENTO SOUSA

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES FEMININAS NA PÓSMODERNIDADE: UM
ESTUDO DE CONTOS DE DORIS LESSING**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em letras. Área de concentração: Estudos literários.

Orientador: Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

TERESINA

2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

S725c Sousa, Isabela Christina do Nascimento.
A construção de identidades femininas na
pósmodernidade: um estudo de contos de Doris Lessing /
Isabela Christina do Nascimento Sousa. – 2016.
106 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Piauí, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

1. Doris Lessing. 2. Identidade. 3. Pós-Moderno. I.
Título.

CDD 801.95

ISABELA CHRISTINA DO NASCIMENTO SOUSA

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES FEMININAS NA PÓSMODERNIDADE: UM
ESTUDO DE CONTOS DE DORIS LESSING**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em letras. Área de concentração: Estudos literários.

Orientador: Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

Data de aprovação: ___/___/ 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (Presidente)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. Luizir, de Oliveira (Examinador interno)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Profa. Dra. Rita de Cássia Cronemberger Sobral (Examinadora externa)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

TERESINA

2016

AGRADECIMENTOS

O presente estudo é fruto de muito esforço e dedicação, não só de minhas mãos, mas também de diversas pessoas que estiveram do meu lado durante essa caminhada árdua de noites sem dormir e de momentos em que me tornei ausência para muitas pessoas queridas.

Agradeço em primeiro lugar à minha família, em especial minha mãe que sempre fez, e continua fazendo, de tudo para que eu consiga atingir cada um de meus objetivos.

Agradeço também à minha outra família, aquela com a qual não partilho o sangue, os meus queridos e maravilhosos amigos e amigas, especialmente à Caroline Pessoa por todo auxílio e apoio do início ao fim.

Agradeço aos meus colegas do mestrado, e desejo que as próximas turmas de Estudos Literários possam ser tão unidas e cheias de companheirismo como foi a minha. Em especial, agradeço à Bárbara Campos e Pedro Silva, e desejo que possa tê-los comigo muitas outras vezes durante os próximos anos.

Agradeço ainda aos professores com quem tive o prazer de estudar e que me fizeram crescer tanto durante esses dois anos. Em especial, o meu orientador, Sebastião Alves de Teixeira Lopes, que quando me candidatei para orientanda dele sequer o conhecia, mas se tivesse que, hoje, escolher novamente um orientador, não pensaria duas vezes em escolhê-lo.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço a todos os teresinenses, e aos que não são teresinenses, mas vivem em Teresina, que me acolheram maravilhosamente bem desde meu primeiro dia nessa terra verde e quente. À Arthur, Lecyane, Rodolfo, Edu e Clara, por todos os momentos bons e ruins que pudemos compartilhar.

Whoever fights with monsters should see to it that he does not become one himself. And when you stare for a long time into an abyss, the abyss stares back into you.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

As personagens femininas em Doris Lessing se defrontam constantemente com problemas relacionados ao processo de identificação. As fragmentações e os contínuos deslocamentos de suas identidades perturbam a consciência que elas possuem de si mesmas e tornam a identificação um processo problemático. Neste sentido, as protagonistas de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, respectivamente, Hetty Pennefather, Judith Castlewell e Susan Rawlings, podem ser entendidas como sujeitos pós-modernos. Como tal, vivenciam crises de identidades, e empenham-se na busca por um Eu unificado e estável. Tendo em vista os aspectos observados, esta pesquisa visa investigar como se dá o processo de construção identitária das protagonistas femininas nos contos “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen” de Doris Lessing. Inicialmente, procura-se examinar a que ponto as identidades das personagens se tornam fragmentadas e descentradas; em seguida, são discutidos os fatores que assumem relevância no processo de identificação dessas personagens; e, por fim, são analisados os conflitos e consequências gerados pelas crises de identidade que as personagens vivenciam. Hall (2014a, 2014b), Ferguson (1991), Woodward (2000), Funck (2011), Bordo (1997), Althusser (1970), entre outros, constituem o aporte teórico. Este estudo foi desenvolvido por meio de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico e interdisciplinar. As três personagens podem ser compreendidas como sujeitos pós-modernos, baseando-se na proposta de Hall (2014a), uma vez que não se relacionam somente com uma, mas múltiplas identidades, muitas vezes incongruentes e incessantemente deslocadas. Essas identidades são construídas a partir da interação com diversos sistemas simbólicos e representações com as quais as personagens se identificam.

PALAVRAS-CHAVES: Doris Lessing. Identidade. Pós-moderno.

ABSTRACT

The feminine characters in Doris Lessing constantly face problems related to their processes of identification. The fragmentation and the continuous displacement of their identities disturb their self-awareness and turn the identification into a problematic process. In this sense, the protagonists of “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” and “To room nineteen”, respectively, Hetty Pennefather, Judith Castlewell and Susa Rawlings, can be understood as post-modern subjects. As such, they live crisis of identity, and commit themselves to the seeking of a unified and stable self. Taking into consideration the aspects observed, this research aims to investigate how the process of identification of the feminine protagonists occurs in Doris Lessing's short stories “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” and “To room nineteen”. First of all, it is examined to what extent the identities of the characters become fragmented and de-centered; then, the factors which assume relevance in the process of identification of these characters are discussed; and, finally, the conflicts and consequences produced by the crisis of identity lived by the characters are analyzed. Hall (2014a, 2014b), Ferguson (1991), Woodward (2000), Funck (2011), Bordo (1997), Althusser (1970), among others, constitute the theoretical framework. This study was developed by means of a qualitative bibliographic and interdisciplinary research. The three characters can be understood as post-modern subjects, based in Hall's (2014a) proposal, since they do not relate to one, but a multiplicity of identities, often incoherent and incessantly displaced. These identities are constructed by the interaction with many symbolic systems and representations with which the characters identify themselves.

KEYWORDS: Doris Lessing. Identity. Post-modern.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 AS MULHERES NA PÓS-MODERNIDADE EM DORIS LESSING	15
2.1 As multiplicidades do Eu, os sujeitos pós-modernos de Doris Lessing	17
2.2 Fragmentação das identidades femininas em Doris Lessing	28
3 OS CAMINHOS IDENTITÁRIOS EM DORIS LESSING	43
3.1 Os percursos da alteridade em Doris Lessing	43
3.2 Espaços e (re)construções identitárias em Doris Lessing.....	47
3.3 Gênero e controle social, os corpos (in)disciplinados de Doris Lessing	52
3.4 Instituições e interpelações identitárias em Doris Lessing.....	60
3.4.1 Ideologia religiosa e gênero em Doris Lessing.....	60
3.4.2 “Eus” através do espelho em Doris Lessing.....	65
3.5 Sujeitos em comunidades: identidades nacionais em Doris Lessing.....	68
4 CRISE DE IDENTIDADE EM DORIS LESSING	74
4.1 Perspectiva e consciência identitária em Doris Lessing	74
4.2 Conflitos e estratégias no processo de identificação em Doris Lessing	82
4.3 Os caminhos da subjetividade em Lessing	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A discussão sobre a identidade tem ganhando força no meio acadêmico, crescendo consideravelmente no Brasil e no mundo nas últimas décadas. Nos estudos literários os principais debates sobre identidade inserem-se nos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. A questão se alastra também por diversas outras áreas do conhecimento, tais como Sociologia, Filosofia, Antropologia, Psicologia, entre outras.

Estudos identitários, apesar da grande projeção atual, não constituem, contudo, uma novidade. Na Grécia antiga filósofos como Heráclito e Parmênides já se questionavam acerca da natureza do ser (DUBAR, 2006). A discussão toma novo rumo quando surge a hipótese de uma “crise de identidade”, desenvolvida a partir de críticas à ideia de uma identidade integral, originária ou unificada. Uma vez em crise, a identidade, ou ainda, o processo de identificação do sujeito, ganha evidência e passa a ser considerado um conceito chave para a reflexão acerca do homem contemporâneo (HALL, 2014a).

O conceito de identidade é ainda marcado por um paradoxo: a identidade de um sujeito o/a torna alguém único, pois o Eu implica o não-Outro, o que diferencia um sujeito dos demais; mas é ao mesmo tempo compartilhada, de maneira a inserir o sujeito em um grupo por meio da pertença comum (DUBAR, 2006). Isto é, a identidade é individual e também coletiva.

Doris Lessing, escritora nascida na Pérsia (atual Iran) em 1919, começou a escrever ainda na adolescência após ter contato com livros de Política e Sociologia. No entanto, seu primeiro livro só veio a ser publicado quando se mudou para a Londres em 1949, com a intenção de engrenar sua carreira como escritora. Assim, em 1950 seu primeiro romance, *The grass is singing*, foi às prateleiras. Muitas de suas obras possuem a África como cenário, local onde a escritora viveu suas primeiras três décadas de vida. Escreveu textos em diversos gêneros e também sobre vários assuntos (MUKHERJEE, 2012). Na Inglaterra alcançou sucesso e recebeu diversos prêmios literários, dentre os quais o Nobel de Literatura em 2007, por ser considerada a escritora épica da experiência feminina (CROW, 2007). A autora é mundialmente conhecida pela propriedade de delinear de maneira íntima o universo subjetivo feminino, característica que não passou

despercebido ao se realizar a leitura de seus contos estudados no trabalho aqui apresentado.

Ao ler pela primeira vez “To room nineteen”, intrigou-me a maneira como se desenvolvem os conflitos da protagonista Susan Rawlings. À personagem não faltava nada, exceto a si mesma. Esse sentimento de incompletude e os embates gerados a partir dele, fizeram-me levantar alguns questionamentos que ainda não haviam sido contemplados na fortuna crítica do conto. Apesar de “To room nineteen” ser uma das narrativas de Lessing mais estudadas, surpreendeu-me que nenhum ensaio encontrado durante a pesquisa se dedicasse à questão do processo de identificação. A maioria dos trabalhos abordam o conto a partir de teorias feministas, como em Moraes (2009), Mukherjee (2012) e Papa e Strave (2013); outros o estudam através do viés psicanalítico concentrando-se na loucura ou no suicídio da personagem, caso de Baumgarten (2010), Wang e Wen (2012) e Seklen (2014). Apesar de tocarem na questão da identidade, nenhum desses estudos foca no processo de identificação em si. Assim sendo, resolvi que seria este o principal ponto de investigação desta dissertação.

Pude notar também, que a questão da identidade volta a figurar em outros trabalhos de Lessing. Em “Our friend Judith” acompanha-se a trajetória de uma protagonista que se esforça ao máximo para preservar seu sentimento de identidade ideal. Ao contrário do primeiro conto citado, os estudos sobre “Our friend Judith” são bem mais escassos, entre os quais encontram-se um artigo de Suzuko Mamoto [s.d.], que analisa a questão da liberdade sexual nesse e em outros três contos de Lessing, e outro de Al-Hajaj e Sharhan (2014), que aborda o discurso feminista na trama. Nenhum desses estudos aponta para a direção proposta aqui, estudo sobre o processo de identificação da personagem. Sendo assim, pareceu-me pertinente juntar esse conto ao anteriormente mencionado, estendendo o *corpus* para a presente investigação.

Mais tarde, considerou-se também oportuno incluir um terceiro conto à pesquisa, selecionando-se “An old woman and her cat”, pois esse, além de tratar da mesma temática dos dois primeiros, a crise de identidade, é protagonizado por uma personagem que vive em condições bem distintas e menos confortáveis que das duas primeiras. O conto “An old woman and her cat” aparece em diversos trabalhos críticos que, no entanto, não apresentam nenhum estudo mais aprofundado. A maior parte dos trabalhos encontrados sobre ele se divide em comentários sobre a biografia da autora, como em Piercy (1978), ou estudos sobre a relação de personagens com seus animais de

estimação, como em Beck e Katcher (1996) e Rogers (1998). Há ainda um artigo no campo da Medicina, que aborda os problemas de saúde derivados da pobreza e injustiça social, Donohoe (2005), utilizando o conto como ilustração do problema. O trabalho mais recente encontrado foi o de Harriott (2015), que explora como Lessing, e outros quatro escritores, abordam o tema do envelhecimento. A questão da identidade cultural, embora fortemente marcada no texto, ainda não foi devidamente explorada.

Os três contos que compõe o *corpus* da pesquisa são parte da coletânea **Stories**, publicada pela primeira vez pela Alfred A. Knopf em 1978, que inclui todos os contos escritos por Lessing até então, com exceção daqueles que possuem a África como cenário. “Our friend Judith” e “To room nineteen” foram publicados pela primeira vez em 1963, pela MacGibbon & Kee, no volume intitulado **A man and two women**, enquanto que “An old woman and her cat” foi publicado pela primeira vez em 1972 em dois volumes diferentes: **The temptation of Jack Orkney & other stories** pela Alfred A. Knopf e **The story of a non-marrying man and other stories** pela Jonathan Cape Ltd. Os três contos abordam a busca pela autenticidade do Eu no universo da subjetividade feminina. No entanto, até agora nenhum trabalho tratou de relacionar as protagonistas: Hetty Pennefather, Judith Castlewell e Susan Rawlings, de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, respectivamente.

As três personagens podem ser compreendidas como sujeitos pós-modernos, no sentido apontado por Stuart Hall (2014a). Possuem identidades fragmentadas e em constante deslocamento, muitas delas incoerentes e contraditórias entre si, que faz com que o processo de identificação seja doloroso e conflituoso. A partir dessa observação, propõe-se, como objetivo geral desta pesquisa, investigar como se dá o processo de construção identitária das protagonistas femininas Hetty Pennefather, Judith Castlewell e Susan Rawlings, dos contos “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, escritos por Doris Lessing. Para tanto, os objetivos específicos são: apontar a que ponto a identidade das protagonistas femininas se tornam fragmentadas e descentradas; examinar quais fatores assumem relevância durante o processo de identificação das personagens femininas estudadas, observando-se, também, quais lógicas são responsáveis pelo regimento deste processo; e, por fim, apontar como as protagonistas femininas lidam com os conflitos gerados pela crise de identidade pela qual atravessam, assim como quais são as consequências geradas por esse processo.

Para o alcance dos objetivos, optou-se pela pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. A pesquisa qualitativa não busca estabelecer uma representatividade numérica. Direcionada para aspectos do objeto que não podem ser quantificados. A pesquisa qualitativa volta-se para os significados, crenças, valores, aspirações, atitudes, dentre outros aspectos que fazem parte dos fenômenos e processos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Esse tipo de pesquisa opõe-se ao positivismo que pressupõe a aplicação do mesmo modelo de pesquisa para todas as ciências (GERHARDT; SILVEIRA, 2009). A pesquisa bibliográfica constitui-se de um estudo sistematizado das referências teóricas já analisadas publicadas em livros, jornais, revistas, etc., impressos, ou ainda, em meio eletrônico. Qualquer trabalho científico tem como ponto de partida a pesquisa bibliográfica, mas esta pode também consistir em o único meio para o desenvolver de uma pesquisa científica (FONSECA, 2002). A estudo aqui desenvolvido tem caráter interdisciplinar, pois abordar os contos, não somente através de textos da Teoria ou Crítica Literária, mas também de autores da Sociologia, Teoria Cultural, Filosofia, Psicanálise, entre outros. Textos escolhidos por entender-se que constituem ferramentas de análise convenientes. Tendo em vista que, a pesquisa interdisciplinar possibilita o diálogo entre diferentes disciplinas no estudo de um problema comum (GERHARDT; SILVEIRA, 2009), e a identidade, conseqüentemente o processo de identificação também, é por si só discutida em várias áreas do conhecimento.

Após esse primeiro capítulo introdutório, no capítulo 2, “As mulheres na pós-modernidade em Doris Lessing”, trato brevemente das personagens femininas nas obras da autora, relacionando-as com os dois principais perfis de mulheres na obra de Lessing elencados por Gautam (2011): mulheres autossuficientes que zelam por suas identidades; e mulheres convencionais atreladas aos valores tradicionais. Em seguida, no tópico “As multiplicidades do Eu, os sujeitos pós-modernos de Doris Lessing”, faço a apresentação das personagens, para à diante me posicionar teoricamente acerca do conceito de identidade, pós-modernidade e sujeito pós-moderno, baseada em principalmente em Hall (2014a). No tópico seguinte, “Fragmentação das identidades femininas em Doris Lessing”, assumindo que as personagens apresentam características de sujeitos pós-modernos, demonstrando identidades fragmentadas, descentradas e múltiplas, discorro sobre as principais identidades assumidas por cada uma das personagens, assim como exponho as implicações e significados geralmente atribuídas

a cada uma dessas identidades, baseando-me, em especial, no estudo de Ferguson (1991) sobre as imagens femininas na literatura.

No terceiro capítulo, “Os caminhos identitários em Doris Lessing”, exploro os percursos da alteridade em “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”. No tópico “Os percursos da alteridade em Doris Lessing”, aponto para o funcionamento do processo de identificação que se dá através da alteridade, apresentando “diferença” como principal protagonista. Sem esquecer que o sentido construído jamais se fecha em si mesmo, a identidade, assim como o sentido, está sempre a escapar do campo do mesmo, impedindo que se construam identidades não relacionais, que não dialoguem com a diferença (HALL, 2014a). Volto-me também para signos que agem durante o processo de identificação, como, por exemplo, os gatos, de grande importância em duas das três narrativas estudadas. No tópico seguinte, “Espaços e (re)construções identitárias em Doris Lessing”, foco a análise nos espaços físicos ocupados pelas personagens, demonstrando como esses atuam no processo de construção identitária das protagonistas. Para a análise dos efeitos que o espaço causa em Hetty Pennefather, Judith Castlewell e Susan Rawlings, e de como esse ajuda a projetar o estado mental das personagens, faço uso de Osman Lins (1978) e Massey (2003). No tópico posterior, “Gêneros e controle social, os corpos (in)disciplinados de Doris Lessing”, examino como as identidades de gênero atuam no desenvolver das tramas, fazendo sucintamente um percurso dos estudos feministas a fim de explorar a construção dos conceitos de “mulher”, gênero e patriarcado, compreendendo que as expectativas e normas socioculturais atreladas a essas identidades agem de forma direta nos conflitos com os quais as personagens têm que lidar. Para tanto, tornaram-se indispensáveis os trabalhos de Susana Bornéo Funck (2011) e Susana R. Bordo (1997).

Em seguida, ainda no terceiro capítulo, no tópico intitulado “Instituições e interpelações identitárias em Doris Lessing”, trabalho a questão das instituições e seu papel na construção de identidades. Para tanto, parto da ideia de Louis Althusser (1970) acerca dos aparelhos ideológicos do estado (AIE), propagadores da ideologia, que por sua vez se relaciona com o discurso, que age na construção da identidade, pois essa é também discursiva. A primeira das instituições examinadas, no subitem “Ideologia religiosa e gênero em Doris Lessing”, é a igreja, considerando a atuação do judaico-cristianismo na delimitação de identidades de gênero, especialmente na trajetória de Susan Rawlings, de “To room nineteen”, em que a personagem é constantemente

perturbada com a ideia de paraíso e inferno. No subitem seguinte, “Eus através do espelho em Doris Lessing”, parto para a análise da família como instituição, levando em conta que essa exerce influência fundamental na construção da identidade do sujeito desde a infância, quando surge a consciência do Eu, apoiando-me teoricamente em Lacan (2003). Para finalizar o capítulo, desenvolvo o tópico “Sujeitos em comunidades: identidades nacionais em Doris Lessing”, em que proponho a discorrer sobre as identidades nacionais, levando a discussão sobre espaço para o nível de comunidades imaginárias, como apregoa Benedict Anderson (2006). Trago mais uma vez Hall (2014a), para entender como a ideia de nação confere um sentimento de pertencimento a um grupo através de uma identidade, da mesma forma que pode decretar a exclusão do sujeito desse grupo, como ocorre com Hetty Pennefather de “An old woman and her cat”.

No último capítulo, intitulado “Crise de identidade em Doris Lessing”, trabalho como as protagonistas enxergam a questão da identidade e como escolhem lidar com a crise de identidade que vivem. Primeiramente, no tópico “Perspectiva e consciência identitária em Doris Lessing”, discuto até que ponto essas personagens – Hetty Pennefather, Judith Castlewell e Susan Rawlings– compreendem que passam por crises de identidades, levando em conta que os textos não são narrados em primeira pessoa, com exceção de “Our friend Judith”, narrativa em que, mesmo assim, o narrador não é a própria Judith, mas uma figura sem nome que se dá a conhecer muito pouco. Sendo assim, tudo o que se sabe sobre as personagens é o que os narradores escolhem expor. Neste sentido, trabalho com base nos estudos sobre os narradores de Friedman (2002). No tópico seguinte, “Conflitos e estratégias no processo de identificação em Doris Lessing”, detenho-me nos conflitos gerados nas personagens em função das crises de identidade que sofrem, explorando a quais estratégias elas recorrem na tentativa de manter o que consideram ser suas identidades essenciais. No último tópico, “Os caminhos da subjetividade em Doris Lessing”, examino o desfecho das tramas, apontando para a maneira idiossincrática através da qual se desenvolve o processo de identificação, o que acarreta em desenlaces diferentes para cada uma das três personagens, que buscavam a mesma coisa impossível, isto é, a conquista de identidades unificadas e estáveis.

2 AS MULHERES NA PÓS-MODERNIDADE EM DORIS LESSING

Doris Lessing é conhecida pela sua exímia capacidade de delinear o universo subjetivo feminino, conferindo às suas personagens densidade e complexidade frente a questões sociais e existenciais. Gautam (2011) observou a recorrência de dois principais perfis de mulheres presentes nos romances de Lessing: o primeiro trata-se de mulheres autossuficientes e independentes que prezam por sua subjetividade, mulheres que negam as convenções e buscam distinguir-se através da afirmação de suas identidades; o segundo tipo diz respeito a mulheres convencionais, que constroem suas vidas de acordo com os valores tradicionais, que acreditam que sofrer é parte da condição feminina e aceitam viver de acordo com esses termos.

Assim como nos romances, nos contos de Lessing diversas vezes nos deparamos com heroínas que carregam os mesmos traços apontados por Gautam (2011). Esta pesquisa dedica-se ao estudo de três personagens femininas em Doris Lessing, cada uma sendo protagonista de um conto parte da coletânea **Stories** publicada pela primeira vez em 1978: “An old woman and her cat”, “Our friend Judith”, “To room nineteen”. Hetty Pennefather e Judith Castlewell, de “An old woman and her cat” e “Our friend Judith” respectivamente, se enquadram no primeiro modelo de mulher apresentado por Gautam (2011), haja visto que, embora em contextos distintos, as personagens buscam fugir das convenções e se afastar do ideal feminino propalado culturalmente, construindo para si uma identidade distante das expectativas impostas a elas. Enquanto Susan Rawlings, protagonista de “To room nineteen”, faz parte do segundo tipo, mulher presa aos valores sociais e que abre mão da sua subjetividade em prol do casamento, dedicando-se inteiramente ao marido e aos filhos. No entanto, a classificação de Susan nesse modelo de Gautam (2011) merece uma ressalva. Não encontrando a felicidade desejada no ambiente doméstico, a personagem se envolve em fugas de sua casa à procura de um lugar que possa lhe conferir as horas de solidão e anonimato pelos quais tanto anseia. O que aponta que a personagem, embora se comprometa com o papel de mulher tradicional, não se contenta com esse, e busca alternativas que lhe permitam a vivência de uma outra subjetividade anulada pelo casamento.

Mukherjee (2012) chama atenção para a maneira como os relacionamentos com homens podem exercer influência na construção das identidades das heroínas

de Lessing. Afirma também que o sexo constitui fator determinante no processo de identificação por que passam as personagens: “*Women try to preserve their identities by having or not having sex*”¹ (MUKHERJEE, 2012, p. 4). As mulheres de Lessing, cada uma à sua maneira, possuem um mesmo objetivo: preservar o que elas consideram ser suas identidades ideais e autênticas. Analisando alguns de seus contos mais célebres, Mukherjee afirma que “*Lessing portrays well the ambiguities of women’s feelings towards matters such as heterosexual love, maternal love, close friendship and one’s self respect*”² (MUKHEJEE, 2012, p. 4).

Michiko Kakutani (2007), discorre em *Under My Skin*, primeiro volume da biografia de Lessing, que a escritora considerava ser parte da condição humana viver a vida presa às circunstâncias pré-estabelecidas. Lessing se prometeu desde cedo não se sujeitar a isso e muitas de suas heroínas possuem o mesmo tipo de convicção:

[...] women who find that intelligence and talent do not ensure success or control, women who must grapple with “the hazards and chances of being a free woman” at a time when “women’s emotions are still fitted for a kind of society which no longer exists.”³ (KAKUTANI, 2007, p. 1).

Quem também se dedicou ao estudo das personagens femininas de Doris Lessing foi Moraes (2009), que defende que a autora “traz à luz mulheres politizadas e atuantes, em sua maioria, capazes de pagar alto preço pelas escolhas pessoais e pela busca de um caminho individual que as conduza ao encontro de si mesmas” (MORAES, 2009, p. 19). Essas características são recorrentes nas protagonistas femininas de Lessing, por conseguinte, estão presentes nos contos analisados neste trabalho. Essa busca pela subjetividade e pela emancipação das construções ideológicas do feminino acabam desencadeando conflitos identitários com os quais as personagens têm que lidar, enquanto tentam alcançar a plenitude em meio a um processo de identificação fragmentário.

¹ As mulheres tentam preservar suas identidades fazendo ou não sexo (Tradução minha).

² Lessing retrata bem as ambiguidades dos sentimentos femininos em relação a assuntos como amor heterossexual, amor materno, amizade próxima e respeito por si mesmas (Tradução minha).

³ Mulheres que acreditam que inteligência e talento não asseguram sucesso ou controle, mulheres que devem lutar com “os riscos e ocasiões de ser uma mulher livre” em uma época onde “as emoções das mulheres ainda são adaptadas a um tipo de sociedade que não existe mais (Tradução minha).

Na sequência segue uma breve introdução das personagens estudadas, que visa também apontar quais as principais representações são responsáveis por fornecer significados às protagonistas de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, mulheres que aspiram a construção de um Eu estabilizado no qual possam se apoiar.

2.1 As multiplicidades do Eu, os sujeitos pós-modernos de Doris Lessing

Hetty Pennefather, protagonista de “An old woman and her cat”, possui ascendência cigana, “[s]he was in fact part gypsy, for her mother had been one, but had chosen to leave her people and marry a man who lived in a house”⁴ (LESSING, 1978, p. 429). Assim como sua mãe, Hetty casou-se e construiu ao lado do marido, Fred Pennefather, uma família sólida. No entanto, a imagem de cigana é um fardo que Hetty⁵ tem que carregar durante toda a vida, sobretudo após a morte do marido. Essa personagem vive em um mundo que testa constantemente sua adequação a ele. É possível perceber em diversos momentos do texto que há por parte da personagem o desejo de se ajustar à vida de mulher tradicional, aquela dentro dos padrões socioculturais que apontam quais caminhos devem ser escolhidos por ela. Em outros momentos é também possível observar a vontade de desfazer as amarras implicadas no modelo padrão de feminidade inglesa. No entanto, todas as práticas não tradicionais de Hetty, de uma forma ou de outra, acabam remetendo aos seus antepassados, gerando resistência quanto à aceitação dela por parte das outras personagens do texto, sejam seus vizinhos ou até mesmo seus filhos.

Tratando-se de Hetty, a primeira rejeição que a personagem sofre é por parte da família. Após constituírem suas próprias famílias, seus filhos a abandonam e a partir de então o único contato da personagem com eles ocorre através de cartões natalinos que lhes são enviados por uma das filhas. Hetty também é rejeitada por seus vizinhos, que tripudiam e debocham dela à distância, pois não querem contato. Justificam-se culpando a própria Hetty por estar se tornando “estranha”: “*Neighbours*

⁴ De fato ela era parte cigana, pois sua mãe havia sido uma, mas escolheu deixar seu povo e casar-se com um homem que vivia em uma casa (Tradução minha).

⁵ Utilizarei em alguns momentos somente o primeiro nome das personagens visando dar um pouco de leveza ao meu texto.

*of twenty or thirty years' standing said she had gone queer, and wished to know her no longer*⁶ (LESSING, 1978, p. 430). A única companhia que Hetty consegue de fato é um gato de rua que ela encontra e decide adotar, mesmo indo contra a política do edifício onde habita. A relação da personagem com o gato é de cumplicidade, Tibby, o gato, passa a ser sua única companhia até o último dia de sua vida.

A personagem de “Our friend Judith” também passa por problemas para se adequar a um mundo que sequer faz sentido perante seus olhos. A personagem destoa da imagem tradicional e idealizada de mulher. Isso faz com que desperte a curiosidade de suas amigas, a narradora (sem nome) e Betty, que durante todo o desenrolar da estória procuram desvendar a intrincada Judith Castlewell. A poeta parece sempre estar certa de quem ela é, mas para a surpresa das amigas, durante uma viagem à Itália na qual Judith faria um trabalho sobre os Borgias, a personagem se perde em meio ao novo ambiente e passa a se comportar como outra pessoa. Ela se envolve num romance com um barbeiro chamado Luigi, muda os hábitos e a aparência também. Betty, assim como a narradora que se torna ciente dos fatos por meio dos relatos da amiga, fica atônica. Porém, após um incidente com uma gata, Judith se dá conta de que algo de “errado” estava acontecendo com ela e volta para a Inglaterra imediatamente, deixando as amigas ainda mais perplexas, por não compreenderem os motivos que a impeliram a agir de tal forma.

Judith parece um quebra-cabeça o qual suas amigas vivem a montar. Mesmo expondo que não lhe agrada discutir assuntos íntimos com as pessoas, as duas mulheres insistem em desvela-la. Algumas vezes, é possível perceber que a narradora suspeita que tudo o que faz de Judith tão distinta das outras mulheres não passa de uma máscara: *“I had been Judith’s friend [...] before the incident occurred which I involuntarily thought of—stupidly enough—as the first time Judith’s mask slipped”*⁷ (LESSING, 1978, p. 328); empenhando-se em investigar quais os reais motivos que faziam sua amiga escolher uma vida de aparências. As amigas (Betty e a narradora) não são capazes de conceber a ideia de Judith ter uma vida autossuficiente sem que na verdade estivesse triste e infeliz interiormente: *“[...] [s]urely*

⁶ Vizinhos de vinte, trinta anos disseram que ela havia se tornado esquisita e que não mais desejavam conhecê-la (Tradução minha).

⁷ Eu era amiga de Judith [...] antes do incidente que involuntariamente tomei – de forma bem estúpida - como a primeira vez em que a máscara de Judith caiu (Tradução minha).

*she must sometimes be lonely? Hasn't she ever wanted to marry? What about that awful moment when one comes in from somewhere at night to an empty flat?"*⁸ (ibid., p. 332).

Dentre as três personagens, Susan Rawlings de "To room nineteen" é quem mais se esforça para compor a imagem de mulher tradicional, ou seja, uma mulher que assume as representações de mãe, dona-de-casa e esposa. Antes uma jovem com uma carreira promissora, Susan renuncia a sua independência em nome da "inteligência", assim como dito pelo narrador. Susan abre mão do seu apartamento, troca-o por uma casa de cerca branca no subúrbio, e sua carreira na empresa de publicidade dá lugar ao árduo trabalho de cuidar dos quatro filhos, do marido e da casa.

Their life seemed to be like a snake biting its tail. Matthew's job for the sake of Susan, children, house, and garden – which caravanserai needed a well-paid job to maintain it. And Susan's practical intelligence for the sake of Matthew, the children, the house and the garden – which unit would have collapsed in a week without her⁹. (LESSING, 1978, p. 397-398).

Susan se torna a materialização da mulher tradicional, conseqüentemente espera-se que a personagem, após ter tomado todas as decisões inteligentes e conseguir "tudo o que uma mulher sonha na vida", seja feliz. No entanto, o desenvolver da trama aponta para um outro tipo de desfecho: *"[i]n that case why did Susan feel (though luckily not for longer than a few seconds at a time) as if life had become a desert, and that nothing mattered, and that her children were not her own?"*¹⁰ (LESSING, 1978, p. 401).

⁸ Certamente ela deve se sentir solitárias às vezes? Ela nunca quis se casar? E o que dizer daquele momento horrível em que se vem de algum lugar à noite e se entra num apartamento vazio? (Tradução minha).

⁹ A vida deles parecia uma cobra a morder sua calda. O trabalho de Matthew pelo bem de Susan, das crianças, da casa e do jardim – cuja hospedaria necessitava de um trabalho bem pago para mantê-la. E a inteligência prática de Susan pelo bem de Matthew, das crianças, da casa e do jardim – cuja unidade teria entrado em colapso em uma semana sem ela. (Tradução minha).

¹⁰ Sendo assim, por que Susan sentia (por sorte não mais do que por um segundo por vez) como se a vida tivesse se tornado um deserto, e nada importasse, e que os filhos não eram dela? (Tradução minha).

A personagem passa a sentir-se cada vez mais distante da “Susan essencial”¹¹, a mulher independente que ganhava a vida sozinha, tinha um lar e tempo para dedicar-se a si mesma. Essas inquietações fazem com que ela resolva tentar resgatar o que considera ser sua completude. Contudo Susan se recusa a abandonar o cenário doméstico, necessário para a construção da figura da mulher modelo. Incapaz de silenciar os seus demônios dentro de sua casa, Susan busca refúgio em quartos de hotéis baratos. A personagem anseia por algumas horas de anonimato e silêncio que lhe permitam uma fuga da realidade de rotina doméstica. Entretanto, toda a paz de Susan desmorona quando toma ciência que o marido, desconfiando de traição, pagou um detetive para segui-la e descobriu que o dinheiro que ele lhe dava servia para o aluguel do quarto. Sem cogitar contar a verdade para o marido, dado que a verdade pareceria loucura, a mulher decide mentir e assumir um caso com um homem fictício. Para sua surpresa, seu marido Matthew vinha mantendo um caso e resolve oficializá-lo pedindo o divórcio. Susan percebe que não conseguiria arrastar a mentira por muito tempo, então como última alternativa de fuga a personagem comete suicídio.

She lay on her back on the green satin cover, but her legs were chilly. She got up, found a blanket folded in the bottom of the chest of drawers, and carefully covered her legs with it. She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river.¹² (LESSING, 1978, p. 428).

Os três contos são permeados por diferentes construções identitárias. As personagens não têm uma identidade fixa, mas antes várias identidades muitas vezes incongruentes entre si. As três compartilham em algum momento da trama a identidade de mulher tradicional, ou seja, de acordo com a ideologia de feminidade e expectativas socioculturais e econômicas do local onde se inserem. Porém, as personagens buscam legitimar um outro Eu, que vai de encontro com essas normas e acabam suscitando diversas adversidades durante esse processo.

¹¹ A expressão aqui não indica que partirei de pressupostos essencialistas, trata-se do termo utilizado pelo narrador do texto, no original: *essential Susan*.

¹² Ela deitou as costas na coberta de cetim verde, mas suas pernas estavam frias. Ela levantou, encontrou um lençol dobrado na parte inferior da cômoda, e cuidadosamente cobriu suas pernas com ele. Ela estava bem satisfeita em estar ali, ouvindo o brando silvo do gás que se infiltrava no quarto, em seus pulmões, em seu cérebro, à medida que se deixava levar pelo rio escuro (Tradução minha).

Antes de observarmos mais afundo quais as identidades que se relacionam com as protagonistas dos contos, serão esclarecidos alguns pontos que visam delinear o que é identidade de acordo com a proposta apresentada. Quando há muito tempo se despertou o interesse em estudar a identidade, ela era ligada à qualidade de idêntico a si mesmo, situando-se assim no campo da metafísica. Em função das transformações ocorridas nas últimas décadas, o conceito de identidade transbordou o campo metafísico e passou a ser associado a questões existenciais, sociológicas e antropológicas (SANTOS, 2011). A identidade passou a ser enxergada como um fenômeno problemático. Como resultado disso, surgiram inúmeros estudos sobre o assunto com o intuito de lançar uma luz sobre alguns das perturbações que assolam o sujeito contemporâneo. O fato é que a questão da identidade tem sido encarada como uma das principais chaves para a compreensão dos fenômenos culturais da pós-modernidade.

Sobre pós-modernidade, Terry Eagleton a distingue de pós-modernismo afirmando que o segundo se refere a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o primeiro diz respeito a um período histórico específico:

Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities¹³. (EAGLETON, 2003, p. vii)

A ideia de pós-modernidade se apoia em condições não-materiais, assim como materiais, fenômenos como a nova forma de capitalismo ocidental, que reflete um mundo tecnológico efêmero e descentrado, a indústria cultural, assim como o consumismo, e também a transformação do foco político que muda das políticas

¹³ Pós-modernidade é uma forma de pensar que desconfia das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso ou emancipação universal, dos sistemas únicos, das grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. Em contraste com essas normas Iluministas, vê o mundo como contingente, infundado, diverso, instável, indeterminado, um conjunto de culturas não unificadas ou interpretações que acarretam em um grau de ceticismo sobre a objetividade da verdade, história e das normas, da natureza inquestionável e da coerência de identidades. (Tradução minha).

clássicas de classe para inúmeras políticas de identidade configuram-se bases que dão sustentação a era pós-moderna (EAGLETON, 2003).

Se ainda não é consenso entre os estudiosos que a modernidade tenha de fato chegado a um fim, é certo que os alicerces da modernidade entraram em declínio. Em reconhecimento da situação, Jonathan Culler (1999) explica que os debates referentes à identidade têm surgido principalmente de duas questões centrais: a identidade, o Eu, é algo dado ou construído? E ainda, essa subjetividade deve ser concebida em termos sociais ou individuais? Ele aponta que essas indagações servem para nortear as principais vertentes do pensamento contemporâneo a respeito do tema. Com base nessas afirmações, pode-se organizar as tendências predominantes nos estudos identitários da seguinte forma:

Eu dado e individual	Interno e singular, anterior a atos que realiza, âmago interior expresso (ou não) através de atos e palavras.
Eu dado e social	Determinado por meio de suas origens e atributos sociais.
Eu construído e individual	Se torna o que é por intermédios de seus atos específicos.
Eu construído e social	Se torna o que é através das diferentes posições de sujeito que ocupa.

Quadro 1: principais estudos identitários de acordo com Culler (1999)

A literatura tem desempenhado seu papel no que diz respeito às tentativas de compreender o sujeito a partir do processo de identificação:

As obras literárias caracteristicamente representam indivíduos, de modo que as lutas a respeito da identidade são lutas no interior do indivíduo e entre o indivíduo e o grupo: os personagens lutam contra ou agem de acordo com as normas e expectativas sociais. (CULLER, 1999, p. 110)

O romance nos permite explorar, entre outras coisas, como as exigências da identidade de grupo restringem as possibilidades individuais (CULLER, 1999). O mesmo observar-se ocorrer com as personagens dos contos de Lessing.

Stuart Hall volta-se para a questão da identidade cultural, que segundo ele refere-se aos “[...] aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2014a, p. 9). O autor parte do pressuposto de que a identidade está em crise, consequência de um processo amplo de mudança que vem se articulando nas últimas décadas, responsável pelo deslocamento das estruturas e principais processos das sociedades modernas, desestabilizando as referências que nos mantinham estáveis. Para Hall, não só essa transformação que vivemos pode ser considerada pós-moderna¹⁴, como também nós mesmos somos pós, no sentido de que não mais nos comprazemos com a estabilidade fornecida pelas antigas identidades, constituídas pela essência que culminava no núcleo interior do sujeito. Hall conceitua o sujeito pós-moderno como aquele que não é mais unificado, mas que se tornou fragmentado “[...] composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (ibid., p. 11).

A subjetividade pós-moderna, assim como descrita por Hall (2014a), permeia as tramas das três protagonistas dos contos estudados. As personagens de Lessing (1978) não são unificadas em uma única identidade, mas fracionadas em várias identidades incoerentes.

O sujeito assume identidade diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um Eu coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2014a, p. 12).

Essas personagens passam por crises de identidade: “Essa perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2014a, p. 10). Hetty, Judith e Susan estão em crise. Elas entram em conflito quando suas identidades se chocam e se deslocam, fazendo com que elas sintam a noção do Eu perturbada. As personagens são fragmentadas e deslocadas. Esse deslocamento diz respeito ao movimento

¹⁴ Embora Hall fale em sujeito pós-moderno, ele não adota o termo pós-modernidade para tratar da contemporaneidade, optando pela expressão modernidade tardia.

contínuo de troca de identidades, a identidade que estava em evidência passa a ocupar o plano secundário e outra projeta-se em seu lugar num movimento contínuo.

Por sua vez, Patrick Charaudeau (2009), a partir de uma visão filosófica, entende identidade como algo que possibilita que o sujeito tome consciência de sua existência, o que acontece quando ele toma consciência de seu corpo, seu saber, seus julgamentos e ações. “A identidade implica, então, a tomada de consciência de si mesmo” (CHARAUDEAU, 2009, p. 309). Fala ainda sobre o princípio da alteridade, que se trata da relação de dependência que se constitui entre o Eu e o outro durante o processo de identificação, “somente ao perceber o outro como diferente, que pode nascer, no sujeito, sua consciência identitária. A percepção da diferença do outro constitui de início a prova de sua própria identidade, que passa então a ‘ser o que não é o outro’” (CHARAUDEAU, 2009, p. 309). O autor dirige seu estudo para as relações de identidade social e identidade discursiva. Diferenciando as duas, Charaudeau especifica identidade social como aquela que precisa ser reconhecida pelos outros, “[...] é o que confere ao sujeito seu ‘direito à palavra’, o que funda sua legitimidade” (CHARAUDEAU, 2009, p. 311); e identidade discursiva como aquela que necessita ser construída pelo sujeito falante “para responder à questão: “*Estou aqui para falar como?*” Assim sendo, depende de um duplo espaço de estratégias: de “credibilidade” e de “captação” (ibid.).

Para o decorrer do trabalho não será adotada a tipologia de identidade cultural, social ou discursiva, embora sejam alternativas conceituais, não faz parte do escopo desta pesquisa trabalhar com conceptualizações de identidade, tendo em vista a complexidade do assunto, como destaca Stuart Hall que afirma que o conceito “[...] é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2014a, p. 9). Em segundo lugar, porque a ideia de identidade de um modo mais amplo configura-se uma ferramenta de análise mais adequada para os contos que serão trabalhados. Desta forma, opta-se por abordar a identidade de maneira mais abrangente, sem sistemas classificatórios.

Sobre identidade é necessário atentar aos seguintes pontos: constrói-se por intermédio da relação com o outro, princípio da alteridade; é articulada através da diferença; é relacional e não autorreferencial; fonte de significação construída não a

priori ou por meio de essência; é fragmentada; nunca se fecha; é histórica e não biológica.

O princípio da alteridade diz respeito a articulação entre o Eu e o Outro, que possibilita nos reconhecermos como Eu, aquele que não é o Outro, sendo assim, há um cruzamento de olhares como explica Charaudeau “existe o outro e existo eu, e é do outro que recebo o eu” (2009, p. 309), ou ainda Bhabha “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou lócus.” (1998, p.76). Para tanto, a semelhança passa a ser menos fundamental do que o a diferença, indo assim de encontro com as formas pelas quais a identidade é constantemente invocada – salientando que o conceito metafísico que relaciona a identidade ao “idêntico a si” ainda possui validade no campo filosófico –. Se constrói pela diferença e não fora dela, ela transforma o diferente no “exterior” à medida que toma consciência daquele que está de fora, toma também consciência de si, a diferença provoca e sustenta-se através da exclusão, você é homem, logo não pode ser mulher (HALL, 2014b), o que nos leva a afirmar que a identidade busca sua referência em algo externo a ela, o Outro, pois sem esse não há processo de identificação.

Quando a identidade é vista como algo fixo e imutável que determina quem pertence e quem não pertence a determinado grupo, possui caráter essencialista. No entanto, partir-se da ideia de que o sujeito não possui núcleo, ou um “Eu essencial” e indivisível, você não “é”, você “se torna”, assume-se então uma perspectiva não essencialista. Isto é, a identidade não é um destino, como diria Weeks (2002), o Eu vai sendo delineando através do seu lugar no mundo e de suas relações com os outros, a suas identidades se encontram sempre em processo de construção. Ainda em uma perspectiva não-essencialista, observa-se que o sujeito não possui apenas uma identidade, mas sim várias. O sujeito pós-moderno é fragmentado, logo ele possui identidades distintas e essas podem entrar em atrito gerando conflitos com os quais terá que lidar.

Ainda em sua segunda fase o movimento feminista acreditava lutar pela liberdade de uma categoria universal, “mulher”. Porém, nos anos posteriores foi chamada a atenção para as várias intercessões entre gênero, raça, classe, nacionalidade, entre outras categorias de análise (FUNCK, 2011). Segue aqui um discurso que exemplifica a questão do conflito entre identidade de gênero e identidade cultural no discurso da ex-escrava Sojourner Truth:

That man over there says that women need to be helped into carriages and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I could have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man- when I could get it- and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen them most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman?¹⁵ (TRUTH, 1851).

A identidade está sempre incompleta, nunca se encontra acabada. O processo de identificação se inicia na infância e continua até o dia em que a vida se esvai do corpo. Porém o sujeito jamais cessa a busca pelo seu “Eu verdadeiro”, e vive de resgatar, reafirmar, encontrar e perder símbolos e significados. Assim sendo, “[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2014a, p. 24). Hall (2014a; 2014b) aponta, a partir de um posicionamento lacaniano e dos estudos de Derrida sobre *différance*, para a analogia entre a língua e a identidade. Além do caráter relacional entre os signos, que se constroem em relação com os outros, a identidade, a exemplo do inconsciente, é estruturada de maneira semelhante à língua. Ambas, identidade e língua, são inerentemente instáveis, buscam um fechamento, mas são constantemente perturbadas pela diferença. Estão sempre se esgueirando de nós. Ininterruptamente surgem significados complementares dos quais não temos controle e que desestruturam as tentativas de criar mundos fixos e estáveis.

As identidades estão estritamente relacionadas com a história. O sujeito que busca se estabilizar através do ancoramento em identidades, não o faz acreditando que são culturalmente convencionadas, mas o faz crendo em versões essencialistas que o levam a julgar o resgate daquela posição-de-sujeito uma necessidade. As

¹⁵ Aquele homem lá diz que as mulheres devem ser ajudadas a subir nos carros, e carregadas sobre valetas, e sempre ocupar os melhores lugares em toda a parte. Ninguém nunca me ajuda a subir em carros, ou a passar por sobre a lama, ou me dá os melhores lugares! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Vejam meus braços! Eu já manejei o arado, plantei e colhi, e nenhum homem me superava! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava tanto e comia tanto quanto um homem – quando conseguia o que comer – e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Pari treze filhos, e vi a maioria deles ser vendida como escravos, e quando chorei minha dor de mulher, só Jesus me ouviu! E eu não sou uma mulher? (Tradução de Susana Bornéo Funck, 2011).

identidades carecem de uma autenticação para se afirmarem politicamente, que se faz através da reivindicação do grupo cultural interessado. A busca pela identidade é então tratada como uma reivindicação da “verdade” da tradição que se encontra nas raízes históricas, “fazendo um apelo à ‘realidade’ de um passado possivelmente reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história” (WOODWARD, 2014, p. 38).

As identidades não são essencialmente pré-estabelecidas, mas sim arquitetadas historicamente, sendo assim estão sujeitas a transformações. Para exemplificar a afirmação, pensemos na situação das negras escravizadas no Estados Unidos ainda colonial através da dura crítica feita por Bell Hooks (1990). Antes de serem vendidas como escravas a concepção de mulher negra era bem distinta da de mulher branca que vivia em um mundo substancialmente diferente. Após serem levadas às fazendas, as mulheres negras eram forçadas a trabalhar nos campos. Mas antes disso, nas comunidades africanas, as mulheres livres já trabalhavam nos campos, visto que lá essas tarefas eram enxergadas como uma extensão do papel feminino. No entanto, após a escravidão, o povo negro absorveu os traços culturais dos brancos, e as mulheres negras passaram a se recusar a realizar trabalhos no campo, trabalhos considerados masculinos pela população branca, as mulheres negras passaram a reivindicar o status de “mulher” dentro daquela sociedade. Hooks (1990), então condena a absorção dos ideais de feminidade por parte das mulheres negras, que ao invés de reivindicarem a igualdade de gênero, sentiam com amargura não serem consideradas “mulheres” pela cultura dominante:

By completely accepting the female role as defined by patriarchy, enslaved black women embraced and upheld an oppressive sexist social order and became (along with their white sisters) both accomplices in the crimes perpetrated against women and the victims of those crimes¹⁶. (HOOKS, 1990, p. 49).

O acontecimento aponta então para a transformação histórica da identidade da mulher negra, influenciada pelo contexto sociocultural no qual foram inseridas.

¹⁶ Aceitando o papel feminino tal qual definido pelo patriarcado, escravas negras abraçaram e sustentaram uma ordem social sexista opressora e se tornaram (juntamente com suas irmãs brancas) todas cúmplices dos crimes cometidos contra as mulheres e as vítimas daqueles crimes. (Tradução minha).

As personagens de Lessing aqui estudadas são sujeitos pós-modernos como compreendidos por Hall, “[...] não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2014, p. 11-12). As identidades dessas personagens, portanto, são fragmentadas em várias identidades. São também deslocadas durante o processo constante de identificação que vivenciam e esses fatores ocasionam crises de identidades. Identidade é sempre melhor compreendida quando pensada no plural, identidades, ou ainda como um processo no qual o sujeito se mantém desde que se compreende como sujeito, e que não se encontra jamais acabado. A ideia de um eu uno e estável é mera ilusão, “[...] uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do ‘eu’” (ibid., p. 12), que construímos com o propósito de nos sentirmos completos.

2.2 Fragmentação das identidades femininas em Lessing

Podemos apontar como principal antagonismo presente em “*An old woman and her cat*” a oposição entre a identidade de pessoa decente/respeitável (assim é descrito no texto), e a identidade de cigana. Logo no início do texto essa oposição aparece como justificativa para o abandono da personagem por parte dos seus filhos:

Of these descendants one daughter sent her Christmas cards, but otherwise she did not exist for them. For they were respectable people, with homes and good jobs and cars. And Hetty was not respectable. She had always been a bit strange, these people said, when mentioning her at all.¹⁷ (LESSING, 1978, p. 429).

Pode-se inferir a partir da passagem que se entende por “pessoa respeitável” alguém que vive sua vida dentro dos padrões de normalidade socioculturais e econômicos. Hetty não possui casa própria, carro ou sequer um bom trabalho, logo

¹⁷ Desses descendentes uma filha enviava-lhe cartões natalinos, de outra forma, ela não existia para eles. Pois eles eram pessoas respeitáveis, com casas e bons empregos e carros. E Hetty não era respeitável. Ela sempre foi um pouco estranha, essas pessoas diziam, quando a mencionavam de alguma forma. (Tradução minha).

não partilha do mesmo grupo social que seus filhos, sendo assim, eles preferem esquecer que ela existe. A personagem se sente mal por estar deslocada, não somente da família como também dentro da comunidade onde mora, pois embora aquelas pessoas tenham poder aquisitivo semelhante, Hetty ainda assim é solteira, isolada pelos filhos e ascendente de ciganos, o que sempre gerou olhares tortos dentro e fora de casa: “[...] *her children were fearful that her gypsy blood might show itself in worse ways than haunting railways stations*”¹⁸ (LESSING 1978, p. 430).

Apesar do isolamento, Hetty não se sente envergonhada e em diversos momentos no conto demonstra não aceitar o caráter de inferioridade atribuído a povo cigano. A ascendência cigana gera problemas para a personagem porque, ao invés de negá-la, ela age de maneira que a legitima. Mesmo tendo crescido em outro mundo, Hetty não só lembra fisicamente o povo cigano, mas também possui resquícios dos costumes ciganos que teimam em aparecer em suas ações. No momento inicial do enredo, o narrador relata que, ainda casada, Hetty tinha o costume de ir à estação de trem observar as locomotivas chegando e partindo das plataformas. Esse comportamento alude ao desejo de viajar e conhecer o mundo. Esse hábito, como aponta o narrador, seria o primeiro indício do futuro deslocamento de Hetty do “normal”. O “normal” no conto refere-se ao grupo de pessoas que se comportam dentro dos padrões e expectativas socioculturais ingleses. Pessoas normais permanecem fixas. Mulheres normais não anseiam por aventuras, mas por viver de maneira estável dentro do universo doméstico: “[t]here was no evidence then of Hetty’s future dislocation from the normal, unless it was that she very often slipped down for an hour or so to the platforms where the locomotives drew in and ground out again. She liked the smell of it all, she said.”¹⁹ (LESSING, 1978, p. 430).

Embora a personagem não se sinta constrangida ao ser chamada de cigana, ela também não aceita a exclusão à qual é submetida sem nenhum ressentimento ou amargura. Em algumas passagens, nota-se que Hetty procura se enquadrar nos padrões para ser melhor aceita. Há o desejo de sentir-se pertencente àquele lugar. A

¹⁸ [...] seus filhos temiam que seu sangue cigano se mostrasse de maneiras piores que perseguir estações ferroviárias. (Tradução minha).

¹⁹ Não havia evidência do futuro deslocamento de Hetty do normal, a não ser as suas frequentes fugas que duravam por volta de uma hora às plataformas onde as locomotivas chegavam e partiam novamente. Ela gostava do cheiro de tudo, ela dizia. (Tradução minha).

personagem consegue um emprego e se dispõe a fazer tudo aquilo que se julga adequado a uma mulher viúva na idade dela:

She got a job selling food in a local store, but found it boring. There seem to be traditional occupations for middleaged women living alone, the busy and responsible part of their lives being over. Drink. Gambling. Looking for another husband. A wishful affair or two. That's about it. Hetty went through a period of, as it were, testing out all these, like hobbies, but tired them.²⁰ (LESSING, 1978, p. 430).

O cigano é visto como um espelho que reflete as características negativas da sociedade ocidental “sedentária e moderna, que inscreve seus diacríticos no corpo do indivíduo (e seu grupo) e, portanto, nomeia à força da opressão física e simbólica o espaço marginal destinado àqueles que perderam a luta antes mesmo de terem reconhecido sua posição no jogo” (FAZITO, 2006, p. 3). O estereótipo do cigano está sempre ligado à imoralidade, perversidade, ignorância, heresia e covardia. O cigano é um selvagem, um mau selvagem que é perigoso para a sociedade civilizada e respeitável.

A própria palavra “cigano” é vista por muitos como termo pejorativo ou racista. No Reino unido houve o tempo em que se evitava o uso do termo por possuir uma conotação negativa. Apesar de ser frequentemente usada como se representasse uma cultura homogênea, a denominação “cigano” é na verdade um tipo de classificação que engloba diferentes povos nômades, muitas vezes de culturas e línguas completamente distintas (FOSTER; NORTON, 2012). A Inglaterra, onde a personagem habita, por muito tempo repeliu os povos chamados ciganos de seu território, muitas vezes de forma violenta como relatam Foster e Norton:

[...] the first anti-Gypsy act was passed, as a result of which any Gypsy entering England could have his property confiscated, and be ordered to leave within two weeks. From 1550 to 1640, a number of laws resulted in deportations, slavery and executions of persons being,

²⁰ Ela conseguiu um emprego vendendo comida em uma loja local, mas achou entediante. Parecia que haviam ocupações tradicionais para mulheres de meia idade vivendo sozinhas, terminada a parte ocupada e responsável de suas vidas. Beber. Apostar. Procurar por outro marido. Um ou outro affaire. Era isso. Hetty passou um tempo, assim foi, testando todos esses, como hobbies, mas casou deles. (Tradução minha).

appearing to be or keeping the company of “Egyptians”.²¹ (FOSTER; NORTON, 2012, p. 86).

A discriminação étnica aliada à desigualdade entre gêneros configura um desafio ainda maior para a personagem, que é oprimida em três vias que se entrelaçam: classe, gênero e etnia.

Many of the inequalities faced by Gypsies and Travellers (for example, in education, health, accommodation) are shared by both women and men. However, the qualitative experiences of men and women may vary substantially, and women may bear an especially heavy burden in some aspects of their lives.²² (CEMLYN et al., 2009, p. 224).

O único momento em que Hetty foi aceita como pessoa respeitável/decente foi durante seu casamento, ou seja, enquanto ocupava um papel tradicional dentro da instituição familiar, que era sustentada através da figura do marido. Como mencionado anteriormente, as três personagens assumem a identidade de mulher tradicional. A mulher tradicional aqui vincula-se ao conjunto de normas sociais que constituem a identidade de mulher decente e respeitável, a mãe, esposa, a dona de casa e a mulher idealizada, a musa do pedestal. Ressaltando que, os significados e comportamentos atrelados a essa identidade constroem-se através do princípio da alteridade, e que também não é uma identidade essencial, isso significa que não é dada pela natureza, mas construída na interação do sujeito com as normas e expectativas socioculturais e econômicas. A imagem de mulher “ideal” tem caráter histórico, sendo assim, é passível de alteração e não imutável.

Mary Anne Ferguson (1991) fez um estudo sobre as imagens femininas dentro da literatura e as separou em dois tipos: “Imagens tradicionais de mulheres”²³, que diz respeito a esposa, a mãe, a mulher no pedestal, o objeto sexual e mulheres sem homens; e outro grupo de trabalhos analisados que Ferguson (1991) chamou

²¹ [...] o primeiro ato anti-cigano foi aprovado, como consequência qualquer cigano que entrasse na Inglaterra poderia ter sua propriedade confiscada, e ser solicitado que partisse dentro de duas semanas. De 1550 a 1640, uma quantidade de leis resultou em deportações, escravização e execuções de pessoas, que aparentemente mantinham a companhia de “egípcio”. (Tradução minha).

²² Muitas das desigualdades enfrentadas por ciganos e viajantes (por exemplo, na educação, saúde, acomodações) são compartilhadas entre mulheres e homens. Entretanto, as experiências qualitativas de homens e mulheres podem variar substancialmente, e mulheres podem carregar um fardo especialmente pesado em alguns aspectos de suas vidas. (Tradução minha).

²³ *Traditional images of women*, no original. (N.T.)

“Tornando-se mulher”²⁴. Muito do que Ferguson analisou serve de base para esse trabalho, não obstante, ao tratar de mulher tradicional considera-se aqui somente as imagens positivas, no sentido de serem enaltecidas socialmente, sendo assim a mãe, esposa, musa, etc. A mulher sem homem, “solteirona”, separa-se da mulher tradicional por ter um sentido pejorativo, já que mulheres solteiras geralmente são associadas às imagens negativas, e.g. louca, bruxa, empregada, etc., e por serem também essas as figuras que geralmente representam a resistência.

A mulher tradicional é casada, posto que há sempre uma pressão por parte da sociedade para que a mulher se case e constitua uma família, como afirma Ferguson, “[w]omen are admired not for their own individual characteristics but for those appropriate to the role of wife”²⁵ (FERGUSON, 1991, p. 20). A autora explica que no mundo ocidental, a ideia de fragilidade é central para a construção identitária da mulher. O feminino é um traço admirado em esposas, ele é geralmente associado à fraqueza, passividade e dependência, que são termos negativos. A mulher tradicional também deve ser mãe. Frequentemente a figura da mãe está ligada a uma dualidade, por um lado é aquela que nos deu a vida e cuida de nós, e por outro é a mãe poderosa que, através do vínculo, castra seu filho. A mãe é depósito de grandes responsabilidades sociais: “*Having the responsibility for both nurturing and disciplining thrust upon them, mothers bear society’s onus for the inevitable pains of growth and maturity: they are scapegoats for difficulties that are aspects of the human condition*”²⁶ (FERGUSON, 1991, p. 94).

Para que Hetty fosse reconhecida como mulher era preciso mais que pertencer ao sexo feminino. Nascer biologicamente fêmea, não garante a integração do sujeito à categoria de mulher, é imprescindível que partilhe do que se conhece por feminilidade (BEAUVOIR, 1970). Um dos requisitos da feminilidade é a família. A personagem deve estar inserida em uma família. No instante em que seu núcleo familiar se desfaz, ela se afasta do “nós” e se aproxima do “outros”. Passa aos poucos da identidade de pessoa respeitável/decente para a estranha, a cigana. Essa

²⁴ *Woman becoming*, no original. (N.T.)

²⁵ Mulheres são admiradas não por suas características individuais, mas por aquelas apropriadas ao papel de esposa. (Tradução minha).

²⁶ Tendo a responsabilidade de criar e disciplinar incumbida a elas, as mães carregam o ônus da sociedade pelas dores inevitáveis do crescimento e maturidade: elas são bodes expiatórios pelas dificuldades que são aspectos da condição humana. (Tradução minha)

dualidade permeia toda a trajetória da personagem. Então em algumas passagens ela mostra diligência ao buscar ajustar-se aos comportamentos padrões de mulher tradicional, como quando ela consegue o emprego na mercearia. Em outras, ela prefere agir como cigana, como quando decide largar o emprego e negociar roupas usadas nas ruas:

She adored doing this. It was a passion. She gave up her respectable job and forgot all about her love of trains and travellers. Her room was always full of bright bits of cloth, a dress that had a pattern she fancied and did not want to sell, strips of beadings, old furs, embroidery, lace.²⁷ (LESSING, 1978, p. 430).

Hetty é sempre observada com desconfiança por parte dos moradores de seu prédio, apesar de existir mais gente com a mesma ocupação no prédio, a ascendência da personagem faz com que eles vejam suas atitudes com estranhamento. Ela gosta do que está fazendo, isso não é permitido, então acaba afastando de vez as pessoas: *“There were street traders among the people in the flats, but there was something in the way Hetty went about it that lost her friends”*²⁸ (LESSING, 1978, p. 430).

Diferentemente de Hetty, a primeira identidade atribuída à personagem de “Our friend Judith” é a de “solteirona inglesa”. Desde o início do texto há uma grande preocupação da narradora, e de outras personagens femininas que aparecem no decorrer da estória, em classificar Judith: *“I stopped inviting Judith to meet people when a Canadian woman remarked, with the satisfied fervour of one who has at last pinned a label on a rare specimen: ‘She is, of course, one of your typical English spinsters’”*²⁹ (LESSING, 1978, p. 327). Judith Castlewell acaba agindo sempre de forma a reforçar a imagem de solteirona, como em determinado trecho onde ela adota um gato, felino que tem sido parte do estereótipo de mulher solteira e solitária, incapaz de construir uma família: *“Betty telephoned me to say that Judith had a kitten. Did I*

²⁷ Ela adorava fazê-lo. Era uma paixão. Ela desistiu de seu trabalho respeitável e esqueceu todo seu amor por trens e viajantes. Seu quarto estava sempre cheio de retalhos brilhantes, um vestido que tinha uma estampa que lhe agradava e não desejava vendê-lo, pulseiras de miçangas, peles velhas, bordados, rendas. (Tradução minha).

²⁸ Havia vendedores ambulantes entre as pessoas dos apartamentos, mas havia algo na maneira em que Hetty o fazia que a fez perder seus amigos. (Tradução minha).

²⁹ Eu parei de convidar Judith para conhecer pessoas quando uma mulher canadense comentou, com a satisfação fervorosa daqueles que finalmente colocaram um rótulo em uma espécie rara: "Ela é, mas é claro, uma das suas típicas solteironas inglesas." (Tradução minha).

*know that Judith adored cats? 'No, but of course she would,' I said*³⁰ (LESSING, 1978, p. 329).

A solteirona é geralmente uma mulher que não consegue casar ou constituir uma família e por isso é um termo pejorativo, tendo em vista que a sociedade atribui à mulher primordialmente a missão de criar os filhos e cuidar do marido. Ao falar da “mulher sem homem”, Ferguson lembra que, “[t]hroughout history women who have lived alone have been looked on with suspicion, either as unnatural or as having failed: the witch has been feared and persecuted; the ‘old maid’ treated with contempt or, at best, viewed with pity”³¹ (FERGUSON, 1991, p. 339). A autora liga a suspeita e as atitudes hostis perante as mulheres que escolhem viver sem um homem como reflexo do medo da temida emancipação feminina que seria uma ameaça ao ideal esposa-mãe idolatrado.

A personagem atravessa toda narrativa tentando afirmar uma identidade própria e diferenciada, que se afasta tanto quanto o possível da identidade de mulher tradicional. Todavia, em alguns trechos, a protagonista nos dá a entender que essa Judith que se mostra é uma personagem completamente artificial, como no fragmento a seguir: “*She would come [to parties] after pressure [...] in order to correct what she believed to be a defect in her character. 'I really ought to enjoy meeting new people more than I do,' she said once*”³² (LESSING, 1978, p. 327). Isso não passa despercebido aos olhos da narradora: “[w]hen Judith says: ‘Of course I don’t read novels,’ this does not mean that novels have no place, or a small place, in literature; or that people should not read novels; but that it must be obvious she can’t be expected to read novels” (ibid., p.331). O mesmo tipo de comentário aparece na passagem seguinte quando a narradora conta para Betty que Judith vai viajar à Itália para desenvolver uma pesquisa sobre os Borgias ao invés de El Cid, que seria a escolha

³⁰ Betty me telefonou para dizer que Judith tinha um gatinho. Se eu sabia que Judith adorava gatos? “Não, mas é claro que ela adoraria,” eu disse. (Tradução minha).

³¹ Através da história, as mulheres que viveram sozinhas foram observadas com desconfiança, como algo não natural ou como se tivessem falhado: a bruxa foi temida e perseguida; a “velha dama” tratada com desprezo ou, no mínimo, vista com piedade. (Tradução minha).

³² Ela iria [às festas] depois de pressionarmos [...] para corrigir algo que ela acreditava ser um defeito em seu caráter. ‘Eu certamente deveria gostar de conhecer gente nova mais do que gosto,’ ela disse uma vez. (Tradução minha).

mais plausível por envolver mais dinheiro: “[...] *is it likely Judith would let money decide? [...]*”³³ (ibid., p. 334).

Após alguns dias na Itália, Judith deixa todo aquele empenho para trás e assume outra identidade. Para a surpresa de suas amigas, a nova Judith é o oposto daquela a quem elas estão acostumadas, se distanciando da solteirona inglesa e se aproximando da imagem de musa, de mulher no pedestal. Antes, alguém que fugia dos holofotes, agora recebe e gosta da atenção recebida:

When I saw the place I wanted to laugh, it's so much not Judith [...]. You should see her, she's got beautiful. It seems for the last fifteen years she's been going to Soho³⁴ every Saturday morning to buy food at an Italian shop. [...] He has cut Judith's hair and made it lighter. Now it looks like a sort of gold helmet. Judith is all brown.³⁵ (LESSING, 1978, p. 334-335).

A imagem de mulher idealizada geralmente está ligada a atributos físicos. Ferguson (1991) informa que, durante a maior parte da história humana, as mulheres excepcionalmente bonitas eram consideradas sobrenaturais. “*Though definitions of beauty vary from culture to culture and over time, persons seen as beautiful have generally inspired adoration*”³⁶ (FERGUSON, 1991, p. 205). A beleza está vinculada ao desejo sexual e muitas vezes é considerada necessária para a reprodução e perpetuação da espécie humana. Diz respeito também à maneira pela qual os outros nos percebem. Ter a beleza reconhecida é ser aprovada por outrem, é necessário que a admiração venha por parte de outras pessoas, “*ideals of beauty are internalized as goals and the failure to achieve them regarded as personal failure*”³⁷ (ibid., p. 206).

Betty é surpreendida pelo novo comportamento e também aparência de Judith, que iam de encontro a tudo aquilo que caracterizava a Judith Castlewell que ela

³³ Como se Judith fosse deixar o dinheiro decidir? (Tradução minha).

³⁴ Soho é um bairro inglês tradicional, conhecido como liberal e multicultural. (N.T.)

³⁵ Quando eu vi o lugar eu quis rir, não tem nada a ver com Judith [...]. Você tinha que vê-la, ela ficou bonita. Parece que pelos últimos quinze anos ela tem ido à Soho todo sábado de manhã para comprar comida em uma loja italiana. [...] Ele cortou seu cabelo e o deixou mais leve. Agora parece uma espécie de capacete dourado. Judith está toda bronzeada. (Tradução minha).

³⁶ Embora as definições de beleza variem de cultura para cultura e no tempo, pessoas consideradas belas geralmente inspirado adoração. (Tradução minha).

³⁷ Ideias de beleza são internalizados como metas e a falha em alcançá-las considerada uma falha pessoal. (Tradução minha).

sempre conheceu e observou. Essa nova identidade destoa da “solteirona” que distinguia a personagem até então. Agora a ela se enquadra nos padrões de beleza que antes desprezava. Gera também a atenção do público masculino, que antes não lhe interessava, mas passa a alimentar-lhe o ego. A diferença é tão enfática que leva Betty a afirmar que aquela mulher não é Judith. “*Here she's quite different, all relaxed and free. She's melting in the attention she gets. [...] Luigi is crazy for her. At mealtimes she goes to the trattoria in the upper square and all workmen treat her like a goddess*”³⁸ (LESSING, 1978, p. 336). Contudo a personagem não se fecha na identidade de mulher no pedestal, a plenitude que instiga o processo de identificação sempre vacila, sempre escapa do sujeito. Judith passa a hesitar e ter dúvidas quanto ao futuro com Luigi: “*Judith asked me, really wanting to know: 'Can you see me married to an Italian barber?’*”³⁹ (LESSING, 1978, p. 336).

Outra identidade assumida pela poeta é a identidade de *mistress*, que em português quer dizer “amante”. Essa identidade é, diferente da solteirona, completamente ligada ao sexo, sendo encarada de maneira mais negativa já que, há muitos séculos, a sexualidade da mulher é condenada e reprimida. A palavra *mistress* tem várias conotações. Além de “amante”, também quer dizer “senhora” no sentido de mulher com autoridade, dona de algo ou ainda em controle da casa. Pode significar também uma mulher mestre em alguma habilidade. Ao usar a palavra Judith se refere à relação que ela mantém com o professor casado. Contudo, as outras conotações não devem ser excluídas, visto que fazem alusão à autonomia que a personagem espera ter sobre si: “*I asked her about marriage, but she said on the whole the role of a mistress suited her better.*” “*She used the word 'mistress'?*” “*You must admit it's the accurate word*” “*I suppose so.*”⁴⁰ (LESSING, 1978, p.333). Judith Castlewell passa por dois principais deslocamentos identitários em “Our friend Judith”, de mulher independente (englobando a solteirona e a *mistress*) passa à mulher tradicional

³⁸ Aqui ela está bastante diferente, toda relaxada e livre. Está adorando a atenção que recebe. [...] Luigi é louco por ela. Na hora das refeições ela vai à Trattoria no quarteirão superior e todos os homens trabalhando a tratam como uma deusa. (Tradução minha).

³⁹ Judith me perguntou, realmente querendo saber: 'Consegue me ver casada a um barbeiro italiano?' (Tradução minha). (Tradução minha).

⁴⁰ "Eu a indaguei sobre casamento, mas ela disse que o papel de amante lhe servia melhor." "Ela usou essa palavra 'amante'?" "Você tem que admitir que é a palavra exata" "Suponho que sim" (Tradução minha).

(musa), para então voltar para a mulher independente (embora diferente em alguns aspectos). Susan Rawlings também enfrenta deslocamentos identitários.

A protagonista de *“To room nineteen”*, vive uma guerra gerada pela dualidade mulher independente *versus* mulher tradicional (dona de casa, esposa, mãe). Ela observa a primeira ser nulificada pela segunda após casar e ter filhos. Antes do casamento Susan vivia sozinha em seu apartamento e possuía um emprego no qual ia bem: “[...] *Susan worked in an advertising firm. [...] [she] had a talent for commercial drawing. She was humorous about the advertisements she was responsible for [...]*”⁴¹ (LESSING, 1978, p.397). Desde o início do enredo nota-se a inclinação da personagem em abraçar as normas socioculturais da feminidade, assim como seu marido, Matthew, está comprometido em assumir seu papel na família tradicional inglesa: *“They had played the same roles, male and female [...]*”⁴² (LESSING, 1978, p. 396).

Em vários momentos da narrativa, o narrador faz inúmeras menções à inteligência, racionalidade e sensatez de Susan. Deveras, o que o narrador entende por sensatez e inteligência está estritamente ligado às convenções e normas socioculturais que dizem respeito às mulheres: Susan se casa, posto que seria a coisa mais inteligente a se fazer. Esse conjunto de normas constituem as bases nas quais a personagem edifica sua vida, ao mesmo tempo que liga Susan a uma identidade de grupo, mulher tradicional, limita suas ações à medida que qualquer coisa que destoe possa ser um risco à estabilidade conquistada: “[...] *the Rawlings’ marriage was grounded in intelligence*”⁴³ (LESSING, 1978, p. 396); “[...] *when their marriage had settled down ([...] more a humorous concession to popular wisdom than what was due to themselves) they would buy a house and start a family*”⁴⁴ (LESSING, 1978, p. 397). *“Meanwhile her intelligence continued to assert that all was well”*⁴⁵ (LESSING, 1978, 1978, p. 401).

⁴¹ [...] Susan trabalhava em uma agência publicitária. [...] [ela] tinha talento para desenho comercial. Ela era engraçada nas propagandas pelas quais ela era responsável [...] (Tradução minha).

⁴² Eles vinham assumindo os mesmos papéis, homem e mulher [...] (Tradução minha).

⁴³ O casamento dos Rawlings era baseado em inteligência. (Tradução minha).

⁴⁴ Quando seu casamento se estabilizasse ([...]mais uma divertida concessão a sabedoria popular do que a eles mesmos) eles comprariam uma casa e começariam uma família. (Tradução minha).

⁴⁵ Entretanto sua inteligência continuava a lhe assegurar que estava tudo bem. (Tradução minha).

A protagonista perdoa a infidelidade do marido, dado que seria a forma mais sensata de agir, e considerando que, ao se casar, a mulher já deve estar ciente que seu marido em algum momento sucumbirá à tentação. No entanto, a traição por parte da esposa não faz parte do padrão de família tradicional, constitui infração das normas.

For it was inevitable that the handsome, blond, attractive, manly man, Matthew Rawlings, should be at times tempted (oh, what a word!) by the attractive girls at parties she could not attend because of the four children; and that sometimes he would succumb (a word even more repulsive, if possible) and that she, a goodlooking woman in the big well-tended garden at Richmond, would sometimes be pierced as by an arrow from the sky with bitterness. Except that bitterness was not in order. It was out of court.⁴⁶ (LESSING, 1978, p. 401).

As principais figuras conectadas à mulher tradicional são a mãe e a dona de casa. Das duas imagens, a de mãe parece ser um fardo maior na vida da personagem, pois é tratada como o principal motivo das limitações impostas a ela. O marido e os amigos pedem a ela que tenha paciência com a promessa de que, quando as crianças forem para a escola e estiverem então “fora de suas mãos”, ela terá tempo para voltar-se para a sua própria vida. E assim a personagem dedica-se de inteiro a manter toda a estrutura do casamento funcionando, pois, como reconhece mais de uma vez o narrador, tudo aquilo viria a desmoronar sem ela.

Nor did Susan make the mistake of taking a job for the sake of her independence, which she might very well have done, since her old firm [...] invited her often to go back. Children needed their mother to a certain age, that both parents knew and agreed on; and when these four healthy wisely brought up children were of the right age, Susan would work again [...].⁴⁷ (LESSING, 1978, p. 399).

⁴⁶ Pois era inevitável que o homem belo, loiro, atraente, másculo, Matthew Rawlings, fosse algumas vezes tentado (oh, que palavra!) pelas garotas atraentes em festas que ela não poderia comparecer por causa dos quatro filhos; e que às vezes ele sucumbisse (uma palavra ainda mais repulsiva, se é que era possível) e que ela, uma mulher de boa aparência naquela casa grande e jardim bem cuidado em Richmond, às vezes fosse ferida como por uma flecha do céu com amargura. Exceto que amargura não era opção. Era insignificante. (Tradução minha).

⁴⁷ Nem Susan cometeu o erro de procurar um trabalho pelo bem de sua independência, ela bem poderia tê-lo feito, uma vez que sua antiga agência [...] a convidou para voltar diversas vezes. Filhos precisam de suas mães até certa idade, ambos os pais sabiam e concordavam com isso; e quando essas quatro crianças saudáveis e sabiamente criadas estivessem na idade certa, Susan iria trabalhar novamente [...]. (Tradução minha).

Susan está sempre muito tensa. Trava lutas diárias contra si mesma para conter a ânsia por liberdade, e suportar a angústia de se ver presa aos seus deveres de mulher. A protagonista agarra-se à possibilidade de ter novamente tempo para dedicar-se a si, de permitir-se desfrutar de um pouco de solidão e espera até que esse momento chegue.

She was already planning for the hours of freedom when all the children would be “off her hands.” That was the phrase used by Matthew and by Susan and by their friends, for the moment when the youngest child went off to school. “They’ll be off your hands, darling Susan, and you’ll have time to yourself.” So said Matthew, the intelligent husband, who had often enough commended and consoled Susan, standing by her in spirit during the years when her soul was not her own, as she said, but her children’s.⁴⁸ (LESSING, 1978, p. 402).

Outro momento importante em que a identidade de mulher tradicional ganha evidência na trama é quando, após a inadaptação inesperada de Susan à vida sem as crianças em casa para ocupá-la, Matthew resolve procurar uma solução para a instabilidade emocional atravessada por sua esposa, sugerindo que essa utilize o quarto de hóspede para sanar seu desejo de solidão. Matthew explica a situação para as crianças e a Srta. Parkers, a empregada dos Rawlings, que não deveriam em nenhuma circunstância procurar por Susan quando essa estivesse no que passou a ser chamado de “Quarto da mãe”. O quarto torna-se de fato uma extensão da identidade da personagem: “*The Family and Mrs. Parkers knew this was “Mother’s Room” and that she was entitled to her privacy [...]*”⁴⁹ (LESSING, 1978, 409). O poder do espaço físico sob a personagem é notável, ela volta a se relacionar com a família como antes, o quarto substancia a identificação da personagem com a imagem de mãe: “*She sighed, and smiled, and resigned herself—she made jokes at her own expense with Matthew over the room. That is, she did from the self she liked, she*

⁴⁸ Ela já estava planejando as horas de liberdade quando as crianças estivessem “fora de suas mãos”. Aquela era a frase usada por Matthew e por Susan e por seus amigos, se referindo a quando a criança mais nova passasse a frequentar à escola. “Eles estarão fora de suas mãos, querida Susan, e você terá tempo para você mesma.” Assim disse Matthew, o marido inteligente, que havia elogiado e consolado Susan o bastante, ficando a seu lado em espírito durante os anos em que sua alma não era dela, como ela dizia, mas de seus filhos. (Tradução minha).

⁴⁹ A família e a Srta. Parkers sabiam que aquele era o “Quarto da mãe” e que sua privacidade estaria assegurada [...]. (Tradução minha).

*respected*⁵⁰ (LESSING, 1978, p. 410). Outra faceta da mulher tradicional que sufoca e desloca a personagem é a de esposa: “*After these days of solitude, it was both easy to play her part as mother and wife, and difficult—because it was so easy [...]*”⁵¹ (LESSING, 1978, p. 420).

O que impulsiona o grande embate do conto é a oposição entre a identidade de mulher tradicional (composta por figuras como mãe, esposa e dona de casa) e a Susan essencial, a segunda é diversas vezes relacionada a autonomia e independência. Susan independente, destoante da Susan modelo, é uma das principais responsáveis por manter a consciência de si da personagem em constante deslocamento. A personagem acredita que essa é a mulher que ela foi um dia, a mulher com uma vida própria, que estaria em algum lugar dentro dela esperando por uma chance de vir à tona novamente.

In another decade, she would turn herself back into being a woman with a life of her own [...]. Soon the twins would go to school, and they would be away from home from nine until four. These hours, so Susan saw it, would be the preparation for her won emancipation away from the role of hub-of-the-family into woman-with-her-own life⁵² (LESSING, 1978, p. 402)

Susan em determinados momentos apresenta-se como uma mulher tradicional, em outros assume-se como Susan essencial, assim sendo, suas identidades estão sempre se descentralizando e se deslocando: “[...] *Susan saw herself as she had been at twenty-eight, unmarried; and then again somewhere about fifty, blossoming from the root of what she had been twenty years before. As if the essential Susan were in*

⁵⁰ Ela suspirava, e sorria, e se resignava - ela fazia piadas com Matthew sobre sua própria experiência no quarto. Isso é, ela fazia a partir do Eu que ela gostava, que ela respeitava. (Tradução minha)

⁵¹ Após aqueles dias de solidão, era fácil desempenhar seu papel de mãe e esposa, e ao mesmo tempo difícil - por ser tão fácil [...]. (Tradução minha).

⁵² Na próxima década, ela voltaria suas atenções novamente em ser uma mulher com uma vida própria [...] Em breve os gêmeos iriam para a escola, e eles estariam longe de casa das nove até as quatro. Essas horas, assim via Susan, seriam a preparação para ganhar sua emancipação do papel de eixo-da-família para ser uma mulher-com-sua-própria-vida. (Tradução minha).

*abeyance, as if she were in cold storage*⁵³ (LESSING, 1978, p. 402-403). E novamente na passagem a seguir esse movimento de troca de identidades é ilustrado:

She was no longer Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs. Parkes and of Sophie Traub, with these and those relations with friends, school-teachers, tradesmen. She no longer was mistress of the white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. She was Mrs. Jones⁵⁴, and she was alone, and she had no past and no future.⁵⁵ (LESSING, 1978, p. 419).

As personagens femininas de Lessing ganham destaque em suas tramas. Dois perfis de mulheres são recorrentes em seus textos, mulheres que buscam se firmar a partir de sua individualidade, e mulheres que vivem presas às circunstâncias determinadas pelos sistemas culturais. Como exposto anteriormente, Hetty, que não consegue ser aceita como “mulher respeitável” por causa de traços físicos e comportamentos que remetem a seus ancestrais ciganos, povo marginalizado na Inglaterra, e Judith, mulher independente que se afasta sempre que possível da representação de mulher ideal, mas que é questionada constantemente por isso, se enquadram no primeiro perfil. Susan já faz parte da segunda categoria, construindo toda sua vida de acordo com os ideais de feminidade que, no entanto, a sufocam, fazendo com que volte a procurar o seu Eu que foi abandonado após o casamento. A partir dos argumentos expostos anteriormente, é possível afirmar que essas personagens vivem um intenso jogo de trocas e deslocamentos entre as fragmentações do seu Eu, configurando-se então em sujeitos pós-modernos (HALL, 2014a). Tudo isso faz com que o processo de identificação se torne problemático e ocasione diversos conflitos.

No capítulo seguinte seguirei com a análise das personagens voltando minha atenção ao processo de identificação a fim de distinguir quais fatores assumem

⁵³ Susan se via aos vinte e oito anos, solteira, e então novamente em algum lugar por volta dos cinquenta, florescendo através das raízes do que ela havia sido vinte anos atrás. Como se a Susan essencial estivesse em suspensão, como se estivesse congelada. (Tradução minha).

⁵⁴ Nome que a personagem utiliza quando aluga os quartos em hotéis. (N.T.)

⁵⁵ Ela não era mais Susan Rawlings, mãe de quatro, esposa de Matthew, patroa da Srta. Parkers e Sophie Traub, com essas e aquelas relações com amigos, professores, comerciantes. Ela não era mais a senhora da casa branca com jardim, dona de roupas adequadas para essa e aquela atividade ou ocasião. Ela era Sra. Jones, e ela estava sozinha, e não tinha passado nem futuro. (Tradução minha)

importância durante o processo, tentando então compreender quais lógicas fazem parte desse processo.

3 OS CAMINHOS IDENTITÁRIOS EM LESSING

O sujeito pós-moderno passa por um intrincado processo de identificação. Exposto a diferentes representações, identifica-se com diversas identidades que estão constantemente se descentralizando e se deslocando. Os sistemas simbólicos que fornecem os significados que se articulam nesse processo são variados, desde o espaço físico, as normas e expectativas socioculturais e econômicas, quanto as instituições e seus discursos ideológicos. Neste capítulo, esses sistemas serão discutidos e analisados dentro dos contos, de maneira a buscar compreender como funciona o processo de identificação, quais são as lógicas que regem esse processo.

3.1 Os percursos da alteridade em Doris Lessing

As identidades das protagonistas dos contos “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen” de Lessing figuram fator importante para a compreensão dos textos, à medida que desencadeiam diversos conflitos com os quais as personagens se veem obrigadas a lidar. As três personagens principais dos contos, Hetty, Judith e Susan, enfrentam crises de identidades durante o processo de identificação, sofrendo com a fragmentação e o deslocamento do Eu. Elas anseiam encontrar a plenitude resgatando o que consideram ser seu Eu verdadeiro. Será mesmo que essa plenitude e segurança de um Eu verdadeiro e fixo é alcançável? Stuart Hall (2014a), acredita que a integridade desejada pelas personagens não passa de ilusão, visto que diz respeito a uma narrativa ficcional que os sujeitos constroem sobre si na busca de estabilidade.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente (HALL, 2014a, p. 12).

Tendo em mente que o processo de identificação é contínuo e que nunca cessa, Hall (2014a) sugere que seria mais adequado discutir identidade como algo

sempre em construção, pois que nunca se encontra acabada: “Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’. [...] Assim, deveríamos falar de *identificação*” (HALL, 2014a, p. 24). Um dos fatores necessários ao processo de identificação é a diferença. É preciso que haja *diferença*, visto que a identidade é relacional; é através de comparações com o Outro que o Eu vai construindo a ideia de si, como explica Charaudeau:

É somente ao perceber o outro como diferente, que pode nascer, no sujeito, sua consciência identitária. A percepção da diferença do outro constitui de início a prova de sua própria identidade, que passa então a “ser o que não é o outro”. A partir daí, a consciência de si mesmo existe na proporção da consciência que se tem da existência do outro. Quanto mais forte é a consciência do outro, mais fortemente se constrói a sua própria consciência identitária. É o que se chama de *princípio de alteridade*. (CHARAUDEAU, 2009, p. 1).

Identities são relacionais, isto posto, é através da diferença, das comparações conscientes e inconscientes com o outro a nossa volta que construímos a imagem de nosso eu. Para que a identidade exista, ela depende de algo fora dela, outra identidade, o outro, que não é o eu, mas que, no entanto, fornece as condições necessárias para que ela exista, “[a] identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD, 2014, p. 9). Essas identidades são sempre fluidas, isso significa que seus significados não são fixos. Hall (2014a, p. 26) para explicar esse fenômeno faz uso do conceito de *différance*, de Jacques Derrida, que afirma que o significado está constantemente se esgueirando, sendo adiado, deslizando: “Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis” (HALL, 2014a, p. 26).

A identidade, como explica Woodward (2014), tem seu sentido construído através dos sistemas simbólicos e linguagens pelas quais são representadas. A personagem Hetty adora os retalhos, as roupas usadas e bijuterias que pede na vizinhança com o intuito de vender, mas acaba guardando a maior parte para si mesma. Todos esses itens funcionam como indícios que são responsáveis pela imagem de cigana assumida por Hetty. São significantes da diferença da identidade, pois a distinguem dos outros, os nomeados no texto “pessoas respeitáveis”. Judith se distingue das mulheres tradicionais que pensam somente em construir uma família,

Judith é poeta, sua casa é repleta de livros, esses são também símbolos que legitimam o caráter de poeta da personagem, assim como a sua intelectualidade, dado que livros são sempre relacionados a erudição e intelectualidade. Suas roupas funcionam simbolicamente e atribuindo significado aquela identidade, a personagem se veste de maneira não tradicional e que causa incômodo nas amigas, que por mais de uma vez, tentam deixá-la “bonita” e afastá-la da posição de solteirona, como no trecho a seguir em que Judith prova um vestido oferecido por Betty que, porém, logo é deixado de lado:

Slowly she put on the old cord skirt and woollen blouse she had taken off. [...] “One surely ought to stay in character, wouldn’t you say?” She added, reading the words out of some invisible book, written not by her, since it was a very vulgar book, but perhaps by one of us: “It does everything for me, I must admit.”⁵⁶ (LESSING, 1978, p. 329)

Os gatos apresentam também grande relevância nas tramas de “An old woman and her cat” e “Our friend Judith”. No primeiro conto o gato ganha mais destaque, a começar pelo título do texto, Tibby é um gato de rua adotado por Hetty, que compartilha com sua dona seus principais traços de personalidade. Assim como ela, Tibby ocupa um lugar hierarquicamente inferior, ele é um gato de rua, inferior aos gatos com *pedigree*, sendo assim, improvável que encontre um lar acolhedor. Hetty é considerada inferior por não fazer parte de uma família tradicional, e por ter remotas origens ciganas que teimam em aparecer em seus costumes: “*‘You’re filthy,’ she would say to him, setting the stew down to cool in his dish. ‘Filthy old thing. Eating that dirty old pigeon. What do you think you are, a wild cat? Decent cats don’t eat dirty birds. Only those old gypsies eat wild birds.’*”⁵⁷ (LESSING, 1978, p. 432)

Em “Our friend Judith”, o gato funciona como reforço da identidade de solteirona inglesa, rótulo dado pelas amigas a Judith que, a considerando como tal, não se surpreendem quando a protagonista resolve adotar o gato, já que elas têm certeza

⁵⁶ Lentamente ela pôs a saia velha e a blusa de lã que havia tirado. [...] “A gente deve estar a caráter, não acha?” Ela acrescentou, lendo as palavras de algum livro invisível, não escrito por ela, já que era bastante vulgar, mas talvez por uma de nós: “Me favorece bem, tenho que admitir.” (Tradução minha).

⁵⁷ “Você é sujo,” ela dizia-lhe, pondo o cozido em seu prato para esfriar. “Sua coisa velha suja. Comendo esse pombo velho e sujo. O que você pensa que é, um gato selvagem? Gatos decentes não comem pássaros sujos. Só aquelas ciganas velhas comem pássaros selvagens.” (Tradução minha).

que a personagem se sente só, “[...] *Surely she must sometimes be lonely?*”⁵⁸ (LESSING, 1978, p. 332), e é mais que esperado de uma mulher solitária ter um gato para lhe fazer companhia. O gato também expõe uma crença de Judith: cada indivíduo é dono de si, e não deve se curvar aos padrões sociais para ser aceito. Isso transparece na personagem quando lhe são dadas as alternativas de castrar o gato, já crescido e agora incomodando os vizinhos, ou se livrar dele. Ao invés de manter o gato, Judith prefere sacrificá-lo. Ao explicar a situação a Betty a narradora conclui: “[...] *It’s the nature of a male cat to rampage lustfully about, and therefore it would be morally wrong for Judith to have the cat fixed, simply to suit her own convenience.*”⁵⁹ (Ibid., p. 329-330), Judith decide então que a aniquilação é melhor do que abdicar de sua natureza.

O felino aparece mais uma vez em outro momento crucial do enredo, quando, já na Itália, Judith tem contato com uma gata jovem que engravida, mas que por inexperiência acaba matando alguns dos filhotes. O incidente parece fazer com que Judith, que agora se vestia e agia bastante diferente da personagem de outrora, tenha uma espécie de epifania e decida voltar para casa e tornar-se novamente a mulher solteira e independente que acreditava que deveria ser: “[...] *Luigi came up to say it was time I went for a swim. He said the cat should look after itself. I blame myself very much. That’s what happens when you submerge yourself in somebody else*”⁶⁰ (LESSING, 1978, p. 341).

Judith de alguma forma se enxergou no animal. Se reconheceu na experiência de ir contra a natureza, a gata claramente não tinha jeito para ter filhotes, e Judith certamente não tinha jeito para viver a vida de musa ao lado de Luigi na Itália. O fracasso da felina mexeu com Judith e a fez voltar a Londres. “A identidade é marcada por meio de símbolos; [...] Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD, 2014, p. 9). Nesse sentido, os gatos, assim como a biblioteca de Judith, e as tralhas de Hetty, funcionam como símbolos que têm a função de legitimar as identidades assumidas pelas personagens.

⁵⁸ [...] Certamente ela deve se sentir sozinha às vezes? (Tradução minha).

⁵⁹ Está na natureza de um gato fazer alvoroço libidinosamente, logo seria moralmente errado para Judith mandar castrar o gato somente para sua conveniência. (Tradução minha).

⁶⁰ [...] Luigi apareceu para dizer que estava na hora de sair para nadar. Ele disse que a gata deveria tomar conta dela mesma. Eu me culpei bastante. Isso é o que acontece quando você submerge em outro alguém (Tradução minha).

3.2. Espaços e (re)construções identitárias em Doris Lessing

Observando a relação espaço e identidade a partir de um enfoque microcósmico, veremos que é possível afirmar que este comporta grande influência no processo de identificação. Entretanto, não se pode delimitar funções específicas e isoladas do espaço, suas funções devem ser consideradas através do macrocosmo da obra (LINS, 1976). De acordo com Lins (1976), não se pode afirmar que em qualquer obra o espaço vá ter a função de delinear, projetar, caracterizar a personagem, etc., pois há obras em que a função do espaço é apenas constituir cenário ou pano de fundo. Ele reconhece a complexidade, posto que é difícil até mesmo limitar na obra o que é espaço ou não. Pergunta-se, onde é que se dá a separação entre a personagem e o espaço? Espaço não estaria restrito somente ao espaço físico, mas ainda ao espaço psicológico e ao que ele vai chamar de espaço social:

A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...]. (LINS, 1976, p. 69, ênfase do autor).

O que Lins (1978) denomina espaço social constitui-se o conjunto de fatores econômicos, assim como sociais e históricos, que diversas vezes é responsável por conferir à personagem plena significação. Como espaço social, poderíamos apontar o pós-guerra no qual situam-se “An old woman and her cat” e “To room nineteen”. Em “An old woman and her cat”, a maior parte das pessoas com as quais a protagonista Hetty interage não são humanizadas a ponto de sequer receberem nomes. É o caso de seus filhos, que em momento algum são nomeados. Assim também ocorre com seus vizinhos, que aparecem para reforçar o ambiente hostil no qual a personagem vive. Em “Our friend Judith”, as amigas de Judith assumem as identidades de mulher tradicional, elas são o Outro que fornecem as condições para que Judith, através da alteridade, componha o seu Eu de mulher independente, ou aos olhos das amigas, solteirona inglesa. Em “To room nineteen” os filhos de Susan aparecem quase tão

distantes quanto os de Hetty, fazendo deles mais apetrechos domésticos do que sujeitos propriamente ditos. Porém, eles são indispensáveis para a construção da identidade de mãe, assim como a empregada. Srta. Parkers, é essencial para que Susan se identifique com a dona de casa, uma vez que é a Srta. Parkers que, após os filhos terem atingido a idade escolar, trata de lembrá-la constantemente de suas responsabilidades como dona de casa, como no trecho a seguir, onde a personagem chama atenção de Susan que chega em casa logo após sua primeira experiência no quarto 19:

At home Mrs. Parkers said she didn't really like it, no, not really, when Mrs. Rawlings was away from nine in the morning until five. The teacher had telephoned from school to say Joan's teeth were paining her, and she hadn't known what to say [...].⁶¹ (LESSING, 1978, p. 413).

Sofre as funções do espaço dentro da narrativa, propõe-se então a mesma definição feita por Lins:

[...] o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72)

Deve-se prestar atenção à maneira como o espaço se relaciona com as identidades de gênero. Os espaços físicos são também generificados, dado que os grupos socioculturais estabelecem quais lugares são reservados ao feminino, assim como ao masculino (Massey, 2003), já dizia o ditado popular: “lugar de mulher é na cozinha”. Os ambientes reservados às mulheres tradicionais na maior parte do ocidente quase sempre se restringem ao mundo doméstico, à casa, principalmente à cozinha; já aos homens são reservados os locais externos, muitas vezes ligados à aventura, e.g. campos, quadras esportivas e bares. É importante também que se tenha em mente que essas normas, assim como as identidades, são históricas e não

⁶¹ Em casa, Srta. Parkers disse que ela não gostava, nem um pouco, quando a Sra. Rawlings estava fora das nove da manhã até as cinco. A professora havia telefonado da escola para dizer que os dentes de Joan estavam doendo, e ela não sabia o que dizer [...]. (Tradução minha).

estiveram sempre aí, mas foram condicionadas. Da mesma forma, estão sujeitas a desaparecerem ou se transformarem com o passar do tempo:

[...] they are gendered in a myriad different ways, which vary between cultures and over time. And this gendering of space both reflects *and has effects back on* the ways in which gender is constructed and understood in the societies in which we live.⁶² (MASSEY, 2003, p. 129)

Hetty alterna entre as ruas e sua casa, como quem alterna entre a cigana e a mulher inglesa. Judith por querer se afastar do padrão de mulher esperado pela sociedade, é aquela que mais se afasta dos ambientes associados ao gênero feminino, não há sequer uma cena em que a personagem se encontre na cozinha. Ela trata também de viajar e explorar o mundo, o que geralmente foi reservado aos homens. Já Susan, dentre as três a que mais consegue preencher as expectativas sociais de como uma mulher “deve” ser, passa a maior parte do conto em sua casa, alternando no fim entre essa e o quarto 19.

No microcosmo, vê-se em Susan a ligação mais estreita entre a construção de sua identidade e os locais físicos que ocupa, a começar pelo título do conto “To room nineteen”. Do início ao fim do texto o narrador vai fazendo os liames entre lugares habitados pela personagem e as transformações de sua subjetividade. Em um primeiro momento, Susan e Matthew viviam em apartamentos próprios, cada um com seu lar. À medida que o relacionamento evoluiu, concordaram em mudar para um terceiro apartamento, concluindo que para Susan abrir mão de seu apartamento e se mudar para o de Matthew seria subordinação, da mesma forma ocorreria caso Matthew se mudasse para o apartamento de Susan.

Both, before they married, had had pleasant flats, but they felt it unwise to base a marriage on either flat, because it might seem like a submission of personality on the part of the one whose flat was not. They moved into a new flat in South Kensington on the clear understanding that when their marriage had settled down [...] they would buy a house and start a family.⁶³ (LESSING, 1978, p. 397).

⁶² São genericadas em uma miríade de diferentes maneiras, as quais variam entre culturas e no tempo. E essa genericação do espaço tanto reflete quanto *tem efeitos* nas formas nas quais o gênero é construído e entendido nas sociedades nas quais vivemos. (Tradução minha).

⁶³ Ambos, antes de casar, tinham apartamentos agradáveis, mas eles consideraram insensato fundar um casamento em qualquer um dos apartamentos, pois poderia parecer uma submissão da personalidade daquele que abrisse mão do apartamento. Mudaram-se para um novo apartamento em

Até esse momento, as personagens se preocupam em não abrir mão de sua subjetividade em prol de uma vida em casal. Os antigos apartamentos eram o apartamento de Susan e o apartamento de Matthew, agora eles habitariam o apartamento do casal. Após algum tempo, eles se mudam para um espaço ainda mais simbólico, uma casa grande com cerca branca e um jardim, que constitui o estereótipo da casa dos sonhos da família tradicional ocidental. Bachelard (1978) definiu casa como “[...] nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (p. 200). Além disso, a casa é também “[...] um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (ibid., p. 201), não obstante, há uma parte de Susan que não se sente assim, que deseja veementemente fugir dali. Essa parte de Susan, a Susan essencial, abdica do paraíso da casa com cerca branca e um jardim e faz de quartos de hotéis baratos o seu lar.

A casa vai dar o aparato necessário para que Susan se identifique como mulher tradicional. Afinal, não há “dona-de-casa” sem uma casa. Esta ligação é tão forte que para abandonar a mulher tradicional, Susan tem que se ausentar da sua casa e procurar um lugar anônimo, o quarto 19, que permite que finalmente a personagem se sinta “ela mesma”. Ou, como ela nomeia, permite que a Susan “essencial” venha à tona novamente, o que nos leva a crer que além de funcionar como caracterizador da personagem, o espaço em “To room nineteen” tem influência direta no processo de identificação da protagonista. “Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, que lhe influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico [...]” (LINS, 1976, p.99). O quarto 19 nos diz que a Susan essencial é também um sujeito anônimo, e permite-lhe encontrar algo que faz com que ela sinta a plenitude que não consegue sentir em casa.

Outro lugar que possui grande influência sobre a personagem é o jardim. Susan sempre é invadida por angústia e hostilidade quando está no jardim. O espaço funciona como uma recriação do Éden, cheio de árvores e um rio: “E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços” (Gênesis

South Kensington compreendendo mutuamente que quando seu casamento estivesse estabilizado [...] eles comprariam uma casa e começariam uma família. (Tradução minha).

2:10); “*There she sat on a bench and tried to calm herself looking at trees, at a brown glimpse of the river. But she was filled with tension, like a panic: as if an enemy was in the garden with her*”⁶⁴ (LESSING, 1978, p. 403). É no jardim que Susan acredita que será invadida e tomada por um demônio, é este local que ela evita, que faz com que nela cresça a ânsia por estar só.

[...] she had not felt alone. For instance, Mrs. Parkers was always somewhere in the house. And she did not like being in the garden at all, because of the closeness there of the enemy—irritation, restlessness, emptiness, whatever it was—which keeping her occupied made less dangerous for some reason.⁶⁵ (LESSING, 1978, p. 404).

O espaço doméstico onde Susan se insere, é um reflexo de sua identidade, a mulher tradicional em uma casa tradicional. Por isso, quando a personagem entende que aquela subjetividade não é seu Eu essencial, Susan projeta todos os seus tormentos, seus demônios no seu lar. Para afastar-se de tudo aquilo, procura então um lugar diferente. Tem que ser diferente, para que ela se sinta uma mulher diferente.

[...] no espaço – notadamente no espaço doméstico –, a função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre seu modo de ser. [...] Sua posição social e, mais do que isto, a confusão da sua mente, flutuando entre o sagrado e o profano, perplexa ante um mundo que não pode recusar e no qual não consegue estabelecer uma ordem, uma hierarquia, por mais elementar que seja, está tudo sugerido no cenário. (LINS, 1976, p. 97-98).

O quarto 19 proporciona o reencontro com a Susan essencial e a possibilidade de estar só, de exercer sua subjetividade por meio do anonimato, “*It was twelve in the morning. She was free. She sat in the armchair, she simply sat, she closed her eyes*

⁶⁴ Lá ela sentou em um banco e tentou se acalmar olhando para as árvores, e vislumbrando o marrom do rio. Mas ela foi tomada por tensão, algo como pânico: como se um inimigo estivesse no jardim com ela. (Tradução minha).

⁶⁵ [...] ela não se sentiu sozinha. Por exemplo, Srta. Parkers estava sempre em algum lugar da casa. E ela não gostava de maneira alguma de estar no jardim, por causa da proximidade com o inimigo – irritação, inquietação, vazio, o que quer que fosse – o que a mantinha ocupada tornava menos perigoso por alguma razão. (Tradução minha).

*and sat and let herself be alone. She was alone and no one never knew where she was.*⁶⁶ (LESSING, 1978, p. 418).

Outro quarto que influi diretamente no processo de identificação de Susan é o “quarto da mãe”. O quarto, que deveria preservar a privacidade da protagonista, não traz o conforto esperado. Pelo contrário, faz com que ela se sinta ainda mais aprisionada. O quarto da mãe ajuda Susan a resgatar novamente a identidade de mulher tradicional, a identidade que a personagem acreditava ser a “correta”. Assim, aos poucos ela vai abandonando o quarto, o usando apenas como instrumento didático para ensinar as crianças a respeitar os direitos de outrem. “[...] *it had become a family room. She sighed, and smiled, and resigned herself—she made jokes at her own expense with Matthew over the room. That is, she did from the self she liked, she respected.*”⁶⁷ (LESSING, 1978, p. 410).

3.3 Gênero e controle social, os corpos (in)disciplinados de Doris Lessing

A identidade fornece um sentimento de pertencimento entre aqueles que a partilham, está sempre relacionada a um conjunto de práticas simbólicas que legitimam o grupo. Sendo assim, assumir uma identidade diferente pode acarretar diversos problemas, o que justifica os momentos de hesitações das personagens de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen” de Lessing, que mesmo em face de descontentamento, seguem aquilo que as normas socioculturais e econômicas ditam. Cada personagem assume diferentes identidades, o que faz com que elas também pertençam a grupos diferentes. Essa articulação de grupos é de grande importância para que se entenda os conflitos enfrentados por elas.

As personagens têm em comum o fato de serem mulheres, logo compartilham da mesma identidade de gênero. Embora haja diversas discussões atuais, o conceito de gênero não é novo e está em pauta há algumas décadas. No entanto, ganhou

⁶⁶ Era onze da manhã. Ela estava livre. Ela sentou na poltrona, simplesmente sentou, ela fechou os olhos e sentou e se permitiu estar sozinha. Ela estava sozinha e ninguém saberia onde ela estava. (Tradução minha).

⁶⁷ [...] tonou-se um espaço familiar. Ela suspirou, e sorriu, e renunciou a si – ela fez piadas com Matthew sobre sua própria experiência no quarto. Isto é, ela o fez a partir do Eu que ela gostava, respeitava. (Tradução minha).

novas conotações, passou a ser examinado com mais minúcia por conta de sua complexidade e isso faz com que haja inúmeras confusões quando se fala em gênero. O conceito de gênero, lembra Carvalho e Rabay (2015), surgiu inicialmente na linguística, e então na década de 1950 na língua inglesa passou também a ser entendido como uma categoria pessoal e social através da sexologia, e então foi assimilado pelas teorias feministas. Quando surge nas teorias feministas na década de 1970, ainda tem uma forma irregular e inconsistente, mas sua utilidade dentro do projeto político de mudança cultural coloca o conceito de gênero como centro organizacional do feminismo (CARVALHO; RABAY, 2015).

Muitas vezes o termo gênero, ou ainda identidade de gênero, é erroneamente usado como sinônimo de sexo ou orientação sexual. Anthony Giddens (2008) explica que, de uma maneira mais geral, o termo sexo é utilizado pelos sociólogos para descrever as diferenças fisiológicas e anatômicas dos corpos masculinos e femininos. Por sua vez, a identidade sexual está relacionada as práticas e condutas sexuais do sujeito, que pode ser (para citar as duas identidades [...]) heterossexual, que se liga fortemente à ideia de gênero, uma vez que parte da definição de gênero pressupõe o desejo pelo outro sexo. E ainda a homossexual, que se dá como uma infração à norma pondo em questão o caráter “natural” ou “divino” da primeira (BRANDÃO, 2008). No entanto, o termo gênero “está associado a noções socialmente construídas de masculinidade e feminilidade; não é necessariamente um produto direto do sexo biológico do indivíduo” (GIDDENS, 2008, p. 109).

O gênero, assim como acreditam vários estudiosos, não é algo dado, mas é construído nas interações sociais que o sujeito constrói diariamente, mas geralmente essas inclinações se formam tão cedo na vida que na fase adulta é comum toma-las como certas (GIDDENS, 2008). Embora tenha suas raízes plantadas desde cedo, estamos sempre a reforçar ou refutar aspectos da nossa identidade de gênero em um processo contínuo:

Todos os aspectos da nossa existência, são construídos a partir do gênero, do tom de voz aos gestos, dos movimentos às normas de comportamento. Reproduzimos socialmente – fazemos e refazemos – o gênero em milhares de pequenas ações praticadas ao longo do dia. (GIDDENS, 2008).

O sujeito nasce com um sexo, mas sua identidade de gênero é desenvolvida, logo, não é algo natural e que não possa ser desafiado ou desconstruído. A socialização do gênero, é influenciada diretamente por meio da ação de agentes sociais como a família e os meios de comunicação. Esses agentes participam do processo como mantenedores e supervisores da ordem social. Uma das críticas mais contundentes a essa vertente de estudos sobre gênero, é de que muitas vezes tomam o sujeito como objeto passivo ou meramente receptor. Deve-se levar em conta que o sujeito também tem papel ativo, tomando para si e também modificando os papéis que lhe são atribuídos em forma de identidade de gênero (GIDDENS, 2008). É possível desafiar a socialização de gênero, no entanto é um processo no mínimo incômodo, que põe o sujeito em conflito com as expectativas socioculturais sobre ele. Assumindo que as diferenças de gênero não são biológicas, mas sim estabelecidas culturalmente, cria-se a possibilidade de se falar em desigualdade de gênero, pois homens e mulheres são socializados em papéis distintos o que imbrica fortes relações de poder (ibid.).

Uma vez que as definições das identidades de gêneros estão entrelaçadas e são indissociáveis das relações de poder, torna-se pertinente discutir a ideia de patriarcado. O conceito de patriarcado surge dentro do feminismo radical como sua principal questão. Esse ramo atribui ao patriarcado como sistema de dominação a responsabilidade da desigualdade de gêneros. Sylvia Walby (1991) define o patriarcado como: “[...] *a system of social structures and practices in which men dominate, oppress and exploit women*”⁶⁸. A autora divide o patriarcado em seis estruturas distintas relativamente autônomas mas que podem ter efeitos umas nas outras reforçando, ou até mesmo bloqueando: “*the patriarchal mode of production, patriarchal relations in paid work, patriarchal relations in the state, male violence, patriarchal relations in sexuality, and patriarchal relations in cultural institutions*”⁶⁹ (WALBY, 1991, p. 20). Além disso, o patriarcado ao longo dos anos foi migrando da esfera privada para a esfera pública, sendo assim as mulheres que ganham mais liberdade dentro de casa enfrentam a exploração e opressão da sociedade (ibid.).

⁶⁸ [...] um sistema de práticas e estruturas sociais no qual os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres. (Tradução minha).

⁶⁹ O modo patriarcal de produção, relações patriarcais no trabalho remunerado, relações patriarcais no Estado, violência masculina, relações patriarcais na sexualidade, e relações patriarcais nas instituições culturais.

Para Walby, a especificação dessas seis bases é necessária para que se possa evitar qualquer tipo de reducionismo ou essencialismo, uma vez que a ideia de uma base única torna difícil assimilar as mudanças históricas e a diversidade cultural, é exatamente esse o ponto em que o conceito de patriarcado vem sendo duramente criticado ao longo dos anos. Os críticos afirmam que o conceito de patriarcado não assimila as variações históricas e culturais, e que ainda ignora os papéis da raça, classe e etnicidade quanto a subordinação das mulheres (GIDDENS, 2008). Todavia, Piscitelli (2002), lembra a importância política que a ideia de patriarcado exerceu. Discutir o relacionamento homem/mulher no campo político permitiu que fossem identificadas as diversas relações de poder presentes em todas as esferas da vida social.

O conceito foi importante na medida em que distinguia forças específicas na manutenção do sexismo e útil, em termos da tentativa feminista de mostrar que a subordinação feminina, longe de ser inevitável, era a naturalização de um fenômeno contingente e histórico, era que se o patriarcado teve início poderia ter um fim. (PISCITELLI, 2002, p. 15).

A identidade de gênero tem seu discurso baseado em primeira instância na materialidade do corpo, você é mulher porque nasce com o corpo de uma mulher, o corpo biologicamente definido como fêmea. A cultura se inscreve no corpo do sujeito, mas além disso, o corpo é também um meio de controle social, dita onde o sujeito irá se situar já a partir do nascimento. O corpo feminino condena o sujeito a ser oprimido pela sociedade patriarcal. Essa opressão diversas vezes ocorre de maneira sutil, através das dietas, roupas, maquiagem, do jeito de sentar ou andar, entre outros comportamentos, e assim o corpo feminino é normatizado e disciplinado:

Vistos historicamente, o disciplinamento e a normatização do corpo feminino — talvez as únicas opressões de gênero que se exercem por si mesmas, embora em graus e formas diferentes dependendo da idade, da raça, da classe e da orientação sexual — têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social. (BORDO, 1997, p. 20).

Embora o feminino possa ser afirmado baseando-se na materialidade do corpo, muitas outras implicações estão contidas na identidade “mulher”. Ser uma mulher não

se resume a nascer biologicamente mulher, há um conjunto de expectativas e restrições que constituem o universo feminino. Os movimentos sociais proporcionaram o surgimento de novas identidades culturais, dentre eles, Stuart Hall destaca o feminismo pois, segundo o autor esse movimento foi responsável por questionar “[...] a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-a pela questão da diferença sexual” (HALL, 2014a, p. 28). O movimento feminista trouxe à tona muitas questões relacionadas ao gênero feminino, e foi de vital importância para que se compreendesse o que está envolvido quando alguém se proclama ou é proclamado mulher, questionando o sistema de controle binário home/mulher.

Apesar de sua importância, muito do feminismo de primeira e segunda onda foi questionado. Funck (2011), explica que, na década de 1980 os dois conceitos que davam suporte à ideia de “mulheridade” eram a experiência e a identidade. No entanto, ambos os conceitos foram questionados: a experiência por ter um caráter contingente e particular, foi preciso entender que “o meu ‘ser mulher’ aqui e agora é uma parcela ínfima e transitória do que é uma mulher. Não é tudo, mas também não é nada” (FUNCK, 2011, p. 66). Ser mulher branca de classe média na Inglaterra na década de 60 é diferente de ser uma mulher ascendente de ciganos no mesmo contexto. Há, portanto, grandes riscos em universalizar o particular, uma vez que há diversos fatores envolvidos. Não se pode esperar que mulheres de contextos diferentes passem pelos menos conflitos e sintam suas singularidades nas mesmas proporções. Enquanto Susan, de “To room nineteen”, busca resgatar sua subjetividade, Judith, de “Our friend Judith”, procurar afirmar a sua, por sua vez, Hetty, de “An old woman and her cat”, deseja viver a sua e ao mesmo tempo ser aceita no grupo no qual imagina estar inserida sem o estar de fato.

A identidade por sua vez, embora forneça os aparatos necessários para o sentimento de pertencimento de grupo, precisou ser discutida em alguns pontos, para que se compreendesse melhor o processo de identificação. Foi preciso deixar a determinação essencialista e compreender o fenômeno do ponto de vista histórico e discursivo, “[a] identidade, como a de gênero, a sexual, ou qualquer outra, é produto tanto da cultura e do discurso, quanto da natureza que nos identifica na materialidade do corpo” (FUNCK, 2011, p. 67). Jeffrey Weeks (2002) argumentou que a imposição de uma identidade pode ser compreendida como uma estratégia de poder que visa à

manutenção do controle através da uniformidade, além de que fornece aos discursos da religião, medicina, psiquiatria ou da lei os instrumentos que nos dizem o que é “normal”. A identidade não deve ser compreendida como um destino, e sim como algo historicamente oferecido, o indivíduo escolhe entre as opções que a história oferece: *“Identity is not a destiny but a choice. [...] These identities are not expressions of secret essences. They are self-creations, but they are creations on ground not freely chosen but laid out by history”*⁷⁰ (WEEKS, 2002, p. 209).

Através da avaliação desses conceitos e da trajetória dos estudos feministas, Funck (2011), assim como Weeks (2002), acredita que o conceito de sexo é uma invenção histórica que se baseia em uma leitura binária e dicotômica da materialidade do corpo, a autora elabora provisoriamente um conceito de “mulher”:

[...] uma mulher é um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino em certo momento ou lugar, e que precisa negociar sua experiência dentro de construções discursivas que podem ou não comprometer seu completo desenvolvimento como indivíduo. Não é uma postura necessariamente política. (FUNCK, 2011, p. 71).

Ser mulher implica interagir com normas e comportamentos socialmente construídos dentro de um contexto cultural. Essas normas passam também por múltiplas intersecções, tais como raça, classe, religião, nacionalidade, etc. (FUNCK, 2011). Então, não unicamente o conjunto de símbolos e práticas que fazem parte do universo feminino, mas também essas intersecções devem ser levadas em conta quando se analisa o universo das personagens. Para ser mulher é necessário compartilhar o ideal de feminidade, “[...] essa construção [ideológica da feminidade] está sempre homogeneizando e normalizando, tentando suprimir as diferenças de raça, classe e outras, insistindo para que todas as mulheres aspirem a um ideal coercitivo, padronizado” (BORDO, 1997, p. 23).

Hetty é viúva e vive sozinha, então as normas socioculturais, que ditam como ela deve se comportar, são diferentes das normas com as quais Judith está vinculada, uma vez que a segunda é solteira, nunca teve filhos e pertence à classe média alta. Vão diferir de Susan, que é a única inserida no padrão tradicional de família. Hetty e

⁷⁰ Identidade não é um destino, mas uma escolha. [...] Essas identidades não são expressões de essências secretas. São autocriações, mas são criações com bases oferecidas pela história e não escolhidas livremente. (Tradução minha).

Judith resolvem ir de encontro às expectativas implicadas na feminidade, enquanto que Susan, mesmo infeliz por causa das limitações impostas pelo mundo doméstico que se torna sua prisão, tenta conciliar seus anseios com as imposições e vive uma vida dupla, Susan Rawlings e a Sra. Jones, a Susan essencial. Em diversas passagens sentimos a pressão sob a personagem ocasionar momentos de angústia. Em “To room nineteem” essas normas se disfarçam de “inteligência” e “razão”, como pode-se observar já na introdução do conto, onde o desfecho trágico é explicado como uma falha na inteligência: *“This is a story, I suppose, about a failure in intelligence: the Rawlings’ marriage was grounded in intelligence”*⁷¹ (LESSING, 1978, p. 396). Toda a construção do seu casamento passa por esse princípio de escolher o certo, agir com inteligência, fazer o que se espera que seja feito:

Everything right, appropriate, and what everyone would wish for, if they could choose. But people did feel these two had chosen; this balanced and sensible family was no more than what was due to them because of their infallible sense for *choosing* right.⁷² (LESSING, 1978, p. 397, ênfase da autora).

Quando tudo está seguindo seu curso natural, quando as personagens deveriam alcançar o estado do “felizes para sempre”, Susan se dá conta que aquilo tudo não é o que ela quer para si, mas o que quiseram dela e para ela. Ainda assim a personagem hesita em implantar qualquer tipo de mudança que possa macular seu lar, afinal, ela tinha tudo aquilo que se poderia desejar. A personagem evita até mesmo acreditar que abandonar seu casamento para viver sua independência e sua individualidade possa ser de qualquer modo razoável: *“Susan did not tell Matthew of these thoughts. They were not sensible. She did not recognise in them”*⁷³ (LESSING, 1978, p. 404).

Ainda que em menor proporção, Hetty também procura viver em conformidade com as normas socioculturais de feminidade, não obstante, a personagem escolhe

⁷¹ Essa é uma história, eu suponho, sobre uma falha na inteligência: o casamento dos Rawlings era baseado em inteligência. (Tradução minha).

⁷² Tudo era certo, apropriado, e o que todo mundo desejaria se pudesse escolher. Mas as pessoas sentiam que esses dois haviam escolhido; essa família equilibrada e sensata não era mais do esperado deles por causa de seu infalível sentido de escolher certo. (Tradução minha).

⁷³ Susan não contou a Matthew sobre esses pensamentos. Eles não eram sensatos. Ela não se reconhecia neles. (Tradução minha).

fazer uma trajetória diferente e tenta se livrar da opressão social. Podemos pensar essa escolha como mais uma imposição, posto que em diversos momentos a personagem tenta se adequar às expectativas socioculturais, sem êxito. Em nenhum momento do conto ela é realmente aceita pela comunidade, que sempre a vê como “o outro”, aquela que não pertence ao grupo, a estranha.

Embora Hetty aceite que terá que viver sozinha, não o faz sem sofrimento e amargura:

Once she had realised that her children were hoping that she would leave them alone because the old rag trader was an embarrassment to them, she accepted it, and a bitterness that always had wild humour in it only welled up at times like Christmas.⁷⁴ (LESSING, 1978, p. 431).

Em “Our friend Judith” pode-se observar a pressão sobre a personagem Judith através dos comentários feitos pelas amigas, que vestem as amarras sociais com todo prazer. Estão sempre a especular sobre a vida da amiga. Betty e a narradora não se conformam com a vida que Judith leva, não imaginam que ela possa ser feliz vivendo fora dos padrões, sem desejar se casar. Não só elas duas, mas outras duas mulheres são mencionadas no texto, uma mulher canadense e uma socióloga americana, dando uma dimensão aos questionamentos sobre a protagonista. O fato da narradora mencionar as nacionalidades indica que o padrão de mulher que querem impor à Judith não é apenas local, mais toma maiores proporções. Não se trata exatamente da mulher inglesa tradicional, a tradicional mulher branca de classe média ocidental talvez. No trecho a seguir a socióloga americana indagou sobre Judith: “*This was a few weeks after an American sociologist, having elicited from Judith the facts that she was fortyish, unmarried, and living alone, had enquired of me: ‘I suppose she has given up?’ ‘Given up what?’ I asked*”⁷⁵ (LESSING, 1978, p. 327).

As três protagonistas de Lessing são fragmentadas e descentradas. A pressão que a sociedade exerce impõe a elas uma normatização e qualquer coisa que

⁷⁴ Uma vez que se deu conta que seus filhos esperavam que ela os deixasse em paz pois a negociante de trapos era uma vergonha para eles, ela aceitou, e uma amargura combinada com um humor violento sempre voltava a aparecer em épocas como o natal. (Tradução minha).

⁷⁵ Isso foi algumas semanas depois que uma socióloga americana, tendo extraído de Judith o fato de que ela estava nos quarenta, solteira, vivendo sozinha, me perguntou: ‘Suponho que ela desistiu?’ ‘Desistiu de que?’ Eu perguntei. (Tradução minha).

vá contra esse padrão é entendida como um fracasso pessoal. Destarte, embora cada personagem tenha em mente um Eu ideal, elas o abandonam diversas vezes durante as histórias, buscando se adequar à ideologia da feminidade e serem aceitas pelo grupo. As protagonistas com isso tornam-se cúmplices de sua própria opressão, ajudando na manutenção do mecanismo de controle social sobre elas. Quando escolhem a resistência, além de enfrentarem a reclusão, correm o risco da própria aniquilação, como ocorre com Susan e Hetty.

3.4 Instituições e interpelações identitárias em Doris Lessing

A identidade além de histórica é discursiva. Ela ganha forma e força por meio do discurso, esse se relaciona com a ideologia que se propaga através das instituições. São vários os mecanismos que nos oferecem significados e representações que atuam no processo de identificação. Esse tópico é reservado a discutir as instituições, duas delas em específico, a família e a igreja, escolhidas por exercerem influência acentuada na trajetória das personagens durante o decorrer das narrativas estudadas.

3.4.1 Ideologia religiosa e gênero em Doris Lessing

O que chamo de instituições, Louis Althusser (1970) classificou como Aparelhos Ideológicos do Estado, ou seja, instituições que prezam a manutenção da organização e hierarquização do Estado. Esses aparelhos exercem a dominação através da ideologia, mas não somente desta, como também da violência, a segunda em menor escala possibilitando assim a distinção do Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) dos Aparelhos Repressivos do Estado, os dois são ideológicos e repressivos, pois não há aparelho puramente ideológico da mesma forma não há aparelho puramente repressivo:

[...] os Aparelhos Ideológicos do Estado funcionam de um modo massivamente prevalente *pela ideologia*, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica. [...] Assim a escola e as Igrejas <<educam>> por métodos apropriados

de sanções, de exclusões, de seleção, etc., não só os seus oficiantes, mas as suas ovelhas. Assim a Família... Assim o aparelho IE cultural (a censura, para só mencionar esta), etc. (ALTHUSSER, 1970, p. 47, ênfase do autor).

O autor explica que a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos e suas condições reais de existência. Sendo assim, ao examinar a ideologia religiosa, partindo de uma análise crítica e não do ponto de vista cristão que a crê verdade, afirma que suas concepções de mundo são em grande parte imaginárias, ou seja, não correspondem à realidade. No entanto, essas concepções de mundo fazem alusão à realidade, e através de suas interpretações é possível encontrar a realidade desse mundo sob a forma de representações imaginárias (ALTHUSSER, 1970). A ideologia religiosa, prossegue o autor, se dirige aos indivíduos de maneira a transformá-los em sujeitos por meio da interpelação, reconhece-se que os indivíduos já são sempre interpelados como sujeitos, ou seja, como uma identidade pessoal.

A religião tem gerado dificuldades para as mulheres há muito tempo. O judaico-cristianismo aponta para mulher como disseminadora do pecado no mundo. Eva nasceu de uma parte menor de Adão, e foi ela que o induziu a comer o fruto proibido, condenando a humanidade à mortalidade. Bell Hooks lembra das heranças deixada às mulheres pelo fundamentalismo cristão que existiu na Inglaterra desde seus primórdios:

In fundamentalist Christian teaching woman was portrayed as an evil sexual temptress, the bringer of sin into the world. Sexual lust originated with her and men were merely the victims of her wanton power. Socialization of white men to regard women as their moral downfall led to the development of anti-woman sentiment. [...] Appointing themselves as the personal agents of Gog, they became the judges and overseers of woman's virtue. They instigated laws to govern the sexual behavior of white woman, to ensure that they would not be tempted to stray from the straight and narrow path.⁷⁶ (HOOKS, 1990, p. 29).

⁷⁶ [...] no ensino cristão fundamentalista a mulher é retratada como uma tentação sexual demoníaca, que conduziu o pecado ao mundo. A luxúria sexual originou-se com ela os homens eram meramente as vítimas de seu poder cruel. A socialização do homem branco apontando as mulheres como sua ruína moral ocasionou o desenvolvimento do sentimento misógino. [...] Apontando para si mesmos como os agentes pessoais de Deus, eles se tornaram os juizes e supervisores da virtude feminina, para assegurar que não fossem tentados a perder-se do caminho correto e estreito. (Tradução minha).

O cristianismo ensinou que a mulher deve ser submissa ao homem, a determinação aparece em diversas passagens bíblicas, para citar uma, “[m]as, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres o sejam em tudo a seus maridos” (Efésios 5:24). A mulher que se põe em nível de igualdade, ou ainda, que se liberta desta sentença é logo uma ameaça aos valores tradicionais cristãos. Sempre que a personagem de “To room nineteen”, Susan, deseja deixar sua casa por algum instante, essa vai ao Jardim, e lá encontra seus demônios. O jardim é semelhante ao Éden, e em uma das passagens a personagem acredita ter visto uma cobra se contorcer ao chão:

Well, one day she saw him. She was standing at the bottom of the garden, watching the river ebb past, when she raised her eyes and saw this person, or being, sitting on the white stone bench. He was looking at her, and grinning. In his hand was a long crooked stick, which he had picked off the ground, or broken off the tree above him. He was absent-mindedly, out of an absent-minded or freakish impulse of spite, using the stick to stir around in the coils of a blindworm or a grass snake (some kind of snakelike creature: it was whitish and unhealthy to look at, unpleasant). The snake was twisting about, flinging its coils from side to side in a kind of dance of protest against the teasing prodding stick⁷⁷. (LESSING, 1978, p. 410-411).

O espaço na narrativa age como caracterizador das personagens, mas também revelando seus estados mentais. O Jardim da casa de Susan atua como uma metáfora que a lembra qual seu lugar no mundo: deve ser submissa e cuidar de sua família. A ideologia cristã funciona assim, como um mecanismo de manutenção da ordem patriarcal estabelecida. Michael Ferber (1999), lista o jardim do Éden como um dos dois mais influentes dentro da literatura ocidental. Ele explica que a palavra Éden tradicionalmente significa “deleite” ou “luxúria”. A serpente é um símbolo que remete ao pecado e à tentação. O narrador aponta os sentimentos de Susan, quando ela se encontra no Jardim, como vazio ameaçador, tensão, pânico, irritação, etc. Ela sente que há no local um inimigo esperando para dominá-la. O demônio que Susan descreve

⁷⁷ Bem, um dia ela o viu. Ela estava em pé no fundo do jardim, assistindo declínio do rio correr, quando levantou os olhos e viu essa pessoa, ou ser, sentando no banco de pedra branca. Ele estava olhando para ela e sorrindo. Em sua mão estava um graveto longo e torto, o qual apanhou do chão, ou arrancou da árvore acima dele. Ele estava distraidamente, ou por um impulso esquisito de ódio, usando o graveto para mexer com as espirais de um licranço ou uma cobra-de-água-de-colar (alguma criatura semelhante a uma cobra: era esbranquiçada e doentio de se olhar, desagradável). A cobra estava se torcendo, e lançando suas espirais de um lado para o outro em um tipo de dança em protesto contra o graveto que aticava. (Tradução minha).

é um homem de cabelos ruivos e jaqueta avermelhada, fazendo alusão à imagem mais pitoresca e difundida de Satã:

One day she found herself kneeling by her bed and praying: "Dear God, keep it away from me, keep him away from me. She meant the devil, for she now thought of it, not caring if she was irrational, as some sort of demon. She imagined him, or it, as a youngish man, or perhaps a middleaged man pretending to be young. Or a man young-looking from immaturity? At any rate, she saw the young-looking face which, when she drew closer, had dry lines about mouth and eyes. He was thinnish, meagre in build. And he had a reddish complexion, and ginger hair. That was he – a gingery, energetic man, and he wore a reddish hairy jacket, unpleasant to the touch."⁷⁸ (LESSING, 1978, p. 410).

O vermelho é a cor de Satã em **A Morte em Veneza** e **A trágica história do doutor Fausto** (FERBER, 1999), onde as figuras seguem esse padrão de Satã de cabelos vermelhos da mesma forma que aparece no conto "To Room Nineteen". Ao mesmo tempo, o Diabo é também muitas vezes representado como um homem bonito. Isso o torna ainda mais perigoso para as mulheres, ligadas pela tradição ao desejo sexual corrompedor, por ser sedutor e tentador. O demônio de Susan gera um sentimento de dualidade, uma vez que tem boa aparência e ao mesmo tempo é desagradável. Susan se sente tentada a buscar a Susan essencial e reviver sua subjetividade, ao mesmo tempo que se sente culpada em desejar deixar sua família e seu lar, seu paraíso – salientando que o Éden se localizava no paraíso –.

A casa de cerca branca com jardim da personagem é a representação do seu paraíso, que acaba se configurando uma prisão para a personagem. Uma prisão especialmente perigosa por estar disfarçada de paraíso, "[t]he illusion of safety, the comfort of the familiar, and the illusory nature of freedom make the captive concur in her own imprisonment."⁷⁹ (FERGUSON, 1991, p. 435). Esses são alguns dos motivos impulsionam a personagem a optar, mesmo infeliz, permanecer na vida que ela

⁷⁸ Um dia ela se viu ajoelhada ao lado da cama e rezando: "Querido Deus, o mantenha longe de mim. Ela se referia ao diabo, assim o pensava agora, não se importando se era irracional, como um tipo de demônio. Ela o imaginava, aquilo, como um homem jovem, ou talvez de meia idade que fingia ser jovem, ou um homem de aparência jovem de imaturidade? De qualquer forma, ela viu o rosto jovial com, quando se aproximou, linhas áridas em volta da boca e dos olhos. Seu corpo era meio esbelto, magro. E ele tinha um aspecto avermelhado, e cabelos ruivos. Aquele era ele - um homem ruivo, energético, ele vestia uma jaqueta vermelha peluda, desagradável de tocar. (Tradução minha).

⁷⁹ A ilusão de segurança, o conforto familiar, e a natureza ilusória da liberdade faz a prisioneira concordar com o próprio confinamento. (Tradução minha).

acredita que escolheu para si da maneira mais inteligente possível, pois toda a trajetória foi guiada pela razão, sendo por este motivo recompensada com seu paraíso pessoal, sua casa de cerca branca com jardim.

Em “Our friend Judith” também é possível observar ligação com a tradição religiosa cristã se assumirmos que a Judith do conto se relaciona com a personagem Judite (Judith na versão em inglês) da bíblia. O livro de Judite (JUDITH, S/D), está presente nas bíblias de tradição católica romana e ortodoxas, que não passaram pela revisão que a bíblia protestante passou que colocou o livro na sessão dos apócrifos. Muitas bíblias evangélicas nem se quer possuem o livro. Judite significa “a judia”, a personagem ganha destaque ao salvar o povo de Betúlia que estava sob cerco do general Holofernes. A viúva ganha a confiança do general e enquanto esse dorme ébrio, a mulher o decapita e leva sua cabeça de volta à Betúlia. Ambas as personagens viviam isoladas, a da bíblia havia se resguardado após se tornar viúva, a de Lessing por escolher não se comprometer seriamente com ninguém. O sobrenome Castlewell⁸⁰, remete a ideia de fortaleza, do isolamento que a personagem escolhe e que a protege das expectativas das pessoas sobre ela. As duas mulheres se deslocam de seus lares para cumprir cada uma sua missão, Judite vai salvar seu povo traído a Holofernes e seu exército. Judith Castlewell vai à Itália para realizar uma pesquisa acadêmica, onde conquista a família Rineire que após o incidente com a gata se sentem “traídos” com a partida inesperada de Judith. Após isso, cada uma volta depois para seu lar e seu isolamento.

3.4.2 “Eus” através do espelho em Doris Lessing

O contexto familiar funciona no processo de identificação principalmente por duas vias. A primeira dela diz respeito à maneira como o sujeito desde criança aprende através do olhar dos pais que é um sujeito. Sendo assim a família o fornece os símbolos e as representações que o auxiliam no momento inicial do processo de identificação. Conjuntamente, a instituição familiar funciona fornecendo a diferença

⁸⁰ Sugestão dada pelo prof. Dr. Luizir de Oliveira durante o exame de qualificação.

necessária para a construção de algumas identidades, e.g., a identidade de mãe requer filhos para que possa se sustentar.

Lacan (2003), explica família, preliminarmente, como um grupo natural de indivíduos unido através de duas relações biológicas, a geração e as condições do meio. Sobretudo, ele reconhece que suas relações psicológicas, seus complexos, somente são interpretáveis através de dados – do direito, estatística social, etnografia e história, entre outros –, que apontam para a família como algo mais que instintivo e biologicamente construído, deve-se estudá-la como uma instituição. A família transmite ao sujeito estruturas de comportamento e representação e essas ultrapassam os limites da consciência.

Em 1931 Henri Wallon desenvolveu uma experiência que nomeou “prova do espelho”, que tratava de pôr uma criança posicionada em frente a um espelho, que o fez notar que a criança, assim, passava a tomar consciência do próprio corpo através da imagem refletida (ROUDINESCO; PLON, 1998). Lacan retomou a ideia de Wallon, que passou a ser o “estádio do espelho”⁸¹, que diz respeito ao momento, ainda na infância, em que o sujeito começa a distinguir o Eu do Outro, bem como passa a demarcar as bordas dos limites do próprio corpo. O corpo antes era destacadado, se torna unitário, a criança se reconhece na imagem e toma consciência de “si”, ou do que Lacan chama de “eu ideal”, e que segundo ele, dará origem às identificações secundárias. O Eu ideal diz respeito a uma fantasia do sujeito, que busca uma plenitude:

O *eu* é, então, desde sempre, a *sede das resistências* ao pulsional e ao desejo, e a ilusão de totalidade que ele configura estará a partir daí em constante confronto com a parcialidade da pulsão. Aí reside a alienação fundadora do eu, que, para se constituir, se vale de uma imagem que, no fundo, não é ele mesmo, mas um outro [...] (JORGE, 2008, p. 45).

Assim, o Eu pertence a ordem do imaginário, e a unidade obtida jamais chega ao nível do sujeito, uma vez que esse é constantemente conflitivo, dividido e impossível de se identificar de forma absoluta (JORGE, 2008). “O que o sujeito saúda nela [nessa fase] é a unidade mental que lhe é inerente. O que reconhece nela é o

⁸¹ Que pode ser também “estágio do espelho”, ou ainda, “fase do espelho”, de acordo com a tradução.

ideal da imago duplo. O que ele aclama nessa imagem é a vitória da tendência salutar. (LACAN, 2003, p. 42)

Para que essa identificação se sustente, a criança busca no externo o reconhecimento, fazendo com que sua relação com a “imago”⁸² seja primordial: “A função do estágio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade [...]” (LACAN, 1998, p. 100, grifo do autor). Sendo assim, o espelho de Lacan ultrapassa o campo do concreto e abarca tudo aquilo capaz de devolver a imagem como reflexo ao sujeito. O espelho de Lacan é literal e metafórico ao mesmo tempo, pode ser o objeto, mas também o olhar do Outro, que nessa fase se restringe aos familiares, principalmente os pais. Então, a criança se relaciona dialeticamente com sua imagem no espelho, assim como se relaciona com a imagem que se constrói dela a partir dos pais.

A família fornece as primeiras noções de gênero, as crianças aprendem com a família quais são os comportamentos e as práticas consideradas masculinas e femininas, “[...] o pensamento das famílias está relacionado às ações acerca do ser homem e do ser mulher e aos afetos que permeiam essa inter-relação no processo de construção da identidade de gênero [...]” (ALBANO; CARVALHO, 2010, p. 6). Já no primeiro capítulo foi explicado que quando menciono a “mulher tradicional” estou falando do entrelaçamento de três das principais representações femininas: a esposa, a mãe e a dona de casa. Todas estas figuras se relacionam diretamente com a instituição familiar, e mais, não só se relacionam como são dependentes dela.

A personagem de “An old woman and her cat”, Hetty Pennefather, foi uma mulher tradicional por um tempo, o foi somente durante o seu casamento com Fred Pennefather, a figura do marido fornecia legitimidade a sua condição de mulher tradicional. Após sua morte, os filhos partiram e as expectativas sobre ela mudaram, e ela se ocupou das práticas consideradas adequadas para uma mulher viúva, sozinha e de meia idade. Como não se sentiu confortável, Hetty abandonou sua antiga identidade e escolheu a exclusão do grupo a anular o Eu Ihe que fazia bem: “*She set up house again in one room. She was frightened to go near ‘them’ to re-establish*

⁸² Imago é um termo derivado do latim que significa “imagem”. Em 1912 Carl Gustav Jung o introduz o conceito de imago designando a representação inconsciente através da qual o sujeito nomeia a imagem que tem de seus pais (ROUDINESCO; PLON, 1998).

*pension rights and her identity, because of the arrears of rent she had left behind, and because of the stolen television set*⁸³ (LESSING, 1978, p. 432).

Judith, de “Our friend Judith”, tem sua identidade constantemente contestada por não se inserir em uma família, os outros personagens que surgem ao longo do conto sempre a avaliam com dó ou desconfiança. Acreditam que é uma derrota o fato de não ter constituído uma família, e assumem, mesmo sem que a personagem diga isso em momento algum, que ela deve se sentir vazia e incompleta, “[...] *any woman not in a reproductive relationship with a man is suspect in many societies.*”⁸⁴ (FERGUSON, 1991, p. 340). As amigas não compreendem o porquê de Judith escolher ser como é, o que lhes resta, assim como ao leitor, é fazer suposições.

Susan, protagonista de “To room nineteen”, necessita de Matthew, dos filhos e da Srta. Parkers para a manutenção de sua identidade, daquela que ela acredita ser a mais sensata. Porém, eles não pertencem ao universo da Susan essencial, que se sente vazia e prisioneira naquele ambiente, nem mesmo as crianças alcançam a Susan essencial: “[...] *why did Susan feel (though luckily not for longer than a few seconds at a time) as if life had become a desert, and that nothing mattered, and that her children were not her own?*”⁸⁵ (LESSING, 1978, p. 401). De fato, durante a narrativa a personagem não se envolve em momentos afetivos com os filhos. Até mesmo quando eles se desculpam por violar sua privacidade e a abraçam, ela não consegue sentir ternura, se sente ainda mais engaiolada: “[...] *the twins put their arms around her, from front and back, making a human cage of loving limbs [...]*”⁸⁶ (ibid., p. 410). Seu sentimento era gerado pelas lembranças de todas as cobranças que a sociedade lhe fazia, por saber o quanto estava presa àquele mundo doméstico que anulava sua subjetividade, tudo isso refletido nas crianças.

⁸³ Ela passou a viver em um quarto. Ela tinha medo de ir perto 'deles' para reestabelecer seus direitos de pensão e sua identidade, por causa dos aluguéis atrasados que ela havia deixado para trás, e por causa da televisão roubada. (Tradução minha).

⁸⁴ [...] qualquer mulher não situada em um relacionamento reprodutivo com um homem é suspeita em diversas sociedades. (Tradução minha).

⁸⁵ Por que Susan sentiu (embora, por sorte, não mais de que por alguns segundos de uma vez) como se a vida tivesse se tornado um deserto, e que nada importava, e que seus filhos não eram dela? (Tradução minha).

⁸⁶ Os gêmeos puseram os braços em volta dela, da frente até as costas, fazendo uma gaiola humana de membros amorosos [...]. (Tradução minha).

Com base no que foi dito até aqui, pode-se afirmar que, assim como a igreja, a família, constitui aparelho ideológico do estado, logo, é uma instituição que fornece significados que trabalham discursivamente na construção da identidade das personagens de Lessing.

3.5 Sujeitos em comunidades, identidades nacionais em Lessing

O sujeito se insere em determinados espaços geográficos e discursivos capazes de fornecer uma série de representações que atuam de maneira crucial durante o processo de identificação. Em “An old woman and her cat” de Doris Lessing (1978), a identidade nacional torna-se o pivô da maior parte dos conflitos enfrentados pela personagem, dado que qualquer traço cultural que remete à sua ascendência cigana faz com que as outras personagens do conto se afastem dela. Hetty representa o “estranho”, o Outro, que tanto temem os cidadãos ingleses que buscam a pureza de sua tradição de gente “respeitável”. A identidade nacional constitui uma das mais firmes âncoras para a estabilidade do sujeito, como construção discursiva, implica diretamente na forma como os sujeitos se percebem em comunidade.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos fenos. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fosses parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2014a, p. 29).

A identidade nacional é capaz de estabelecer uma forte ligação entre as pessoas que a compartilham, mas também muitas vezes, visando evitar o hibridismo e manter a sua “pureza”, há exclusão daqueles que não dispõem das características que constituem a “inglesidade”. Hetty é de fato inglesa, nasce, cresce e morre em terras inglesas. Entretanto, ela é ascendente de ciganos, e sua identificação com práticas associadas a esse povo, assim como seus traços físicos, fazem com que ela se torne o Outro, funcionando como uma proposição lógica: se cigana, logo não inglesa. Como apontado anteriormente, quando se fala em cigano há sempre a ideia

enganosa de que se trata de uma cultura tradicional e uniforme, quanto na verdade o termo tem sido usado para classificar diferentes povos, que muitas vezes têm em comum apenas o nomadismo. Em vista disso, é possível afirmar que, para fazer parte do povo inglês, é necessário mais que simplesmente viver naquele país, pois todo espaço físico é também discursivo. É indispensável que o indivíduo esteja disposto a aceitar os termos implícitos que definem todas as práticas culturais e sociais que devem estar atreladas para fazer parte dessa comunidade imaginada, termo de Benedict Anderson (2006), ou como Hall (2014a) põe, dessa comunidade simbólica:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2014a, p. 30, ênfase do autor)

Os ciganos foram perseguidos de muitas formas na Europa, sempre muito associados a coisas negativas como o diabo, maus costumes, etc. Era uma reação europeia contra uma possível miscigenação que se anunciava através do movimento de migração para suas terras. Esses povos buscavam fugir da discriminação que sofriam por terem a pele de tom escuro e por suas práticas condenadas pela Igreja Católica (SIQUEIRA, 2007). Como antes mencionado, o que pesou contra os ciganos não foi a falta de uma terra que chamassem de lar, mas sim a terra de onde eram originários, fazendo com que se tornassem eternos estrangeiros mesmo em seus lares.

O conto não deixa claro se de fato Hetty teve algum contato com a cultura cigana, se a conhecia através das histórias de sua mãe, ou por qualquer outra forma. O fato é que ela não diz nada a respeito que não seja responder as pessoas que a classificam na rua “*Gypsy!*”. A personagem não faz, assim como o narrador, nenhuma advertência quanto ao emprego da palavra. Contudo, a palavra *gypsy* foi dada aos povos nômades pelos Britânicos que acreditavam que eles teriam vindo do Egito (*Egypt*), “[...] os ingleses acreditavam que os ciganos vinham do Egito, tanto que os chamaram de *gypsies*. Porém, os ciganos chamam a si próprios *Rom* ou *Roma*, que significa ‘homem’ no seu idioma” (SIQUEIRA, 2007, p. 13). Hetty Pennefather

⁸⁷tampouco dá sinais de conhecer o idioma cigano, o romanês, ainda assim a personagem mostra-se diversas vezes até mesmo satisfeita em ser abordada pelo termo: “*All this made it inevitable that people in those streets should refer to her as “that gypsy woman.” When she heard them, she shouted back that she was none the worse for that*”⁸⁸ (LESSING, 1978, p. 430).

Embora seja em “An old woman and her cat” que a identidade nacional aparece com implicações mais acentuadas, ela não deixa de atuar na construção das personagens Judith e Susan, respectivamente, personagens dos contos “Our friend Judith” e “To room nineteen”. Logo no início do primeiro, Judith é classificada como solteirona, não como um tipo de solteirona qualquer, mas uma solteirona inglesa. É então possível afirmar que a identidade de solteirona tem relação direta com a identidade inglesa. Em seguida a narradora tenta definir o que seria a solteirona inglesa ao comparar Judith com suas tias Emily e Rose, duas mulheres na casa dos setenta anos, solteiras que viviam juntas. Mulheres que dedicavam grande parte do tempo a ajudar a igreja, ou realizando boas ações. Mulheres cultas que liam e entendiam de música e que não estavam presas aos valores vitorianos. Então a narradora mostra um pouco inquieta pela atitude da sociedade perante melhores como elas e Judith.

These ladies, my aunts Emily and Rose, are surely what is meant by the phrase “English spinster.” And yet, once the connection has been pointed out, there is no doubt that Judith and they are spiritual cousins, if not sisters. Therefore it follows that one’s pitying admiration for women who have supported manless and uncomforted lives needs a certain modification?⁸⁹ (LESSING, 1978, p. 328).

A narradora, e sua amiga Betty, não conseguem aceitar que mulheres possam ser felizes senão inseridas em uma família tradicional. A identidade nacional vai figurar

⁸⁷ O sobrenome da personagem – Pennefather –, pode ser associado a ideia de ambição e cobiça, sentimentos culturalmente atribuídos aos povos ciganos, “*penny*”, em inglês significa “tostão” ou ainda “centavo” (Observação feita pelo prof. Dr Luizir de Oliveira durante o exame de qualificação).

⁸⁸ Isso tudo tornou inevitável que as pessoas daquelas ruas se referissem a ela como “aquela mulher cigana”. Quando ela os ouvia, ela gritava em resposta que ela não era nada pior por isso. (Tradução minha).

⁸⁹ Essas senhoras, minhas tias Emily e Rose, são com certeza o que se quer dizer com a frase “solteirona inglesa”. Ainda assim, já que a conexão foi apontada, não há dúvida que Judith e elas são primas espirituais, senão irmãs. Logo me vem que, a piedosa admiração por mulheres que suportaram a ausência de um homem e vidas desconfortáveis precisa de alguma modificação? (Tradução minha).

na narrativa novamente quando Judith está na Itália e se envolve com um barbeiro italiano. Betty viaja para a Itália também, e em seu relato para a narradora tudo é classificado como italiano, não é somente uma loja, mas uma loja italiana, não são apenas homens, mas homens italianos, como vemos nos trechos a seguir: “[...] *all the Italian males take one look at the golden girl [...]*”⁹⁰ (LESSING, 1978, p. 335); “[*she*] *tries to work out why a healthy uninhibited Italian cat always fed on the best from the roticceria should be neurotic*”⁹¹ (ibid., 1978, p. 337).

Há ainda outras passagens em que são feitas comparações entre o povo inglês e o povo italiano, mostrando novamente como as representações atuam na construção da identidade das personagens no texto, insinuando que os ingleses seriam hierarquicamente superiores aos italianos: “[*Judith*] *says about Italy that the reason why the English love the Italians is because Italians make the English feel superior. They have no discipline. And that's despicable reason for on nation to love another*”⁹² (LESSING, 1978, p. 337). Contudo, a Inglaterra também é representada através de Judith como uma nação que proporciona mais liberdade individual. Quando a personagem indaga Bette e a si mesma sobre a possibilidade de casar-se com Luigi, ela afirma que o fazendo acabaria tendo que renunciar a sua identidade, não a Judith da Itália que derrete com a atenção dos homens, cheia de vaidade, mas aquela Judith da Inglaterra que não se agradava com atenção e que preferia assumir o papel de amante ao de esposa de alguém:

Because it wouldn't matter who she married, she'd always be her *own person*. 'At any rate, for a time,' I said. At which she said, asperously: 'You can use phrases like for a time in England but not in Italy.' Did you ever see England, a least London, as the home of licence, liberty and free love? No, neither did I, but of course she's right. Married to Luigi it would be the family, the neighbours, the church and the *bambini*.⁹³ (LESSING, 1978, p. 336, ênfase da autora).

⁹⁰ [...] todos os homens italianos dão uma olhada na garota dourada [...]. (Tradução minha).

⁹¹ [ela] tenta compreender o porquê de uma gata italiana desinibida sempre alimentada com o melhor da *roticceria* seria neurótica. (Tradução minha).

⁹² [Judith] fala dos italianos que o motivo pela qual os ingleses amam os italianos é porque italianos fazem os ingleses se sentirem superiores. Eles não tem disciplina. E isso é um motivo ignóbil para uma nação amar outra. (Tradução minha).

⁹³ Pois não importa com quem ela se casasse, ela sempre seria *dona de si*. 'De todo modo, por um tempo,' Eu disse. No que ela disse, asperamente: 'Você pode usar frases como por um tempo na Inglaterra, mas não na Itália.' Você alguma vez enxergou a Inglaterra, pelo menos Londres, como o lar

A grande preocupação da protagonista é que a decisão deveria ser absoluta, uma vez que, como sugere, na Inglaterra seria possível viver o romance com mais liberdade e terminá-lo caso fosse seu desejo, o que claramente é contestado por Betty. Porém, as palavras não são ditas à Judith, mas para a narradora. As duas não veem a Inglaterra como a nação de liberdade e licença amorosa como Judith vê, mas concordam que escolher Luigi, o barbeiro italiano, seria construir uma ligação que não seria desfeita tão facilmente, seria abdicar da antiga Judith.

No conto “To room nineteen” Susan Rawlings busca viver o ideal de família tradicional assumindo os papéis de mãe, esposa e dona de casa, e acaba frustrando-se quando percebe que na verdade aquela não seria a vida que lhe faria feliz e que precisava de sua antiga subjetividade de volta. É preciso entender que aqui também a identidade nacional, mesmo que de forma sucinta, está a atuar fornecendo representações que se articulam durante o processo de identificação, uma vez que ao pensar na mulher tradicional que Susan almeja ser, deve-se ter em mente que essa é a mulher tradicional inglesa da década de 1950-1960. A identidade de mulher não carrega o mesmo sistema simbólico de uma nação para outra, assim como também é transformada de acordo com o tempo, como explica Funck:

Ser mulher em Nova York na década de 1970 não significa o mesmo que ser mulher no Brasil em 2011. Ser mulher negra ou da classe trabalhadora não é o mesmo do que ser uma mulher branca de classe média, como tão bem sabemos agora. A identidade, como a de gênero, a sexual, ou qualquer outra, é produto tanto da cultura e do discurso, quanto da natureza que nos identifica na materialidade do corpo. (FUNCK, 2011, p. 67).

Logo, todas as escolhas feitas por Susan, e baseadas em “Inteligência”, dizem respeito a um conjunto de normas que se espera serem seguidas dentro de uma situação sociocultural. No caso de Susan, a Inglaterra do pós-guerra. Perder a identificação de mulher tradicional, significa também, perder a ligação com aquele grupo, e ser conseqüentemente deslocada para outro.

da licença, liberdade e amor livre? Não, nem eu, mas é claro que ela está certa. Casar-se com Luigi seria casar com a família, os vizinhos, a igreja e o *bambini*. (Tradução minha).

A identidade se articula através da diferença, o outro nos fornece as condições necessárias para a construção do eu, não obstante, não só o outro como diversos outros fatores estão imbricados no processo de identificação. Hetty, Judith e Susan passam por esse processo se articulando com as representações oferecidas a elas pelo contexto sociocultural e econômicos nos quais se inserem. O espaço fornece a identidade nacional que Hall (2014a) considera uma das mais relevantes identidades culturais. Por ser generificado, o espaço também funciona como reforço às principais identidades femininas, as quais estão quase sempre ligadas ao ambiente doméstico. As protagonistas de “An old woman and her cat”, “Our Friend Judith” e “To room nineteen” sofrem grandes influências de dois aparelhos ideológicos, a igreja e a família, a primeira destas instituições tem grande impacto na identidade de gênero, pois legitima a sociedade patriarcal que oprime as mulheres, e a segunda além de ter influência direta na construção do Eu do sujeito nas primeiras décadas de vida, fornecesse também os aparatos necessários para legitimação da identidade de mulher tradicional.

4 CRISE DE IDENTIDADE EM DORIS LESSING

As protagonistas de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, podem ser entendidas como sujeitos pós-modernos. Possuindo não uma, mas múltiplas identidades. Suas subjetividades são fragmentadas, estão em constantes deslocamentos e descentramentos. Contudo, antes de afirmar até que ponto elas tomam consciência de suas crises de identidade, é preciso entender qual ponto de vista temos acesso nos contos. Nenhum dos três contos é narrado da perspectiva das protagonistas, fazendo do leitor refém das informações, deduções e inferências dos narradores. Outro aspecto a ser discutido são as estratégias que as personagens, dando-se conta de que seus processos de identificação são problemáticos, elegem para tentar solucionar ou amenizar seus conflitos identitários. As protagonistas Hetty Pennefather, Judith Castlewell, e Susan Rawlings se apegam a ideia ilusória e imaginária de uma identidade unificada e estável. Levando em conta que as personagens acreditam, mesmo compreendendo que suas subjetividades são fragmentadas, na existência de um Eu essencial, é importante pôr em discussão como funcionam as estratégias as quais utilizam visando estabilizar essas identidades.

4.1 Perspectiva e consciência identitária em Doris Lessing

Nos três contos aqui estudados não temos acesso direto aos pensamentos das personagens, uma vez que “An old woman and her cat” e “To room nineteen” são narrações em terceira pessoa. Embora “Our friend Judith” seja uma narração em primeira pessoa, temos acesso à perspectiva da amiga da protagonista que sequer recebe nome durante a narrativa. Sendo assim, o ponto de vista nos três contos não corresponde ao de suas protagonistas. Tudo o que sabemos delas nos é relatado e inferido pelos narradores.

A maior parte dos contos é oferecido ao leitor através do que Friedman (2002) chama de sumário narrativo, caracterizado pelo modelo geral-particular de contar a estória. Esse tipo de relato expõe de maneira generalizada uma série de eventos cobrindo certa extensão de tempo e uma multiplicidade de locais, sendo muitas vezes o tom da narrativa mais importante do que o evento em si: “*Her name was Hetty, and she was born*

*with the twentieth century. She was seventy when she died of cold and malnutrition. She had been alone for a long time, since her husband had died of pneumonia in a bad winter soon after the Second World War.*⁹⁴ (LESSING, 1978, p. 429). No trecho selecionado observa-se que o narrador não se ocupa em descrever um acontecimento em andamento, ação após ação, mas antes explora de maneira sucinta e generalizada a estória de Hetty.

Embora o sumário narrativo seja a maneira expositiva predominante nos contos de Lessing analisados, também encontramos neles exemplos da segunda categoria de Friedman, a cena imediata, que corresponde a um relato que de detalhes específicos, “contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Assim, o que predomina é o próprio evento e não a atitude manifesta do narrador. O sumário narrativo se relaciona com o narrar, por sua vez a cena imediata está ligada ao mostrar. O trecho a seguir ilustra esse último tipo de exposição:

She lay in the empty bedroom, listening to the car drive off with Mathew in it, off to work. Then she heard the children clattering off to school to the accompaniment of Sophie’s cheerfully ringing voice. She slid down into the hollow of the bed, for shelter against her own irrelevance. And she stretched out her hand to the hollow where her husband’s body had lain, but found no comfort there: he was not her husband. She curled herself up in a small tight ball under the clothes: she could stay here all day, all week, indeed, all her life.⁹⁵ (LESSING, 1978, p. 426).

Na passagem acima o narrador preocupa-se com a descrição cautelosa da cena, buscando nos informar em detalhes as ações e os sentimentos da personagem naquele momento. Efetivamente não encontraremos narrativa “pura” em Lessing, mas sim uma narrativa híbrida, contudo, com predominância do sumário narrativo. O próprio Friedman (2002), assim como Leite (2002) chamam atenção para o fato de que esses modos de apresentação, seja o sumário narrativo de maneira indireta com relato em segunda mão,

⁹⁴ Seu nome era Hetty e nasceu com o século vinte. Tinha setenta anos quando morreu de frio e desnutrição. Esteve sozinha por um longo tempo, desde de que seu marido morreu de pneumonia em um inverno rigoroso logo após a Segunda guerra mundial. (Tradução minha).

⁹⁵ Ela deitou-se no quarto vazio, ouvindo o carro de Matthew partir em direção ao trabalho. Então ouviu a algazarra das crianças indo à escola acompanhadas do som alegre da voz de Sophie. Deslizou para o vazio da cama, buscando abrigo contra sua própria insignificância. E esticou o braço para o vazio onde o corpo do seu marido havia estado, mas não encontrou conforto ali: ele não era seu marido. Enrolou seu corpo em uma pequena bola apertada embaixo das roupas: poderia ficar aqui o dia inteiro, a semana toda, de fato, toda a sua vida. (Tradução minha).

seja a cena imediata de maneira súbita e direta, raramente ocorrem em estados puros, sendo uma característica da narrativa essa flexibilidade e abundância de recursos.

Em “An old woman and her cat” e “To room nineteen” a narração ocorre em terceira pessoa, através do sumário narrativo. Os narradores de ambos os contos são oniscientes. Isso significa que cada um possui um ponto de vista ilimitado, permitindo que possam ter uma visão privilegiada e divina, ou mais periférica, ou ainda as alternando, através do tempo e do espaço a seu bel-prazer. Nenhum dos narradores se insere nas tramas, à exceção de quando fazem comentários que diversas vezes expõem seus posicionamentos morais frente à situação. Esse tipo de narrador pode ser classificado como “autor onisciente intruso”⁹⁶. “A marca característica, então, do autor onisciente intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). Em “To room nineteen” o narrador é também inseguro. É comum encontrar passagens em que esse demonstra dúvidas e hesitações quanto ao desenrolar da trama: “*Well, even this was expected, that there must be a certain flatness... Yes, yes, of course, it was natural they sometimes felt like this. Like what?*”⁹⁷ (LESSING, 1978, p. 397). Aqui o narrador parece dialogar sozinho, mas como se conversasse com outro alguém, que não é o leitor, visto que faz perguntas que ele mesmo responde em seguida.

No conto “Our friend Judith” o narrador é uma das personagens, sendo que é através de seu ponto de vista que a estória se manifesta para o leitor. Infere-se que a narradora seja mulher, em função da relação que mantém com Betty e Judith. Não nos oferecendo nenhuma informação sobre si, nem mesmo o nome, não sabemos se é ou foi casada, sua profissão, nada. Tudo que sabemos da narradora é que é amiga de Judith e tudo que sabemos de Judith é o que a narradora nos relata. Logo, trata-se de um narrador-testemunha, o “Eu” como testemunha:

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e

⁹⁶ No original *editorial omnisciente* (editorial onisciente). Uso a tipologia do tradutor, isentando-me de relacionar o autor com o narrador de qualquer forma.

⁹⁷ Bem, até isto era esperado, que houvesse uma certa monotonia... Sim, sim, claro, era natural que se sentissem assim. Assim como? (Tradução minha).

escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de forma legítima. (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

O narrador-testemunha não tem acesso aos pensamentos e sentimentos de outros personagens, mas isso não implica dizer que não possa extrair informações à sua maneira, seja conversando com outras personagens, encontrando pistas como cartas, diários, fotos, ou até mesmo por meio de inferências (FRIEDMAN, 2002). Deparamo-nos então, em vários momentos do texto, com a narradora interrogando Judith, ou até mesmo deduzindo as respostas das perguntas que não ousa fazer: *“Yes. But I was wondering. Suppose the other two called her Judy – ‘little Judy’ – imagine it! Isn’t awful? [...]”*⁹⁸ (LESSING, 1978, p. 329-330).

As protagonistas dos contos, Hetty, Judith e Susan, vivem crises de identidade. Desde que não temos acesso direto às mentes das personagens, resta-nos analisar cada uma individualmente através do que os narradores nos concedem com propósito de examinar até que ponto tomam consciência dessa crise. Antes de prosseguir, estenderei-me um pouco sobre o fenômeno da crise de identidade.

Ao referir-me à crise de identidade, o faço tomando emprestado as ideias de Hall (2014). Trata-se, pois, da perda da consciência estabilizada de si. Assume-se então uma corrente de pensamento que pressupõe um movimento histórico antigo e contingente que ocasionou transformações nas antigas formas identitárias responsáveis pela estabilidade do sujeito. Penso crise como a ruptura do equilíbrio de múltiplos componentes, que acarretou em perturbações das relações estáveis dos elementos estruturantes do processo de identificação (DUBAR, 2006). Dubar (2006), relaciona a crise das relações sociais com a crise econômica. De acordo com o autor, além da degradação dos recursos econômicos, estão ocorrendo transformações e rupturas das antigas relações sociais.

Por sua vez, Hall (2014) aponta a globalização como principal vilão. Ela causa a compressão dos horizontes de espaço-tempo, assim como torna o mundo instantâneo e superficial, “[o] espaço global é um espaço de fluxos, um espaço eletrônico, um espaço descentrado, um espaço no qual as fronteiras e limites tornaram-se permeáveis” (HALL, 2014, p.43). Surge então, uma tensão entre o global e o local, que acaba desencadeando

⁹⁸ Sim. Mas estive me perguntando. Suponha que os outros dois a chamassem de Judy – pequena Judy – imagine! Não é terrível?

o alargamento no campo das identidades, assim como a concentração de diferentes identidades em extremos opostos. A globalização, destarte, pode agir produzindo novas identidades, ou ainda, fortalecendo aquelas já existentes. Seu efeito pluralizante, além de gerar diversas novas possibilidades de posições de identificação, torna as identidades mais políticas, posicionais, plurais, móveis, desagregadas (HALL, 2014a). A globalização está transformando profundamente a nossa apreensão do mundo. Ela nos provoca novas experiências de orientação e de desnorreamento, novas ideias de identidades locais e deslocadas. Inexoravelmente, essas novas relações entre global e local traz implicações para as identidades individuais e coletivas, tal qual os significados e coerências das comunidades (ROBINS, 1991).

O processo de globalização tem grande impacto sobre as identidades, posto que o tempo e o espaço, que sofreram grandes transformações, são as coordenadas básicas de todo sistema de representação. Sobre sistemas de representação, Hall (1997) os agrupa em duas categorias. A primeira diz respeito ao sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos que capazes de “representar o mundo”. O que nos possibilita nos referir às coisas no campo físico e mental. Não somente, consiste de diferentes organizações, agrupamentos, disposições e classificação de conceitos, além de estabelecer relações complexas entre eles. O segundo equivale à linguagem, não somente no sentido verbal, mas todo tipo de linguagem. A linguagem é responsável por fazer a correspondência entre conceitos e signos, que juntos fazem surgir sistema de significação. Os signos organizados em forma de linguagem nos permitem traduzir nossos pensamentos em palavras, imagens, sons, gestos, e então, usá-los para nos expressar e nos comunicar uns com os outros (HALL, 1997). Os sistemas de representação sempre projetam seu objeto através de dimensões temporais e espaciais, épocas culturais diferentes têm maneiras distintas de combinar as coordenadas espaço-tempo, logo, a projeção das identidades sofre diretamente com o processo de globalização (HALL, 2014).

As personagens dos contos percebem que suas identidades estão em crise. Se não estão cientes disso desde o início, em determinados momentos se dão conta de que suas consciências de si foram desestabilizadas e deslocadas. Hetty é a que parece demorar mais para assimilar isso, até mesmo a associar a questão identitária à origem de seus conflitos. A personagem não percebe de imediato seu posicionamento dentro daquela comunidade, embora entendesse que algumas pessoas relutavam em aceitar

seus traços ciganos. É visível que a personagem se sente parte do grupo social. Examinemos a seguinte passagem: “*She like to see people moving about, ‘coming and going from all those foreign places.’ She meant Scotland, Ireland, the North of England.*”⁹⁹ (LESSING, 1978, p. 430). Os lugares que Hetty nomeia estrangeiros são a Escócia, Irlanda e o norte da Inglaterra, avisando-nos que a personagem se sente parte daquela comunidade, a Inglaterra é sua casa. No entanto, com o decorrer da narrativa a personagem vai entender que não possui as condições e atributos para ser uma “pessoa respeitável”, logo, uma mulher tradicional inglesa.

Até o momento em que Hetty deixa a pensão, acredita que está deixando lá sua identidade. O narrador nos revela que ela teme voltar e “[...] to re-establish [...] her identity”¹⁰⁰ (LESSING, 1978, p. 432). Quanto mais tempo passa nas ruas, mas claro fica para ela que estará sempre nas margens daquela sociedade, uma mulher, de ascendência cigana e pobre. O contraste aumenta ainda mais quando passa a viver em casas abandonadas, juntamente com outros vários desabrigado, onde assistem os cadáveres das vítimas do inverno serem levados pelos removedores de corpos:

There are men in London who, between the hours of two and five in the morning—when the real citizens are asleep, who should not be disturbed by such unpleasantness as the corpses of the poor—make the rounds of all the empty, rotting houses they know about, to collect the dead, and to warn the living that they ought not to be there at all [...]”¹⁰¹. (LESSING, 1978, p. 440, grifo meu).

Judith, personagem de “Our friend Judith”, se mostra desde o início segura quanto à sua identidade. Todas as suas decisões, seu comportamento, suas roupas e seus hábitos estão de acordo com a identidade que a personagem assume, aquela que reconhece como seu “eu” legítimo. Com efeito, a crença de Judith em seu “eu” verdadeiro nos evidencia seu posicionamento essencialista em relação ao processo de identificação. Não só ela, mas suas amigas, Beth e a narradora também acreditam em essência. No entanto, diferentemente de Judith, as duas insinuam por diversas vezes que a amiga está

⁹⁹ Gostava de ver pessoas em movimento, ‘indo e vindo de todos aqueles lugares estrangeiros’. Queria dizer Escócia, Irlanda, o norte da Inglaterra. (Tradução minha).

¹⁰⁰ [...] reestabelecer [...] sua identidade. (Tradução minha).

¹⁰¹ Há homens em Londres que, entre duas e cinco da manhã—quando os *verdadeiros cidadãos* estão dormindo, que não devem ser perturbados com tais aborrecimentos como os cadáveres dos pobres—fazem as rondas por todas as casas vazias e podres que conhecem, para coletar os mortos e para avisar aos vivos que não deveriam estar ali [...]. (Tradução minha).

encenando um papel, que estaria escondendo a “Judith verdadeira”. Muita dessa desconfiança parte da projeção que fazem em Judith: ela é livre, não está presa a uma família ou a expectativas normatizadoras. O vestido ganho por Betty, é comprido para sua estatura, resolve, então, dá-lo a Judith com a seguinte justificativa: *“It’s not a dress for a married woman with three children and a talent for cooking. I don’t know why not, but it isn’t.”*¹⁰² (LESSING, 1978, p. 328).

Como já examinado anteriormente, quando Judith vai à Itália, transforma-se a ponto de Betty afirmar que agora é outra pessoa. A personagem lutava para se manter fora da construção ideológica de feminidade, entretanto algo na Itália fez com que se rendesse a esse modelo. Judith percebe isso, aceita bem, até que o incidente com a gata faz com que reitere seus antigos princípios. No trecho a seguir, Judith observa a gata se mover nervosamente pelo quarto. A personagem não entende o porquê, pois uma gata saudável e desinibida, sempre alimentada com o melhor da *roticceria* se comportaria daquela maneira: *“When it sees Judith watching it gets nervous and start licking at the roots of its tail. But Judith goes on watching [...]”*¹⁰³ (LESSING, 1978, p. 337). A gata não agia de acordo com as expectativas e estava numa situação com a qual não conseguiria lidar. O mesmo acontecia a Judith, que acreditava que sua natureza não condizia com novo comportamento e começava a se inquietar com a situação.

Ao voltar para Inglaterra, Judith trata do tempo em que esteve na Itália como um momento em que estava submersa em outra pessoa, ou seja, a personagem entende que possui múltiplas identidades e que aquela que considera ser a verdadeira foi deslocada. Desta forma, a personagem elege uma das identidades como verdadeira e trata as outras como desvios incidentais e passageiros: *“[...] No, right from the beginning I’ve felt ill at ease with the whole business, not myself at all.”*¹⁰⁴ (LESSING, 1978, p. 344).

Das três personagens estudadas, Susan é a que mais assimila sua crise de identidade. Várias vezes demonstra entender que possui múltiplas posições de sujeito e que esses fragmentos identitários passam por deslocamentos.

¹⁰² “Não é um vestido para uma mulher casada com três filhos e talento para cozinhar. Não sei o porquê, mas não é. (Tradução minha).

¹⁰³ Quando notava Judith observar ficava nervosa e começava a lamber sua cauda. Mas Judith continuava a observar [...]. (Tradução minha).

¹⁰⁴ Não, desde o começo senti-me mal com a coisa toda, não era eu de forma alguma. (Tradução minha).

[...] All this is quite natural. First, I spent twelve years of my adult life working, *living my own life*. Then I married, and from the moment I became pregnant for the first time I signed myself over, so to speak, to other people. To the children. Not for one moment in twelve years have I been alone, had time to myself. So now I have to learn to be myself again. That's all¹⁰⁵. (LESSING, 1978, p. 404, grifo da autora).

Todavia, torna-se evidente o posicionamento essencialista assumido pela personagem sempre que essa se refere a uma dessas facetas identitárias como “Susan essencial”, que representa para ela seu Eu ideal. Acredita que, uma vez que essa identidade volte a se centralizar, encontrará a felicidade de outrora. Assim, inúmeras vezes nos deparamos com a personagem desejando alguns momentos de solidão para voltar-se para si. Voltando um pouco à fantasia do “eu ideal” lacaniano, depreende-se que Susan criou uma narrativa sobre sua subjetividade. Essa ideia de um “eu ideal”, mesmo que Susan entenda que está fragmentada, faz com que a personagem tenha esperanças de conseguir se estabilizar. Porém, as crianças vão à escola, Susan passa a ter o tempo para se preocupar consigo mesma, como desejava, mas o resultado não é o que esperava: *“It is not even a year since the twins went to school, since they were off my hands (What on earth did I think I meant when I used that stupid phrase?), and yet I’m a different person. I’m simply not myself. I don’t understand.”*¹⁰⁶ (LESSING, 1978, p. 407).

Nos três contos, “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, somos expostos a narrações em terceira pessoa, o que nos limita a ter acesso unicamente ao que o narrador nos oferece. Na estória de Hetty, assim como na de Susan, os narradores são oniscientes e intrusos, de acordo com a classificação de Friedman (2002). Por conseguinte, conhecem o que se passa nas mentes das personagens, em determinados momentos também expondo isso ao leitor. Na narrativa de Judith, a perspectiva que temos disponível é o da narradora, da qual nada se sabe a não ser que é mulher. No entanto, é possível, através das informações que os narradores nos oferecem, notar que as personagens acreditam possuir um Eu legítimo, mesmo tomando

¹⁰⁵ [...] Tudo isso era natural. Primeiro, passei doze anos da minha vida adulta trabalhando, *vivendo minha própria vida*. Então casei e a partir do momento que engravidei pela primeira vez me comprometi, por assim dizer, com outras pessoas. Com as crianças. Nem por um momento em doze anos estive sozinha, tive tempo para mim. Então agora tenho que aprender a ser eu mesma de novo. É isso. (Tradução minha).

¹⁰⁶ Não faz nem um ano desde que os gêmeos foram para escola, desde que estão fora de minhas mãos (O que diabos pensei quando usei essa frase estúpida?), ainda assim sou uma pessoa diferente. Simplesmente não sou eu mesma. Não entendo. (Tradução minha).

consciência de que suas identidades são fragmentadas. Abraçar essa concepção essencialista da identidade faz com que cada personagem continue na busca, durante o processo de identificação incessável, pelo seu “eu essencial”, que, acreditam, lhes fornecerá a estabilidade necessária para a resolução de seus conflitos subjetivos.

4.2 Conflitos e estratégias no processo de identificação em Doris Lessing

A mudança estrutural que ocorre no mundo, responsável por transformar a sociedade moderna, interferem também nas estruturas que garantiam estabilidade da identidade, pondo em risco a ideia de nós mesmos como sujeitos integrados. “Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2014a, p. 10). O processo de identificação é problemático. Todavia, o sujeito não abandona a ilusão de unificação e empenha-se na busca interminável por uma subjetividade essencialista e estável.

Assim ocorre com as personagens de Lessing, que lidam com a fragmentação e o deslocamento do “eu” articulando-se sempre em torno de um resgate de uma consciência de si unificada e estável, no entanto fictícia. Os traços ciganos de Hetty Pennefather comprometiam sua inglesidade, pois, como comenta o narrador logo no início do conto, as pessoas sempre a consideraram um pouco estranha. A ideia de “estranho” faz alusão à “estrangeiro”, Hetty possuía ascendente cigano, por isso é enxergada sempre como estrangeira.

A migração, seja qual a força que a impulsiona, é uma ameaça às identidades nacionais pré-fabricadas e assumidas como naturais, já que nos possibilita enxergar o caráter instável e precário dessas identidades (SILVA, 2014). Hetty, ainda que não tenha passado pelo processo migratório, tem suas origens ligada aos roma, que por serem nômades são sempre considerados estrangeiros pela cultura dominante europeia. Hetty se torna então uma híbrida, uma vez que não compartilha a identidade de mulher tradicional inglesa e também não faz parte da cultura de cigana. A personagem se encontra no “entre lugar”, ou “terceiro espaço”, nos termos de Bhabha (1998). Hetty não desiste de se ajustar à cultura dominante, mas após constates fracassos, a personagem se isola em casa na companhia de seu gato, até que as condições financeiras fizeram

com que ela fosse atraída pelo emprego de vendedora ambulante. A atividade nas ruas a animou, mais do que era permitido. Hetty havia ficado ainda mais estranha, ainda mais “estrangeira”, era ainda mais o “outro”.

Um dos grandes entraves na vida da personagem, diz respeito ao antagonismo “natureza x civilização”, que ganha projeção através do contraste entre o *flat* e as ruas. Os *flats* são sempre descritos de maneira claustrofóbica, funesta e inóspita, enquanto que as ruas são descritas de maneira mais atraentes: “*Lonely in her tiny flat, she was there as little as possible, always preferring the lively streets.*”¹⁰⁷ (LESSING, 1978, p. 431). Além disso, os vizinhos descobrem que Hetty divide as refeições com seu gato, e asseguram que a mulher se entregou à selvageria: “*The neighbours were gossiping that Hetty had ‘gone savage’. [...] a woman coming in to complain found Hetty plucking the pigeon to stew it, as she had done with others sharing the meal with Tibby.*”¹⁰⁸ (LESSING, 1978, p. 431).

A situação financeira obrigou Hetty a deixar seu *flat*, deixar sua antiga vida para trás e viver nas ruas. Hetty, já aos setenta anos, poderia ter recorrido a seu aposento ou ao abrigo público para viver, mas duas coisas parecem tê-la impedido de fazer isso: Hetty havia sido notificada que deveria se desfazer do gato, pois havia reclamações de alguns vizinhos e isso chamou a atenção do concílio; assim como, ela se mostrava inadequada para viver naquela comunidade. Levou consigo seus trapos, o gato, sua cama, a televisão e algumas panelas. Fez da rua seu lar e de uma casa condenada seu teto para dormir, assim como vários outros moradores de rua. Mas todos eles são forçados a deixar o lugar, já que a prefeitura pretendia livrar as ruas dos pobres e construir casas para os ricos. Hetty deveria voltar a se inserir na sociedade, receber seu aposento e morar em um asilo.

[...] she should be aided to get her pension—why had she not claimed it long ago? – and that she, together with the four other old ladies in the house, should move to a Home run by the Council out in the northern suburbs. All these women were used to, and enjoyed, lively London, and

¹⁰⁷ Sozinha em seu minúsculo *flat*, permanecia lá o menos possível, sempre preferindo as ruas animadas. (Tradução minha).

¹⁰⁸ Os vizinhos estavam fofocando que Hetty havia ‘se tornado selvagem’. [...] uma mulher que vinha reclamar encontrou Hetty depenando o pombo para cozinhá-lo, da mesma forma que havia feito com outros compartilhando a refeição com Tibby. (Tradução minha).

while they had no alternative but to agree, they fell into a saddened and sullen state. Hetty agreed too¹⁰⁹. (LESSING, 1978, p. 434).

Mais uma vez, ao saber que teria que abandonar o gato, Hetty resolve fugir do serviço social. A mulher é tão leal ao gato, quanto o animal a ela. A ligação é tamanha, que sempre que Hetty pensa em se deixar vencer pelas normas e costumes sociais, o gato parece fazer com que a personagem restitua a consciência de si, a lembrar do seu Eu híbrido que jamais se tornará de fato parte daquele grupo: *“She sang or chanted to the cat: ‘You nasty old beast, filthy old cat, nobody wants you, do they Tibby, no, you’re just an alley tom, just an old stealing cat, hey Tibs, Tibs, Tibs.’”*¹¹⁰ (LESSING, 1978, p. 431). Hetty não é parte daquela comunidade, e não tem nenhum contato com qualquer familiar cigano. A personagem que está no interstício cruza fronteiras, no sentido apontado por Silva (2014, p. 88) *“‘Cruzar fronteiras’ significa não respeitar os sinais que demarcam – ‘artificialmente’ – os limites entre os territórios das diferentes identidades”*.

Hetty então decide tornar-se mais cigana que nunca: *“For the first time in her life she lived like her gypsy forebears, and did not go to bed in a room in a house like respectable people.”*¹¹¹ (LESSING, 1978, p. 436). A escolha de Hetty lhe traz inúmeras consequências; a saúde que já não vinha boa fica cada vez pior, em resultado do frio ao qual ela era exposta; as condições de higiene eram lamentáveis; e vivia a se esconder, com medo de ser levada ao asilo com *“campos verdes” (green fields, no original)*. Os campos verdes são mencionados como uma promessa de redenção às idosas que viviam em casas condenadas assim com Hetty:

There were, in fact, no fields near the promised Home, but for some reason all the old ladies had chosen to bring out this old song of a phrase, as if it belonged to their situation, that of old women not far off death. “It

¹⁰⁹ [...] seria ajudada a conseguir seu aposento—por que não havia solicitado a pensão há tempos? — e que ela, juntamente com as outras quatro velhas senhoras na casa, mudariam para um asilo dirigido pela Prefeitura nos subúrbios do norte. Todas essas mulheres eram acostumadas, e gostavam, à Londres movimentada e, desde que não tinham alternativa senão concordar, caíam em um estado entristecido e taciturno. Hetty também concordou. (Tradução minha).

¹¹⁰ Ela cantava ou recitava para o gato: *“sua besta velha e suja, gato velho e sujo, ninguém te quer, querem Tibby, não, você é apenas um gato de rua, só um gato velho e ladrão, ei Tibs, Tibs, Tibs.* (Tradução minha).

¹¹¹ Pela primeira vez em sua vida viveu como seus antepassados ciganos e não dormiu em uma cama em um quarto em uma casa como pessoas respeitáveis. (Tradução minha).

will be nice to be near green fields again”, they said to each other over cups of tea¹¹². (LESSING, 1978, p. 434).

A música a qual o narrador se refere é provavelmente “*Green fields*” da banda de música *folk* norte-americana The brothers four, que foi o grande Hit do CD de estréia do quarteto. Na canção, o eu lírico lembra nostalgicamente os campos verdes: “*Green fields are gone now, parched by the sun/ Gone from the valleys, where rivers used to run/ Gone with the cold wind, that swept into my heart/ Gone with the lovers, who let their dreams depart/ Where are the green fields that we used to roam?*”¹¹³ (THE BROTHERS FOUR, 1960). Verde é a cor da vegetação viçosa, primaveril, é também muitas vezes a cor da esperança, especialmente a cor cristã da salvação, embora às vezes também seja representada por outras cores (FERBER, 1999). Embora as personagens soubessem que os abrigos do governo eram muitas vezes lugares carentes onde os idosos não eram bem tratados, ainda assim, preferiam acreditar que algo bom as esperava lá. Era o que restava, ficar na rua não era mais uma opção. Crer que o seu novo lar faria de seus últimos dias na terra melhores era uma ideia reconfortante.

A personagem de “Our friend Judith” é bem mais explícita quanto às suas estratégias de manutenção de sua identidade, daquela que acredita ser legítima. É notável todo um cuidado da personagem para evitar deslizes. Isso acontece quando afirmar que deveria gostar de conhecer gente nova mais do que gosta, que seria um defeito em seu caráter, ou quando se recusa a usar o vestido oferecido por Betty, preferindo suas roupas velhas e sem pompa a fim de manter-se à caráter. A palavra “*character*” é utilizada nas duas sentenças originais e aparece também na seguinte passagem:

“Yes. But is it likely Judith would let money decide? No, she said that one should always choose something new, that isn’t up one’s street. Well, because it’s better for her character, and so on, to get herself

¹¹² Não havia, de fato, campos próximos ao Lar prometido, mas por alguma razão todas as velhas senhoras escolheram resgatar essa velha canção de uma frase, como se se adequasse à situação delas, de mulheres idosas não distantes da morte. “Será bom estar próxima de campos verdes novamente”, diziam umas às outras rodeadas por xícaras de chá. (Tradução minha).

¹¹³ Campos verdes se foram agora, secos pelo sol/ Foram dos vales, onde os rios costumavam correr/ Foram com o vento frio, que varreu meu coração/ Foram com os amantes, que deixaram seus sonhos partir/ Onde estão os campos verdes onde costumávamos vaguear? (Tradução minha).

unsettled by the Renaissance. She didn't say *that*, of course¹¹⁴.” (LESSING, 1978, p. 334, ênfase da autora).

Se recorrermos ao dicionário, encontraremos em meio às conotações da palavra “*character*” as seguintes definições: “1.a. *The combination of mental characteristics and behavior that distinguishes a person or group. [...] b. The distinguishing nature of something.*”¹¹⁵ (HERITAGE, 2011). Com base nisso, pode-se afirmar que a personagem Judith Castlewell está sempre se vigiando com o intuito de evitar deslizes no seu caráter. Não no sentido moral, mas no sentido de qualidade distintiva. Está sempre a resguardar as representações e os sistemas simbólicos que dão sustento à sua identidade, aquela que a personagem elege como sua identidade verdadeira.

Judith resolve ir à Itália quando a estrutura do seu mundo está ameaçada. O professor Adams, com o qual a poeta se envolve, insiste em deixar a mulher e filhos e casar com ela. Casamento não condiz com Judith, não condiz com seu caráter. Antes, a personagem opta assumir o papel de amante, ao qual se adequa melhor: “*And then she said that while she liked intimacy and sex and everything, she enjoyed waking up in the morning alone and her own person.*”¹¹⁶ (LESSING, 1978, p. 333, grifo da autora). Então a personagem vê na viagem à Itália uma chance de se restabelecer e fugir da obsessão do professor em casar-se com ela. “[...] *But now she's bothered because the professor would like to marry her. Or he feels he ought. At least, he's getting all guilty and obsessive about it. [...] What with one thing and another. Judith's going off to Italy soon in order to collect herself*”¹¹⁷.” (LESSING, 1978, p. 333-334, grifo da autora).

O processo de identificação não cessa e não é harmonioso. A personagem está sempre com dúvidas e hesitações. Novamente, desta vez na Itália, a hipótese de um

¹¹⁴ Sim. Mas é plausível que Judith deixaria o dinheiro decidir? Não, ela disse que se deve sempre escolher algo novo, fora de sua zona de conforto. Bem, porque é melhor para seu caráter, e assim por diante, do que se perturbar pela Renascença. Ela não disse *isso*, claro. (Tradução minha).

¹¹⁵ 1.a. A combinação de características mentais e comportamento que distinguem uma pessoa ou grupo. [...] b. A natureza distintiva de algo.

¹¹⁶ E então ela disse que embora gostasse de intimidade e sexo e tudo mais, gostava de acordar de manhã sozinha, *consigo mesma*. (Tradução minha).

¹¹⁷ [...] Mas agora ela está incomodada porque o professor gostaria de se casar com ela. Ou ele sente que deve. Pelo menos, ele está se sentindo todo culpado e obsessivo sobre isso. [...] De todo modo. Judith está indo à Itália em breve para *se reestruturar*. (Tradução minha).

matrimônio faz com que a personagem busque uma fuga. Judith afirma ter ficado por causa da gata, que estava grávida e precisaria de assistência: *"She has a cat in her room. It's a kitten really, but it's pregnant. Judith says she can't leave until the kittens are born. The cat is too young to have kittens¹¹⁸."* (LESSING, 1978, p. 337). A personagem acredita que interferiu na vida do animal, que deveria cuidar-se só. Ao receber sua assistência, a gata foi contra sua natureza. Assim como Judith, caso aceitasse casar-se, estaria indo contra a dela: *"[...] I think the essence of the thing was that I must have had the wrong attitude to that cat. Cats are supposed to be independent. They are supposed to go off by themselves to have their kittens."¹¹⁹* (LESSING, 1978, p. 341).

Susan Rawlings, protagonista de "To room nineteen", tem uma vida bem organizada. Vive os ideais de feminidade, atrelada às expectativas socioculturais sobre ela, que disfarçadas de "razão", controlam todos os seus passos. Não só Susan, mas também seu marido Matthew. O próprio sobrenome do casal "Rawlings", se pensarmos em um dos verbetes de "raw"¹²⁰, que se refere a algo ainda 'cru', algo que se encontra em seu estado natural, que não foi alterado, que confere ao nome próprio uma ideia de natureza, as escolhas e comportamentos do casal seriam algo natural: *"It was in the nature of things that the adventures and delights could no longer be hers, because of the four children and the big house that needed so much attention¹²¹."* (LESSING, 1978, p. 401). Talvez, até mesmo, seja uma ironia, se observamos a artificialidade que conduz a relação dos Rawlings: *"Two people, endowed with education, with discrimination, with judgement, linked together voluntarily from their will to be happy together and to be of use of others¹²²."* (LESSING, 1978, p. 400). Ambos viviam nos moldes da normatização, tornando-se padrão para os outros:

¹¹⁸ Ela tem uma gata em seu quarto. É um filhote na verdade, mas está grávida. Judith diz que não pode partir até que os filhotes nasçam. (Tradução minha).

¹¹⁹ [...] Acho que a essência da coisa foi que tive a atitude errada com aquela gata. Gatos presumivelmente se viram sozinhos. Sabem cuidar de si e têm seus filhotes. (Tradução minha).

¹²⁰ O prof. Dr. Luizir de Oliveira chamou atenção para a questão da escolha dos nomes das personagens durante o exame de qualificação.

¹²¹ Era a natureza das coisas que as aventuras e prazeres não podiam mais ser dela, por causa dos quatro filhos e da casa grande que precisavam de tanta atenção. (Tradução minha).

¹²² Duas pessoas, dotadas com educação, discernimento, juízo, unidas voluntariamente pelo desejo de serem felizes juntos e de serem úteis para os outros. (Tradução minha)

They had both become, by virtue of their moderation, their humour, and their abstinence from painful experience, people whom others came for advice. [...] It was one of those cases of a man and a woman linking themselves whom no one else had ever thought of linking [...]. But then everyone exclaimed: Of course! How right! How was it we never thought of it before!¹²³ (LESSING, 1978, p. 396).

A personagem se encontrava em um lugar confortável. Havia ajudado a edificar a estrutura familiar dos “sonhos”. Todavia concluiu que não estava feliz e que não se reconhecia na mulher que era. Sua identidade é contestada, gerando grande aflição. Susan encara esse processo conflituoso de identificação como momentâneo, e acredita piamente que vai se reencontrar com a “Susan essencial”. Quando a alternativa do quarto anônimo se perde, ao ser destituído se sua anonímia, seu conflito identitário volta a perturba-la. A personagem não abre mão da identidade de Susan, anjo do lar, mulher tradicional. No entanto, também não desiste de procurar eu ideal. A mulher tradicional está tão enraizada em Susan, que não consegue explicar a Matthew o que fazia no hotel de Fred. Teme que o marido conclua que está louca, logo ela, que sempre fez suas escolhas baseadas na razão, em seu senso de escolher tudo o que seria certo e adequado. Se a Susan modelo padrão de feminilidade era guiada pela racionalidade, a Susan essencial só poderia ser guiada pela loucura.

As personagens dos contos de Lessing estão envolvidas em processos de identificação problemáticos. Cada uma à sua maneira toma consciência desse processo e dos conflitos gerados por ele. Por conseguinte, Hetty, Judith e Susan, que embora passem por conflitos da mesma natureza vivem em contextos sociais distintos. Cada uma elabora diversas estratégias que visam a resolução de seus imbrólios. Apesar de todas as estratégias utilizadas, as personagens continuam a viver suas múltiplas e incoerentes identidades, frustrando assim, suas esperanças de encontrar-se com seu Eu ideal. Isso ocorre porque a estabilidade desejada é somente uma ilusão remanescente da sociedade moderna, mas também necessária para a criação de uma ideia de continuidade subjetiva.

¹²³ Ambos se tornaram, pela virtude de sua moderação, seu humor, sua abstinência de experiências dolorosas, pessoas as quais outras recorriam por conselhos. [...] Era um daqueles casos de um homem e uma mulher se unindo que ninguém havia pensando em unir [...]. Mas então todos exclamavam: Claro! Certíssimo! Como nunca pensamos nisso antes! (Tradução minha).

4.3 Os caminhos da subjetividade em Doris Lessing

As personagens de Lessing enfrentam processos de identificação conflituosos, em que suas subjetividades são fragmentadas e esses múltiplos Eus constantemente deslocados. Tomando consciência da crise de identidade que vivem, Hetty, Judith e Susan buscam estratégias que amenizem os danos causados por esse processo e que as conduzam a um fim, ou seja, o reencontro de identidades legítimas, seus Eus “essenciais” e “verdadeiros”. Todavia, esse Eu essência é mais uma narrativa idealista do que de fato um fim. A identificação não é um caminho que se percorre e possui uma linha de chegada. Ou ainda um curso com direção definida. A identidade é antes um processo, muitas vezes caótico, que não funciona através de uma lógica definida, é instável, inconstante e está sempre em construção. A identificação jamais cessa, tem início na infância e continua iludindo o sujeito com uma promessa de integridade e estabilidade até seu último instante em vida.

Hetty Pennefather aprende a duras custas que não seria aceita pela comunidade em que vivia. A personagem representa o Outro, sendo assim a hierarquização dos sistemas classificatórios a sentenciavam à exclusão. A identidade se constrói através da marcação da diferença, que se dá através de sistemas simbólicos de representação e pela exclusão social, uma vez que as diferenças são sempre hierarquizadas. Essas diferenças, simbólicas e sociais, manifestam-se nas sociedades através de sistemas classificatórios. A classificação é em certo grau consenso entre as pessoas daquela comunidade e visa manter alguma ordem social. “Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos [...]” (WOODWARD, 2014, p. 40). A diferença frequentemente separa uma identidade de outra através de oposições, eu/outro, nós/eles, inglês/cigano, civilizado/selvagem.

Os sistemas classificatórios estabelecem fronteiras simbólicas que determinam o que está incluído e o que está excluído no conjunto de práticas culturalmente aceitas (WOODWARD, 2014). As fronteiras que afastavam Hetty eram atenuadas quando ela estava inserida no modelo tradicional de família. Quando a estrutura familiar se desfez, a personagem tornou-se ainda mais deslocada socialmente, excluída por todos, acompanhada apenas por seu gato, que dentro do seu mundo também era um excluído,

mas que, termina por juntar-se a uma comunidade de gatos de rua como ele: *“This graveyard already had a couple of stray cats in it, and he joined them. It was the beginning of a community of stray cats going wild. They killed birds, and the field mice that lived among the grasses, and they drank from puddles¹²⁴.”* (LESSING, 1978, p. 443).

Mesmo vivendo com seu marido e filhos, Hetty era considerada estranha, apontada na rua e muitas vezes ouvia se referirem a ela como “aquela cigana”. Isso leva a concluir que, de fato, Hetty nunca foi uma mulher tradicional inglesa, pois embora tivesse os recursos de mulher tradicional, sua ascendência cigana jamais deixou de interferir na identidade da personagem. Então embora a personagem se identificasse com a mulher tradicional inglesa, essa identificação não era plena, pois não havia resposta externa que a legitimasse. A identidade não aflora de uma plenitude que já se encontra dentro de nós como sujeitos, “[...] mas de uma *falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*” (HALL, 2014b, p. 25, grifo do autor).

A protagonista de “Our friend Judith”, Judith Castlewell sofre dois principais deslocamentos identitários. A sua primeira posição de sujeito é a de mulher independente, que afasta qualquer coisa que possa acarretar em concessão da autonomia sobre si. Uma mulher que escolhe não adotar o padrão normatizado de beleza, embora se encaixasse perfeitamente neles, se assim o quisesse, como comentam suas amigas na cena em que a personagem experimenta um vestido oferecido como presente por Betty: *“In it [the dress] Judith could of course evoke nothing but classical images. Diana, perhaps, back from the hunt, in a relaxed moment? A rather intellectual wood nymph who had opted for an afternoon in the British Museum Reading Room?¹²⁵”* (LESSING, 1978, p. 329).

A comparação com as figuras mitológicas mostra a grandeza que Judith atinge após “torna-se bonita”, encaixando-se, mesmo que por um instante, nos ideais de beleza. Diana, na mitologia romana, Artêmis na grega, é a deusa da caça, da castidade e da procriação, acredita-se que é derivada da mitológica Mãe Terra (DALY,

¹²⁴ Esse cemitério já possuía um par de gatos de rua se aventurando por ali. Era o início de uma comunidade de gatos de rua tornando-se selvagens. Matavam pássaros e ratos dos campos que viviam em meio a relvas e bebiam de poças. (Tradução minha).

¹²⁵ Nele [o vestido] claro que Judith podia, evocar nada menos que imagens clássicas. Diana, talvez, retornando da caça, em um momento de relaxamento? Uma intelectual ninfa da floresta que havia optado por uma tarde na Sala de Leitura do Museu Britânico? (Tradução minha).

2009). Não somente pela beleza, poderiam ter comparado Judith a Diana também através da relação delas com homens. Diana punia qualquer uma de suas ninfas que se apaixonasse e qualquer homem que se aproximasse dela ou das ninfas. Embora Judith se relacione com homens, nega-se veementemente a casar. Nas duas oportunidades de casamento que aparecem no conto, Judith acaba fugindo e partindo o coração de seus amantes. Parece-me também que, ao deixar Luigi, a personagem acaba também se punindo, já que com esse cogitou a possibilidade do matrimônio, mas recusou o compromisso pois, segundo essa, não estaria de acordo com sua natureza: *"It's not a question of right or wrong, is it? Why should it be? It's a question of what one is"*¹²⁶. (LESSING, 1978, p. 343).

E então ocorre o segundo grande deslocamento. A personagem volta para casa em busca da identidade de antes. No entanto, Judith não é a mesma de outrora, nem a Judith da Inglaterra, nem a da Itália, isso se externa em sua aparência, como descreve a narradora: *"Her hair was still a soft gold helmet, but she looked pale and rather pinched"*¹²⁷. (LESSING, 1978, p. 340). Essa ideia de continuidade é uma das principais características da identidade, a "mesmidade" que permite que o sujeito se sinta a mesma pessoa em diferentes momentos de sua vida, independente de mudanças físicas e psicológicas (VIANA, 2010). Para tanto, um conjunto de características devem resistir para que a pessoa continue sentindo-se ela mesma (COSTA, 2002). Observemos a colocação de Heráclito: "Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos. Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio. Aos que entram nos mesmos rios afluem outras e outras águas; e os vapores exalam do úmido" (2012, p. 141-143). Então, embora Judith não seja a "mesma", pois sua aparência e consciência foram alteradas através das experiências que passou, ainda se considera a mesma, posto que reúne os critérios que lhe fornecem sua "mesmidade". Ao fim da narrativa, embora seu processo de identificação não cesse, e a personagem não assuma a mesma forma identitária do início do conto, ela acredita que seu senso de identidade continua preservado.

¹²⁶ Não é uma questão de certo ou errado, é? Por que seria? É uma questão do que se é. (Tradução minha).

¹²⁷ Seu cabelo ainda era um macio capacete dourado, mas ela parecia pálida e mesmo inquieta. (Tradução minha).

Em “To room nineteen”, Susan Rawlings vive uma busca incessante pela legitimação de seu eu ideal. A personagem acredita que a única forma de o fazer é através da solidão e anonimato conferidos por um quarto de hotel. É uma busca contínua, dado que a identidade é um ato de *criação linguística* incessante. Sendo assim, a identidade, tal como a diferença, não são elementos da natureza, ou apresentam característica essências, esperando para serem reveladas; ambas têm que ser ativamente produzidas: “Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais” (SILVA, 2014, p. 76). A identidade e a diferença são instituídas através da linguagem, elas necessitam ser nomeadas através de atos de linguagem.

Como ato linguístico, a identidade compartilha com a língua algumas de suas propriedades, como seu vínculo com a diferença. Assim como a língua, a identidade também tende à fixação, mas seu significado está constantemente escapando (SILVA, 2014). Dito isso, observa-se Susan Rawlings ser incessantemente perturbada pela tentativa de fixar uma identidade, a personagem compreende que possui várias identidades fragmentadas e incoerentes, no entanto, elege uma como verdadeira e essencial. Embora reconheça a importância da “Susan essencial”, a personagem, contudo, não consegue se desvencilhar da identidade de mulher tradicional. A força do vínculo de Susan com essa identidade está ligada à cumplicidade com as normas, padrões e ideais culturais que organizam sua vida. Em termos semelhantes aos que Simone de Beauvoir põe a cumplicidade da mulher com o homem na sua constituição como o Outro:

[...] seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. [...] Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*. (BEAUVOIR, 1970, p. 15, grifo da autora).

Toda a vida de Susan foi organizada e estruturada dentro dos padrões socioculturais, históricos e econômicos que lhe conferiram o título de mulher ideal. Sua “sensatez” a fazia ser admirada, vista como modelo a ser seguido. Outra coisa que corrobora para que Susan não abandone essa identidade é a culpa que a personagem

sente. É possível observar em diversos momentos a personagem se flagelando com o sentimento de culpa por não se sentir feliz em seu lar:

No, her state (whatever it was) was irrelevant, nothing to do with her real good life with her family. She had to accept the fact that, after all, she was an irrational person and to live with it. Some people had to live with crippled arms, or stammers, or being deaf. She would have to live knowing she was subject to a state of mind she could not own¹²⁸. (LESSING, 1978, p. 409).

A fim de atenuar esse sentimento, Susan aos poucos vai transferindo sua vida para Sophie Traub. A senhora Rawlings elege Sophie como candidata perfeita para ocupar seu posto, desde o momento em que a *au pair* chega e passa a viver no quarto que antes era o “Quarto da Mamãe”. Sophie entende de imediato a necessidade de Susan e parece não se incomodar em tomar as obrigações para si: “*You want some person to play the mistress of the house sometimes, not so?*”¹²⁹ (LESSING, 1978, p. 417). Aos poucos Sophie passa a dar as ordens à Srta. Parkes, assume as reponsabilidades maternas, de forma que, Susan considera que Sophie, em determinado ponto, passou a ser a mãe daquelas crianças, desejando que Matthew case-se com essa: “*And what did it matter whether he married Phil Hunt or Sophie? [Though it ought to be Sophie, who was already the mother of those children [...]]*”¹³⁰ (LESSING, 1978, p. 428).

Dito isso, percebe-se que o processo de identificação é bastante idiossincrático. Mesmo funcionando pelos mesmos mecanismos, toma rumos distintos para cada sujeito. Hetty Pennefather, acredita está inserida em um grupo, no entanto, carece dos meios que forneçam legitimidade à identidade de mulher tradicional inglesa. A protagonista encontra-se também deslocada em relação a cultura de seus antepassados pois, pelo que se infere do narrador, jamais teve contato com esses. Extrapolando os limites culturais estipulados pela sociedade na qual se insere, à personagem resta o interstício, ou “terceiro espaço”. Judith Castlewell experimenta dois grandes descentramentos: o

¹²⁸ Não, seu estado (qualquer que fosse) era irrelevante, nada a ver com sua real vida boa com sua família. Tinha que aceitar o fato de que, afinal, era uma pessoa irracional e viver com isso. Algumas pessoas tinham que viver com braços aleijados, ou gagueiras, ou sendo surdas. Teria que viver sabendo que estava sujeita a um estado mental que não podia possuir. (Tradução minha).

¹²⁹ Você quer alguém para bancar a senhora da casa às vezes, não é mesmo? (Tradução minha).

¹³⁰ E o que importava se ele casasse com Phil Hunt ou Sophie? [Embora devesse ser Sophie, quem já era a mãe daquelas crianças [...]]. (Tradução minha).

primeiro ao ir à Itália, exposta a um contexto distinto daquele que era acostumada na Inglaterra, modifica-se, externa e internamente; o segundo, quando volta à Inglaterra rejeitando aceitar a identidade há pouco assumida como sua identidade essencial. Embora esses descentramentos tenham-lhe transformado, não impedem que a personagem acredite que seu senso de identidade é preservado. Judith se deixa enganar pela fantasia de plenitude que a concepção identitária essencialista proporciona aos sujeitos. Susan Rawlings nega a identidade de mulher tradicional que até então havia estruturado e organizado sua vida. Ao mesmo tempo que se recusa a abicar dela, uma vez que está em conformidade com as normas e padrões socioculturais estabelecidos. Susan tenta equilibrar a vida entre as duas identidades. Todavia, o quarto dezenove que lhe fornecia essa oportunidade é destituído de significado para a personagem em consequência da investigação acionada por seu marido. A personagem tem, então, seu senso de identidade profundamente perturbado, optando por uma forma radical de liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de questionamentos levantados por meio da leitura de três contos da escritora de língua inglesa Doris Lessing. Para entender os problemas das personagens relativos ao processo de identificação, apoiei-me principalmente nas leituras de Hall (2014a) e Charaudeau (2009), que levaram a entender como aspectos da identidade os seguintes pontos: deve ser entendida como um processo contínuo e inesgotável; constrói-se por meio do princípio da alteridade; é relacional uma vez que se dá sempre em relação ao Outro; edifica-se por intermédio da diferença; é também histórica, portanto, passível de transformação; não é natural, ou dada *a priori*, ou essencial, mas é traçada na interação do sujeito com o mundo no qual está inserido.

Partindo da análise das protagonistas de cada um dos contos, Hetty, Judith e Susan, respectivamente, de “An old woman and her cat”, “Our friend Judith” e “To room nineteen”, entende-se que todas elas são sujeitos pós-modernos, levando em conta o que Hall (2014a) nos diz sobre essas identidades. Isso implica afirmar que, as personagens são possuem uma identidade fixa, mas antes, múltiplas identidades distintas e muitas vezes incoerentes e discrepantes entre si. Essas identidades não são unificadas e/ou estabilizadas. Contrariamente, são fragmentadas e constantemente deslocadas. As três personagens em algum momento de suas tramas partilham de uma identidade em comum, a identidade de mulher tradicional, que se entende como o sujeito que possui os sistemas simbólicos que relacionam-se com as representações que estão de acordo com as normas e padrões socioculturais e econômicos do ideal feminino. No entanto, esta identidade é discordante de outras identidades assumidas pelas personagens. Hetty é também cigana, Judith a solteirona inglesa e Susan é a Srta. Jones (a “Susan essencial”). Tudo isso, torna o processo de identificação das personagens perturbado e conflituoso.

Assume-se que a identidade é sempre melhor compreendida como um processo e que o sujeito envolvido nesse processo o encara como um caminho que o levará a um destino: sua identidade ideal. Assim, as personagens estão em um constante e incessável processo de identificação, no qual a diferença ocupa um papel primordial. Uma vez que a identidade é relacional, a construção da identidade das

personagens se dá através da relação com os outros, por meio do reconhecimento da diferença. Sou aquela que não é o Outro.

Os signos também influem diretamente no processo. Os gatos das tramas de “An old woman and her cat” e “Our friend Judith”, que em muitas culturas são relacionados às mulheres que não estão inseridas em famílias, as “solteironas”. As roupas velhas e extravagantes de Hetty Pennefather em “An old woman and her cat”, recebe nas ruas e guarda consigo com preciosidade, são por vezes ligados aos costumes ciganos. A casa branca cercada e com jardim de “To room nineteen”, que faz parte do ideal de família instituído culturalmente em inúmeras sociedades. Todos estes fornecem significados que atuam na manutenção das identidades das protagonistas de Doris Lessing.

Outro grande influente no processo de identificação é o espaço. De maneira microcós mica, os espaços na trama de Lessing são generificados. Em “To room nineteen”, Susan é impelida a assumir a identidade de mulher tradicional sempre que se encontra em sua casa. O “Quarto da mamãe”, que é um espaço bem simbólico, interfere fazendo com que haja um reforço dessa identidade e distancie Susan do que acredita ser sua identidade essencial. Da mesma forma, o quarto 19 fornece à personagem aparatos necessários para que essa reencontre, na medida do possível, a “Susan essencial”. O espaço também exerce grande impacto na trama de Hetty, de “An old woman and her cat”, que põe em oposição as ruas, descritas com vivacidade, e os *flats*, descritos de maneira triste e claustrofóbica. Salientando que as ruas são associadas aos costumes ciganos, pois os povos roma são em sua maioria nômades.

Outro fator determinante no processo de identificação é o gênero. As três personagens estudadas são mulheres, assim a cultura se inscreve em seus corpos e elas são sentenciadas a lidar com expectativas e restrições para se enquadrar no ideal de feminidade. A identidade de gênero constitui também um fator de controle social. Logo, as personagens são normatizadas por meio da ideologia de feminidade que as impele para a homogeneização (BORDO, 1997). Quando Hetty se afasta desse ideal é excluída, assim como Judith é taxada de dissimulada, pois suas amigas não concebem a ideia de felicidade quando essa se encontra fora padrão. Susan, uma de suas principais opressoras, conclui que está louca e que há algo de errado com ela.

Levando em conta que as identidades são também discursivas, os Aparelhos ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 1970), mais especificamente as instituições têm

sua parcela de contribuição na construção das identidades. Nos contos de Lessing estudados, duas instituições agem de maneira acentuada. A primeira delas, a Igreja, tem grande poder sobre a personagem de “To room nineteen”. Susan Rawlings é atormentada por seus demônios que lhe procuram no jardim de casa, que por sua vez é uma recriação do Éden que confere a ilusão de paraíso à casa de cerca branca. O judaico-cristianismo entende que a mulher foi a culpada de trazer o pecado ao mundo, e com isso, as mulheres carregam esse fardo. Susan quer ir embora, mas o sentimento de culpa, por ter que abandonar seu paraíso, impede que a personagem o faça de fato. A segunda instituição apontada é a família. É no contexto familiar que o infante constrói sua primeira noção de Eu, através da imagem que se reflete no olhar do Outro, que nesse momento são os pais. Lacan (2003), chamou essa fase de estágio do espelho. A família fornece, também, as representações com as quais as personagens se relacionam, se identificando ou se afastando dessas. A instituição familiar fornece à Hetty os meios para ser considerada uma “pessoa decente”. Quando é privada dessa instituição, a personagem é isolada do grupo. Susan sofre com a responsabilidade de ser o sustentáculo de sua família, que é atribuição de sua identidade de mulher, tomar conta da casa, do marido e dos filhos. Judith, a única que começa e termina sua narrativa solteira, visto que casamento não condiz com sua identidade, é constantemente julgada por isso.

O último dos fatores examinados foi novamente o espaço, de maneira macrocós mica, e ainda, partindo da ideia de comunidade imaginada (ANDERSON, 2006). As identidades nacionais estão em todas os três contos, mesmo que de maneira discreta algumas vezes. Em “An old woman and her cat”, Hetty é excluída de seu grupo, pois não partilha da inglesidade necessária para ser parte da comunidade. A personagem entende que pertence aquela comunidade, pois foi nascida e crescida lá, mas sua ascendência cigana impede que as outras personagens na trama a enxerguem como qualquer coisa que não estranha, uma estrangeira que não pertence aquele lugar. Em “Our friend Judith”, diversas são as vezes que se põe a identidade inglesa em relação à identidade italiana, conferindo sempre uma status de superior a primeira. Todas as coisas e pessoas que Judith encontra quando está na Itália são classificadas por ela e pela sua amiga Betty como “italianas”, sem nunca esquecer de mencionar a nacionalidade. Por fim, em “To room nineteen”, embora a referência à nacionalidade não seja tão explícita, vale salientar que quando se fala em identidade

de mulher tradicional, pressupõe que seja a identidade de mulher tradicional Inglesa. Pois, se ao invés de inglesa, a personagem fosse japonesa, por exemplo, as normas e expectativas sobre ela seriam diferentes.

A partir dos estudos que culminaram no quarto capítulo desta pesquisa, compreendeu-se que as personagens, embora não possuam identidades fixas ou unificadas, acreditam que possuem uma identidade essencial. Conclui-se que mesmo não tendo acesso à mente das personagens, contando somente com as informações que os narradores nos oferecem, há indícios suficientes para afirmar que as personagens enxergam a identidade como essência intrínseca a elas. É a crença nessa subjetividade ideal que as move em busca de um fechamento que na verdade não existe. Pois, a identidade, está sempre escapando, assim como o sentido, está sempre vacilando.

As identidades protagonistas de Doris Lessing estudadas nessa pesquisa estão em crise. A crise de identidade surge a partir das transformações que abalam as estruturas da modernidade (HALL, 2014a). A ruptura do equilíbrio das identidades ocasiona a perda da consciência estabilizada de si. Considerando que o alcance de uma identidade essencial afastaria esse sentimento de perda subjetiva, as personagens buscam durante as narrativas meios para que isso se concretize. Seja quando Hetty Pennefather, de “An old woman and her cat”, empenha-se em todas as práticas que são culturalmente adequadas à uma viúva, ou quando deixa a antiga vida para trás e resolve viver como seus ascendentes ciganos. Ou quando Judith Castlewell, “Our friend Judith”, recusa o vestido oferecido por Betty, ou tenta corrigir seu próprio comportamento com intuito de manter-se fiel a si mesma. Ou então, quando Susan Rawlings, de “To room nineteen” resolve ir às tardes a um quanto de hotel anônimo e barato para poder se sentir ela mesma novamente.

Ao fim do estudo proposto, constatou-se que os problemas das protagonistas de Lessing estudadas estavam diretamente ligados ao processo de identificação. E que, por mais que elas tentem chegar a uma identidade essencial, unificada e estável, não conseguem, pois, a identidade não é um destino, essência ou consciência intrínseca. Hetty, que deseja fazer parte de um grupo, não partilha da identidade de inglesa, mas também não é cigana. A personagem, que habita o terceiro espaço, é isolada. Judith se esforça do início ao fim para legitimar o seu Eu, tem sua identidade desestabilizada assim que vai a Itália e, quando volta, também já não é a mesma.

Susan se empenha na busca do resgate de sua subjetividade, mas termina por perceber que essa estabilidade era ilusória. A identidade deve ser entendida como um processo que não cessa jamais, que não é dado pela natureza, mas surge da relação do sujeito com a comunidade, com representações e linguagens que vão lhe conferir os significados necessários para reforçar ou refutar suas identidades. Constituindo uma ferramenta de compreensão da subjetividade humana de grande importância em um momento que tomamos consciência que vivemos sempre em crise.

REFERÊNCIAS

ALBANO, Ronaldo Matos; CARVALHO, Maria Vilani Cosme. O processo de construção da identidade de gênero de adolescentes: condutas e posturas sociais sinalizando diferenciações e desigualdades. **Anais do VI encontro de pesquisa em educação PPGED/UFPI**. Teresina: UFPI, 2010.

AL-HAJAJ, Jinan F.; SHARHAN, Ala H. Doris Lessing's Our friend Judith: a reading in feminist discourse. **Iraq academic scientific journals**, Bagdad, v. 39, n.4, 2014.
Disponível em: <
<http://www.iasj.net/iasj?func=search&query=kw:%22Feminist%20Discourse%22>>.
Acesso em: 15 dez. 2015.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Presença 1970.

AMNESTY INTERNATIONAL. **Human rights on the margins**: roma in Europe. London: Human rights action center, 2010.

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 2006.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUMGARTEN, Chelsea Elizabeth. "**She Seems to me Wonderful Sane.**" The Paradox of Female Sanity in Chopin's *The Wakening* and Lessing's "To room nineteen". Kalamazoo: Kalamazoo College, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: 1. Fatos e Mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECK, Alan; KATCHER Aaron. **Between pets and people**: the importance of animal companionship, revised edition. West Lafayette: Purdue University Press, 1996).

BHABHA, Homi k. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA. A. T. Efésios. In: **BÍBLIA**. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: **BÍBLIA**. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

BRANDÃO, Ana Maria. Dissidência sexual, gênero e identidade. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 6, Lisboa, Portugal, 2008 – “Mundos sociais : saberes e práticas”. **Anais eletrônicos...** Lisboa: APS, 2008. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8053/1/Dissidencia%20sexual.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de; RABAY, Glória. Usos e incompreensões do conceito de *gênero* no discurso educacional no Brasil. **Revistas estudos feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, janeiro-abril, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37466/28761>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

CEMLYN, Sarah et al. **Inequalities experienced by Gypsy and traveller communities**: a review. Manchester: University of Bristol, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2009.

COSTA, Claudio F. Limites da identidade pessoal. **Princípios**, Natal, v. 9, n. 11-12, jan./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/principios/article/view/608/554>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

CROWN, Sarah. Doris Lessing wins Nobel prize. **The Guardian**. London, 11 out. 2007. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2007/oct/11/nobelprize.awardsandprizes>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 2009.

DALY, Kathleen N. **Greek and Roman mythology A to Z**. New York: Chelsea House, 2009.

DONOHUE, Martin. Literature and social injustice: stories of the disenfranchised. **Medscape multispecialty**, 10 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.medscape.com/viewarticle/496358>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades**: a interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

EAGLETON, Terry. **The Illusions of postmodernism**. Oxford: Blackwell publishing, 1996.

FAZITO, Dimitri. A identidade cigana e o efeito de “nomeação”: deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. **Revista de antropologia**, São Paulo, v. 49, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27248/29020>>. Acesso em: 13 out. 2015.

FERBER, Michael. **A dictionary of literary symbols**. Cambridge: Cambridge university press, 1999.

FERGUSON, Mary Anne. **Images of women in literature**. 5. ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1991.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FOSTER, Brian; NORTON, Peter. Educational equality for gypsy, roma and traveller children and young people in the uk. **The equal rights review**, London, v. 8, 30 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.equalrightstrust.org/content/equal-rights-review-volume-eight>>. Acesso em: 13 out. 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, março-maio, 2002.

FUNCK, Susana B. O Que é Uma Mulher?. **Cerrados**: revista do programa de pós-graduação em literatura, Brasília, v. 20, n. 31, 2011. Disponível em:

<<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8252/6249>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

GAUTAM, Mahima. Doris Lessing: "The free woman's commitment". **International multidisciplinary research journal**, Singapore, v.1, n. 9, 2011. Disponível em: <<http://scienceflora.org/journal/imrj/?jid=151&iid=2011-1-9.000>>. Acesso em: 12 out. 2015.

GIDDENS, Anthony. Gênero e Sexualidade. In: _____. Sociologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014a.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014b.

HALL, Stuart. The work of representation. In: _____ (Org.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: SAGE publications, 1997.

HARRIOTT, Esther. **Writers and age: essays on and interviews with five authors**. North Carolina: McFarland and company, 2015. JUDITH S/D

HERITAGE, American. **Dictionary of the English language**. Boston: Houghton Mifflin, 1991.

HOOKS, Bell. **Ain't I a woman? Black women and feminism**. London: Pluto press, 1990.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise: de Freud e Lacan**. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

KAKUTANI, Michiko. Tracing the internal tug of war at the heart of human life. **The New York times**, New York, 12out. 2007, Books. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/10/12/books/12kaku.html>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. São Paulo: ática, 2002.

LESSING, Doris. An old woman and her cat. In: _____. **Stories**. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

LESSING, Doris. Our friend Judith. In: _____. **Stories**. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

LESSING, Doris. To room nineteen. In: _____. **Stories**. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAMOTO, Suzuko. **Doris Lessing**: A Review of Four Key Short Stories from the 1960s. Fukuoka: Fukuoka university, [s.d.].

MASSEY, Doreen. Space, place and gender. In: RENDELL, Jane; PENNER, Barbara; BORDEN, Lain. **Gender space architecture**, an interdisciplinary introduction. London: Routledge, 2003.

MORAES, Rita M. N. de. **A condição feminina no matrimônio, delineada pela Ficção**. Florianópolis: UFSC, 2009.

MUKHERJEE, Monishikha. Resurgence of the female self. **The criterion**: an international journal in English, Sangli, v. 3, n. 4, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.the-criterion.com/V3/n4/December2012.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2015.

PAPA, Erinda; STAVRE, Benita. Doris Lessing's Attitude to Marriage as Seen through the Albanian Binoculars. **Mediterranean Journal of Social Sciences**, Roma, vol. 4, n. 10, out 2013. Disponível em: <<http://www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/view/1223>>. Acesso em: 10 ago 2014.

PIERCY, Marge. Small cameos, a grand portrait, and twilight sketches: stories. **Chicago tribune**. Chicago, 14 mai. 1978. Disponível em:

<<http://archives.chicagotribune.com/1978/05/14/page/163/article/small-cameos-a-grand-portrait-and-twilight-sketches>>. Acesso em 24 fev. 2015.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, Leila (Org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002.

ROBINS, Kevin. **Tradition and translation**: national culture in its global context. London: Routledge, 1991.

ROGERS, Katharine M. **The cat and the human imagination**: feline images from Bast to Garfield. Michigan: University of Michigan, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Luciano dos. **As identidades culturais**: proposições conceituais e teóricas. Revista rascunhos culturais, Coxim, v. 2, n. 4, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/06/Rascunhos-Culturais-V2-N4.pdf>>. Acesso em 23 jun. 2015.

SEKLEM, Irem. A Comparative Study of “The Yellow Wallpaper” and “To Room Nineteen”. **European Academic Research**, v. 1, n. 11, fev 2014. Disponível em: <<http://www.euacademic.org/UploadArticle/324.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: _____(Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. In:

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SIQUEIRA, Mirian Stanescon Batuli. **Povo cigano**: direito em suas mãos. Brasília: Presidência da república, 2007.

THE BROTHERS FOUR. Greenfields. In: _____. **The Brothers four**. Columbia records. 1960. Disponível em:

<http://www.oldielyrics.com/lyrics/the_brothers_four/greenfields.html>. Acesso em: 39 nov. 2015.

TRUTH, Souljourner. "Ain't I a Woman?" **Women's Convention**, Akron, Ohio, 28-29. May 1851. Disponível em: <<http://schools.nyc.gov/NR/rdonlyres/E151FA9D-6017-4556-981F-CD076D731A72/0/SecondaryTextGuideAnswerKeyAintWoman.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

VIANA, Cristina Amaro. Identidade pessoal e continuidade. **Kíneses**, Marília, v. 2, n. 3, abr. 2010. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/19_CristinaAmaroViana.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2015.

WALBY, Sylvia. **Theorizing Patriarchy**. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

WANG, Ningchuan; WEN, Yiping. In Room Nineteen. **Why Did Susan Commit Suicide?** Reconsidering Gender Relations from a Doris Lessing's Novel. *Studies in Literature Language*, Quebec, vol. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320120401.27>>. Acesso em: 11 ago 2014.

WEEKS, Jeffrey. **Sexuality and its discontents**: meanings, myths & modern sexualities. New York: Routledge, 2002.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.