

**ORGULHO E PRECONCEITO:  
O FEMINISMO DOMÉSTICO NO INFANTOJUVENIL  
“OS FANTASMAS DA MEIA-NOITE”**

**PRIDE AND PREJUDICE: DOMESTIC FEMINISM IN "OS FANTASMAS DA  
MEIA NOITE"**

Sandra Regina Inverso Ramires Heyn

**RESUMO:** Populares na literatura norte-americana desde o clássico “Little women”, os romances sentimentais adolescentes são destinados ao público jovem feminino e as suas presumidas expectativas. Similares aos seus congêneres adultos na estrutura narrativa e nos valores moralizantes, seu diferencial é retratar especificamente a saída da infância e o início da vida adulta feminina. De certa forma, podem ser considerados romances de formação. Entretanto, não integram o prestigioso *Bildungsroman* tradicional. E não apenas devido à qualidade literária, mas ao enredo melodramático que se limita à busca pelo primeiro amor e não permite o amadurecimento de suas protagonistas. Hostilizados pelos estudos feministas por inserir a jovem leitora em um padrão submisso de feminilidade, os romances sentimentais adolescentes contemporâneos raramente são analisados pela plausibilidade do universo feminino que retratam. Justamente o que este artigo se propõe ao analisar o infantojuvenil “Os fantasmas da meia-noite” e seu panorama sutil e verossímil das mulheres nos anos 1950.

**PALAVRAS-CHAVES:** Literatura infantojuvenil; romance sentimental; feminismo; autoria.

**ABSTRACT:** Popular in American literature since the classic "Little women", the sentimental novels are intended for young female audience and their presumed expectations. Similar to their adult counterparts in narrative structure and moralistic values, its differential is specifically portray the female transition from childhood to adulthood. In a way, it can be considered like a coming-of-age story, although not integrating the prestigious tradition of the *Bildungsroman*. Not only regarding the poor literary quality, but also the melodramatic plot limited to a mere search for a first love that does not allow the development of their protagonists. Despised by feminist studies for inserting the young reader on a pattern of submissive femininity, contemporary sentimental novels for adolescents are rarely analyzed by the plausibility of the feminine universe they portray. That is the point this article aims to analyze in the novel "Midnight ghosts" and his subtle and believable picture of women in the 1950s.

**KEYWORDS:** Youth Literature; sentimental novel; feminism; authorship.

## 1. ESCRITORAS E LEITORAS: UMA NOVA VELHA HISTÓRIA.

*Alguns livros são imerecidamente esquecidos,  
mas nunca são imerecidamente lembrados*

W. H. Auden

A pedido da Boston Publishing House, Louisa May Alcott escreve um livro para meninas. Publicado em 1868, *Little women – Mulherzinhas*, na edição brasileira – torna-se sucesso instantâneo de vendas. No ano seguinte e com o mesmo êxito, a história das fictícias irmãs March ganha sequência em *Good wives*. Desde então, os dramas íntimos de Margaret, Elizabeth, Amy e da rebelde Jo March nunca deixaram de ser reeditados nos EUA e foram traduzidos para vários idiomas. Renderam também adaptações teatrais, televisivas e duas versões cinematográficas. Para Taís Helena Mallmann:

A compreensão do sucesso da obra em seu contexto de produção passa pelos conceitos de boa literatura e os conceitos de infância/juventude no contexto de sua produção. A virada do século XVIII para o século XIX deixa para trás o racionalismo literário e abre espaço para o romantismo, afetando, também, a representação da criança na literatura voltada a ela. (MALLMANN, 2012, p. 29)

Publicado oito anos antes de *As aventuras de Tom Sawyer* e com todas as características esperadas de um livro para adolescentes, *Mulherzinhas* é considerada a obra inaugural da literatura juvenil norte-americana. Suas quatro protagonistas têm idades próximas ao do seu público previsto – a mais velha das irmãs Much tem apenas 15 anos – e seu enredo, oscilando entre a infantilidade dos jogos de faz de conta e a proximidade das obrigações adultas, evidencia um período de secreta e intensa agitação emocional.

No final do século XIX, a juventude deixa de ser um “treinamento” para a idade adulta. Apesar de fortemente associada ao universo infantil, a imaginação e a inocência passam a ser atributos também valorizados e idealizados nos jovens (MALLMANN, 2012, p. 32-3). E é neste contexto que a obra de Alcott é publicada e rapidamente bem-

recebida pelo público feminino, a quem explicitamente se destinava. Contudo, Mallmann observa que as irmãs Much não são personagens típicas dos romances destinados às mulheres da época, “mesmo que Alcott tenha apelado para as necessidades psicológicas de uma audiência feminina voraz por histórias que combinam romances e preceitos comportamentais em sua trama” (2012, 33).

Paradoxalmente à originalidade de Alcott e de Mark Twain, tanto o sucesso de *Mulherzinhas* quanto o de *As aventuras de Tom Sawyer* apenas reforçaram uma dicotomia sexista já predominante nos meios editoriais: romances sentimentais são para mulheres e os de aventura, para homens. Sobretudo, quando destinados ao público jovem. Assim, enquanto as personagens femininas e suas leitoras de qualquer idade submergem na imobilidade do ambiente doméstico, seus equivalentes masculinos devem deixar a segurança do lar para conquistar o mundo. Segundo Iwai, para os homens:

[...] o romance de aventura é uma forma de fuga em vários níveis: da casa doméstica, sedentária e familiar; do enredo sentimental de namoro e casamento ou dos dramas de amor e família presentes nos folhetins femininos; das protagonistas, das autoras e das leitoras mulheres. Ao contrário, o romance de aventura é o elogio da virilidade aventureira, da força física, dos protagonistas masculinos, dos autores homens... (2010, p. 132)

Por sua vez, o romance sentimental acompanha “a trajetória das moças exemplares, da meninice ao casamento, em clima de encantamento e fantasia, típico dos contos de fada” (LANG, 2008, p. 16). Conforme Perrot, o pensamento da época era que a mulher fora “criada para a família e para as coisas domésticas. Mãe e dona de casa, esta é sua vocação” (1998, p. 9). Enquanto, o homem era naturalmente “nômade, guerreiro, caçador, predador, mas também descobridor e criador” (PERROT, 1988, p. 219).

Para Showalter (1993, p.112), o surgimento do romance de aventura masculino e a categorização compulsória da literatura feminina como obrigatoriamente sentimental

resultaram da reação dos escritores ingleses ao avanço das mulheres nos meios literários do final século XIX. Segundo a autora, “nas décadas de 1870 e 1880, em grandes editoras inglesas como a Bentley’s, quase metade dos autores era do sexo feminino. Nos Estados Unidos, três quartos dos romances publicados nesse período foram escritos por mulheres” (1993, p. 110).

Seguramente, a maior parte das autoras desse período escrevia obras sentimentais para o público feminino. Entretanto, quando eclode um segmento literário pleiteando sua masculinidade, tanto as escritoras quanto suas leitoras se vêem confinadas a um tipo específico e já estigmatizado de escrita e leitura. Também se descobrem impossibilitadas de exercer a crítica, pois sequer “eram consideradas qualificadas para julgar a obra de aventura masculina” (SHOWALTER, 1993, p.115).

Enquanto os autores masculinos tinham como certo que “escrever para meninos significava não escrever para meninas” (SHOWALTER, 1993, p.115), as escritoras não tinham certeza do que seria escrever para mulheres além dos estereótipos da época. Obviamente, a literatura de aventura também foi pródiga nesse aspecto. Entretanto, a jornada do herói masculino independia da mulher. Por sua vez, a feminina estava atrelada ao homem. Inclusive, no tocante a sua feminilidade e integração social. Como ressaltava Showalter, “a imagem popular da mulher sem par combinava elementos da lésbica, da solteirona feiosa e da feminista histérica” (1993, p.42).

Contudo, toda esta segmentação literária, ideológica ou mesmo sexista só encontra ressonância na literatura popular do período, que era veiculada maciçamente na forma de folhetins em jornais e revistas. A literatura erudita circulava em esferas mais restritas e era predominantemente poética. Uma vez que o romance ainda era um gênero novo, popularesco e não previsto na *Poética*, de Aristóteles.

Neste ponto, cabe observar a rápida ascensão do romance e sua importância decisiva na cultura ocidental do século XIX. Diferente do lirismo universal e indistinto da poesia ou dos semideuses das epopeias clássicas, o protagonista do romance é o indivíduo comum. Alguém que pode ter a idade, condição social e até o mesmo nome do leitor. Para Lukács (2000), a substituição do personagem mitológico – poderoso e infalível – pelo comum – fraco e sujeito ao erro – evidencia a fragmentação da

identidade humana em um mundo ausente de qualquer ordem ou sentido divino. O fim do *deus ex machina* das tragédias gregas, portanto.

[...] os heróis como homens vivos, em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça pouco a pouco o claro destino da vida. [...] Com isso, o herói tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial. (LUKÁCS, 2000, p.41)

Assim, o romance se consagra como a primeira narrativa em que todos podem se reconhecer e também se projetar diretamente nele. Esta identificação imediata é acentuada pela verossimilhança e realismo da narração, independente de sua variedade temática ou de onde e quando se passa seu enredo. Basta apenas que sejam respeitados os protocolos ficcionais que garantem sua plausibilidade e lógica interna, o que ocorre mesmo em obras de assumido caráter delirante como *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Para Eco, “o leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (1997, p.81).

Estabelecer se os romances sentimentais e os de aventuras moldaram os paradigmas sociais da época ou apenas se apropriaram deles para garantir sua aceitação no imaginário popular é uma questão complexa. Envolve, entre tantas outras discussões, a autonomia do leitor frente ao início da cultura de massa como a conhecemos atualmente. Para Eco (2003), até mesmo o leitor esporádico sabe o universo ficcional que está trilhando. Pode não compreendê-lo bem, mas entende que só precisa fechar o livro para rejeitá-lo. E mesmo frente à massificação da leitura imposta pelos best-sellers, o teórico italiano confia na capacidade do leitor de decidir e utiliza o sucesso espontâneo de obras mais complexas para exemplificá-la:

[...] não se pode menosprezar o crescimento de uma categoria de leitores “populares” que, fartos de textos “fáceis” e

imediatamente consoladores, percebem o fascínio de obras que os desafiam a uma experiência que exige mais, porém de algum modo é satisfatória e aceitam reler várias vezes e que muitos leitores, que o mundo editorial ainda se obstina a considerar “ingênuos”, absorveram por vias diversas muitas das técnicas da literatura contemporânea e, portanto, sentem-se, diante do best-seller de qualidade, menos embaraçados do que alguns sociólogos da literatura. (ECO, 2003, p.202 – aspas do autor)

Por sua vez, Adorno e Horkheimer (1985) não são otimistas quanto à resistência isolada do indivíduo frente à indústria cultural. A produção e a comercialização intensa de produtos culturais mais palatáveis ao gosto médio – e que ambos não hesitam em chamar de “lixo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100) – asfixiam a cultura legítima e não a democratizam, como Benjamin sustenta em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Assim, a apreciação estética e as exigências próprias de sua complexidade são reduzidas ao comercializável, que não apenas atende a precariedade intelectual do público-consumidor como também a promove com a oferta contínua de produtos similares e igualmente descartáveis.

Segundo os autores (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117), “o princípio impõe que todas as necessidades sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural” e acrescentam “mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural”.

Igualmente crítico da indústria cultural e de sua massificação opressora, Bordieu (2007, p.18) observa que os bens culturais atuam em dois campos relativamente independentes: o da produção e o do consumo. No caso da produção, a relação entre a oferta destes bens e sua demanda tem uma dinâmica particular, uma vez que a oferta exerce sempre um efeito de imposição simbólica. Ou seja, é mais fácil aceitá-la do que rejeitá-la, mesmo tendo esta possibilidade. Porém, não somente na condição de um consumidor com maior ou menor poder aquisitivo.

Para o sociólogo francês, o consumo deixou de ser uma mera distinção dentro de uma sociedade capitalista para se tornar elemento determinante de inclusão. Consome-se para se integrar a diferentes grupos sociais, que podem ou não se interagir.

Entretanto, todos têm um elemento aglutinador em comum. Um gosto compartilhado, constituído de modo tão particular que se torna único e multifacetado.

[...] o gosto encontra-se na origem dessas lutas simbólicas que opõem, em cada instante, as frações da classe dominante e que seriam menos absolutas, menos totais, se não estivessem baseadas nessa espécie de adesão primitiva, de crença elementar que une cada agente a seu estilo de vida: a redução materialista das preferências a suas condições econômicas e sociais de produção, assim como às funções sociais desempenhadas pelas práticas, na aparência, mais desinteressadas, não deve fazer esquecer que, em matéria de cultura, os investimentos não são somente econômicos, mas também psicológicos. (BORDIEU, 2007, p. 291)

Bourdieu (2007, p.18) é taxativo ao afirmar que a família, escola e meio social que o indivíduo está integrado são fundamentais para sua autonomia cultural. A aquisição de produtos culturais não implica somente na satisfação pessoal ou em uma integração social momentânea, mas também na manutenção ou refutação de valores e estigmas circulantes na sociedade. Portanto, a existência ou não de uma literatura que particulariza os anseios ficcionais masculinos e femininos ou que os estigmatiza de forma igualmente opressora só pode ser compreendida como tal sendo escrita, lida e analisada caso a caso. Do contrário, as discussões estarão limitadas ao gênero e à temática que, explícita ou vergonhosamente, uma obra se insere ou é inserida.

Na perspectiva de um estudo particularizado, a análise de *Os fantasmas da meia-noite* se justifica pela filiação inequívoca com o romance sentimental adolescente – embora, contenha elementos de suspense e terror sobrenatural – e pelo protagonismo das personagens femininas, mesmo nos bastidores do lar e entre as fissuras do próprio conservadorismo das mulheres dos anos 1950. Acrescenta-se também o fato do livro ser de autoria masculina, quando o costume – ou padrão, como preferirem – estabelece que seja feminino.

De antemão, observamos que as constantes ressalvas – como “presumidamente” e “tipicamente” – relacionadas às representações da mulher e dos seus anseios questionam os clichês básicos do romance sentimental e não a possível tendência

natural de um homem de cometê-los, pois, como discutiremos posteriormente, isto não é exclusivo da autoria masculina.

## **2. LÍLIAN E OS FANTASMAS DO COTIDIANO MASCULINO E FEMININO**

*Um mesmo livro nunca é o mesmo para duas pessoas*

*Ferreira Gullar*

O título original de *Os fantasmas da meia-noite* era *Lílian e os fantasmas tristes*. Optou-se por alterá-lo, temendo uma associação imediata com o *chick lit* – literatura para mulherzinhas – e a rejeição do jovem leitor masculino. Entretanto, é exatamente neste segmento editorial que o livro se insere. Mesmo que a trama oscile entre a literatura de mistério e a de terror, seu eixo continua sendo as inquietações presumidamente femininas e típicas de uma menina de 12 anos. Assim, Lílian não apenas tem a peculiar capacidade de conversar com os mortos na funerária dos seus tios como também se aflige por não ser atraente como sua amiga: “tem os mesmos doze anos de Samanta. Mas continua pequena e sem graça como ela era até o ano passado” (FERREIRA, 2014, p.14).

Resumidamente, o enredo se passa na fictícia Nova Eldorado em 1955 e se concentra em apenas um final de semana. Lílian mora com os tios e o primo adolescente na única funerária da cidade. Ao voltar da escola na sexta-feira, depara-se com o fantasma de um menino que o corpo está sendo preparado para o velório. Até neste ponto, não há nada incomum: os fantasmas do livro costumam acompanhar o próprio funeral. Contudo, o menino não se lembra de quem é nem reconhece o estranho casal Arvoredado como seus avós. A partir deste momento, uma sucessão de perguntas se acumula: Por que ele não se lembra? Onde estão os fantasmas do cemitério? O que os levou a se refugiarem na casa de Lílian? Quem os caça depois da meia-noite? E por qual motivo?

Por se tratar de uma obra infantojuvenil, nenhum destes e tantos outros enigmas deixa de ser solucionado. Considerando a premissa do livro, teríamos um romance de mistério com elementos sobrenaturais. No entanto, o enredo serve apenas de pretexto



para os questionamentos íntimos da protagonista, vinculando-o irremediavelmente ao romance sentimental adolescente.

Como convém a uma heroína romântica, Lílian é órfã e compartilha as mesmas dificuldades financeiras de sua família adotiva. Entretanto, não é explorada nem sofre os maus tratos tipicamente associados à orfandade. Seu primo mais velho até que tenta forçá-la a fazer sua parte do trabalho doméstico, mas não tem êxito. Como também não têm, alguns colegas de escola quando a xingam de coveira na rua.

Diferente do que é recorrente na literatura infantojuvenil atual, Lílian não se protege de possíveis agressões com discursos engajados de consciência social. Tampouco, revertendo inesperadamente sua precariedade financeira como os órfãos das histórias de Charles Dickson. Sua reação é ignorar seus detratores com cinismo e enfado. Mesmo em situações potencialmente humilhantes como ao ser perguntada por sua colega bonita e rica quanto ganha para trabalhar na funerária dos tios:

– Não me pagam nada! – ela responde, ofendida. – Eu moro com eles!

– Então, você trabalha em troca... – a menina procura as palavras certas. – de comida e um lugar para morar?

– É, sou órfã, esqueceu?

– Que horror! – ela coloca as mãos no rosto, escandalizada.

– Fazer o quê? – Lílian encolhe os ombros, se divertindo com a situação. – Agora, preciso ir antes que fiquem bravos comigo! (FERREIRA, 2014, p.33)

O humor autodepreciativo de Lílian invalida qualquer sofrimento externo que lhe seja imposto, rompendo uma das dinâmicas fundamentais dos romances sentimentais: a vitimização da protagonista. A existência da heroína romântica implica em sofrer, pois exterioriza sua sensibilidade e a torna merecedora do verdadeiro amor.

O desdém explícito de Lílian com o que poderia lhe ferir é próprio da sagacidade do herói aventureiro. Entretanto, não a masculiniza ficcionalmente, já que não a desvincula do universo feminino clássico dessa faixa etária quanto, por exemplo, à descoberta do primeiro amor e da própria vaidade. “Lílian olha suas unhas roídas. Não vê muita utilidade em pintá-las. Mas isso deve ter alguma importância, já que sua tia

não descuida delas. Assim, escolhe uma cor qualquer e começa a pintar as unhas desajeitadamente” (FERREIRA, 2014, p. 66).

Portanto, Lílian não se insere no rol típico da heroína romântica apenas no campo discursivo. Em nenhum momento, ela se lamuria da orfandade ou de qualquer dificuldade financeira ou social. Tampouco estabelece antagonismo com outra personagem, que possa evidenciar a nobreza dos seus sentimentos. Pelo contrário, é apenas uma menina comum com uma rotina banal. Todavia, esta e outras particularidades não alteram sua jornada emocional, que será similar a de qualquer outra heroína romântica.

A ausência do discurso sentimental feminino típico não implica no surgimento automático de um feminista. Pelo contrário, ambos coexistem na narrativa e asseguram sua verossimilhança. Assim, ao recusar o sentimentalismo piegas, a protagonista não se torna indiferente às próprias adversidades e expectativas juvenis. Tampouco, torna-se alienada ou submissa a uma masculinidade simbólica e despótica quando aspira à completude amorosa.

Como é de praxe no romance sentimental, Lílian não é capaz de desencadear as mudanças que sonha para a própria vida. É necessário que um evento externo as inicie. Tradicionalmente, é a chegada inesperada do primeiro amor e tudo que isto implica. Para Lílian, é a possibilidade inusitada de embarcar em uma aventura sem negligenciar suas obrigações cotidianas nem se afastar de onde mora.

O fato de não haver nenhum grande deslocamento geográfico em sua aventura não significa um reforço à imobilidade feminina vigente no século XIX. Decorre da estagnação metafórica que paira sobre Nova Eldorado, uma cidade erguida dentro da cratera que os antigos mineiros abriram na região. Inclusive, esta fixação à terra é evidenciada nos sobrenomes das famílias locais mais importantes como os Arvoredos, Rochedos e Canteiros.

Simbolicamente, as saídas noturnas de Lílian e seu primo Alberto ao cemitério na companhia dos fantasmas constituem uma jornada ao desconhecido. Tanto da natureza que os cerca na escuridão quanto de si mesmos. Um embate que os afasta

definitivamente da infância e faz emergir o que ambos consideram próprios da identidade masculina e feminina.

Aos poucos, Alberto deixa de ser medroso e de se esquivar das responsabilidades. Torna-se audacioso, bem-humorado e até toma a iniciativa de salvar a prima no último capítulo. Em outras palavras: torna-se homem, mesmo que ainda comandado pela mãe. Seu amadurecimento é motivado externamente. Por sua vez, o de Lílian é interno. Sua coragem não surge quando eles são atacados por zumbis no cemitério. Mas da convicção intrínseca que é responsável por todos a sua volta. Um instinto agregador que o herói aventureiro não tem.

O primeiro desafio de Lílian em sua jornada íntima é com o espelho. Enquanto as heroínas tradicionais descobrem as próprias virtudes através dele, ela é confrontada com suas fragilidades. Rotineiramente, por não se sentir bela como suas colegas. Depois, por ter que abandonar a despreocupação infantil com a própria aparência e fazer um penteado quando seus cabelos amanhecem eriçados devido à proximidade com o fantasma do menino:

Timidamente, a menina senta-se na imponente penteadeira. Abaixa os olhos quando se vê no espelho oval. Não se acha bonita. Nem acredita que possa ficar mesmo que se arrume como Samanta e as outras garotas. Então, começa a escovar os cabelos para baixo e a aplicar o spray. Aos poucos, os fios vão se assentando para seu grande alívio.

Quando termina, não consegue sorrir para a menina refletida no espelho com o cabelo grudado à cabeça e as pontas dele viradas para cima. Nunca se sentiu tão ridícula na vida. Nem mesmo quando seu cabelo estava todo espetado para o alto. (FERREIRA, 2014, p.47)

O forçado início de sua vaidade é percebido como uma tentativa de ingressar no mundo adulto. E tio Alfredo é o primeiro a notá-la: “Você está ficando mocinha [...] Faz muito bem em se arrumar mais...” (FERREIRA, 2014, p.48). Ironicamente, esta percepção deveria ser feminina e vir de tia Elizabete, que só a percebe quando o marido a avisa: “Lílian... – tio Alfredo desiste de ser discreto e aponta para a menina. – Ela mudou o penteado...” (FERREIRA, 2014, p.50).

Os tios de Lílian, ela própria e o primo reverterem constantemente os papéis atribuídos como masculinos e femininos. Tio Alfredo e o filho são inseguros e dispersos. Lílian e sua tia são objetivas e pragmáticas. Entretanto, não há a masculinização ou feminização destas personagens. Talvez, porque esta ressignificação seja apenas superficial e não atinja o cerne da masculinidade e feminilidade como construções narrativas socialmente estabelecidas.

Por outro lado, como fugir da convencionalidade sem comprometer a verossimilhança da história? Previamente, sabemos que não são os elementos sobrenaturais de uma obra. O que realmente a compromete é a artificialização das personagens e de suas ações. Ou seja, quando deixam de parecer pessoas reais, o que não ocorre em *Os fantasmas da meia-noite* nem mesmo nas situações mais surreais.

Neste aspecto, tia Elizabete é uma personagem que chama especial atenção por não ter personalidade nem comportamentos estanques. Pode-se dizer que suas atitudes são contraditórias a maior parte do tempo. Assim, apesar do espírito *avant garde* e de gerenciar o comércio da família, ela não desautoriza o marido nem negligencia os afazeres domésticos elementares. Também é excessivamente conservadora quanto à educação da sobrinha, ensinando-a desde a descer uma escada sem olhar para os degraus até a servir uma limonada com uma medida antiquada.

Os ensinamentos sociais de tia Elizabete não se limitam à etiqueta serviçal. Priorizam, antes de tudo, os comportamentos esperados em uma mulher como vaidade e expectativas matrimoniais. Inclusive, orientando a sobrinha a simular constrangimento ao corrigir alguém e a se desculpar pelo que não fez como forma de evitar aborrecimentos:

– Desculpe. – ela pede, fingindo-se constrangida em chamar a atenção de um adulto. – Mas este lugar está reservado aos avôs do falecido.

O senhor Colina se levanta, furioso. A careca lustrosa brilhando debaixo do chapéu que não tira nem para dormir. E ele não hesita em dizer que a plaquinha marcava outra cadeira.

– Claro! Por favor, nos desculpe. – a menina concorda, desculpando-se como sua tia ensinou a fazer nessas situações. Mas devolve a plaquinha ao seu lugar com tamanha satisfação, que é óbvio que não vê motivo nenhum para se desculpar. (FERREIRA, 2014, p.31-2)

Em nenhum momento da trama, Alberto ou seu pai recebem orientações semelhantes. O único zelo formal que tia Elizabete tem pelos homens de sua família é garantir que se vistam adequadamente. Mesmo assim, ela borda a sigla B.R.M.C. do filme *O selvagem da motocicleta* em uma velha jaqueta do marido para o filho.

Portanto e reforçando a hipótese anteriormente suscitada, tia Elizabete e Lílian permanecem femininas – embora, tenham comportamentos masculinos – por se manterem atreladas à natureza compreendida como feminina, que inclui uma vaidade característica e a notória benevolência com a fanfarrice masculina: “Lílian ouve sua tia dizendo que os homens se orgulham de coisas bem bobas” (FERREIRA, 2014, p.67-8).

Já tio Alfredo e Alberto se mantêm masculinos – apesar de não terem a iniciativa e a coragem tradicionalmente associadas aos homens – pela autoridade patriarcal que assumem simbólica e efetivamente em situações rotineiras como dirigir o carro da família e o comando do lar: “tio Alfredo sorri atrás do grosso cachecol vermelho, satisfeito por sua autoridade não depender de gritos nem ameaças” (FERREIRA, 2014, p.108).

Contudo, as personagens masculinas e femininas descobrem o primeiro amor de forma convergente e pontuada pela mesma impossibilidade e decepção inicial. Tanto Alberto quanto Lílian se apaixonam por fantasmas adultos – respectivamente conhecidos como *mulher elegante* e *rapaz loiro* – e tentam impressioná-los com atitudes que os afastem da infância. Parte significativa do amadurecimento de ambos decorre de reconhecer o equívoco deste amor, algo inusual no romance sentimental adolescente. Porém, o questionamento é feito de modo convencional e moralizante: o fracasso se deve a condição que os separa (vida e morte) e a diferença etária (adolescentes e adultos).

A construção dos papéis masculinos e femininos em uma obra ficcional é uma decisão autoral, que pode ou não encontrar respaldo nos leitores. Entretanto, ao se apropriar de um gênero tradicionalmente feminino e fazer de sua protagonista uma heroína romântica não-convencional, uma questão surge, inevitavelmente: o que um homem sabe sobre o universo feminino além do que foi lhe ensinado? O que nos leva a outras questões também inevitáveis: ao escrever sobre e para as mulheres, quais valores

ele propaga? Haveria nas ações femininas ficcionalizadas a sombra intimidadora de um machismo arraigado?

Embora autoria e narrativa não sejam sinônimos, o autor sempre está presente no narrador, bem como suas convicções mais íntimas. Como adverte Zinani (2011):

Em outras palavras, o narrador é responsável pela ideologia do texto, por esse motivo é imprescindível verificar que imagem de mulher está sendo veiculada por meio da voz do narrador. Descrições, metáforas, comparações e digressões constituem estratégias de construção da figura feminina que podem ou não reproduzir o estereótipo da cultura androcêntrica e patriarcal. (2011, p 8-9)

Entretanto, a manutenção do estereótipo feminino não se limita à autoria masculina. A feminina também está sujeita a cometê-lo, sobretudo nos romances sentimentais. Segundo Showalter (1994), as teorias relacionadas à escrita utilizam quatro perspectivas distintas: a escrita e o corpo (biológico), a escrita e a linguagem (linguístico), a escrita e a psique (psicanalítico) e a escrita e a cultura (cultural).

Para a autora, a diferença entre a escrita feminina e a masculina não reside primordialmente no estilo, experiência, gênero ou no processo de leitura, mas na formação cultural dos indivíduos. Homens e mulheres são diferentes e se expressam de modos particulares porque são impelidos culturalmente a fazê-los desta forma.

Por conseguinte, os discursos masculinos e femininos ocorrem dentro dos limites de sua cultura. Assim, tanto o conservadorismo quanto as transgressões superficiais são ações esperadas e restritas à perspectiva cultural que estão inseridos (SHOWALTER, 1994). As vozes dissonantes são fissuras nesta hegemonia e precisam ser reconhecidas e ouvidas, independentemente do seu sexo anatômico.

Se, no campo da produção do discurso, a autoria masculina e feminina estão sujeitas aos mesmos estereótipos, a crítica e a leitura apresentam perspectivas diferentes. A própria Showalter (1994), argumenta que a escrita feminina – clichê ou não – sempre deve ser compreendida polifonicamente: uma que é visível e está impressa nos livros e outra secreta, que foi silenciada e necessita ser descoberta pela crítica feminista e pelo público leitor.

Para Culler (1997), ler como mulher implica em dismantelar os estereótipos femininos – mesmo os que lhe parecem mais positivos – questionando suas interpretações com os sistemas de representação masculinos. Segundo o autor, ler como mulher “não significa repetir uma identidade ou uma experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói com referência a sua identidade como mulher, que é também uma construção” (CULLER, 1997, p. 77).

Curiosamente, Culler é homem assim como o autor de *Os fantasmas da meia-noite* e ambos propõem formas alternativas de narrar e compreender a natureza feminina sem a militância radical do feminismo nem a submissão alienante característica dos romances sentimentais.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O escritor quer escrever sua mentira e escreve a sua verdade*

*Ramón Gómez de la Serna*

Como observado anteriormente, o título original de *Os fantasmas da meia-noite* trazia o nome da protagonista e foi alterado para não afugentar o leitor masculino. Uma preocupação que os livros das séries Harry Potter e Percy Jackson não tiveram em relação ao público feminino. Contudo, é um procedimento bastante comum que os livros protagonizados por personagens femininas tenham títulos genéricos, mesmo em sagas sobrenaturais bem-sucedidas como *Crepúsculo* e *Fallen* ou nas cultuadas distopias *Jogos Vorazes* e *Divergente*.

Ao percebermos este cuidado editorial – e até mesmo autoral – com o leitor masculino, imediatamente pensamos na velha rixa entre os escritores e as escritoras inglesas do final do XIX e em quem a venceu. Comercialmente, as mulheres se firmaram no mercado editorial e o romance sentimental é um dos seus segmentos mais rentáveis. Contudo, seu legado estético é nulo para a crítica e historiografia literária ocidental.

Apenas para uma rápida comparação, os romances de aventura da época vitoriana emplacaram ao menos três títulos entre os clássicos da literatura universal: *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson e *Ela e As minas do rei Salomão*, de Henry Rider Haggard. E a contribuição torna-se muito maior se incluirmos os franceses – praticamente todos os livros de Jules Verne – e os norte-americanos – como *Caninos Brancos* de Jack London (IWAI, 2010, p. 13).

Outro aspecto incômodo desta hipotética disputa é quanto ao retrato do universo feminino. Notoriamente, os romances sentimentais são rejeitados pelos estudos feministas em razão da uniformidade clichê das aspirações femininas e dos estereótipos que veiculam. Para Bosi, a literatura sentimental “reduz o leitor ao nível da aceitação passiva” (1986, p. 165).

Deste modo, enquanto as leitoras se reconhecem nas heroínas românticas e as feministas as combatem, a crítica literária exalta à complexidade feminina de três grandes personagens: Emma Bovary, de *Madame Bovary*, Isabel Archer, de *Retrato de uma senhora* e, por fim, Anna Karerina, do romance homônimo. Todas escritas por homens. Como também foram escritas por mãos masculinas, as personagens femininas mais emblemáticas da literatura lusofônica: Luísa de *O primo Basílio* e a indefinível Capitu, de *Dom Casmurro*.

Apropriadamente, Zinani (2011) salienta que a crítica feminista se desenvolveu tardiamente e em descompasso com a profusão de títulos lançados, o que poderia justificar a pequena participação das mulheres entre as obras consagradas pela literatura universal – Mary Shelly, Jane Austen e Virginia Woolf são honrosas exceções – e a consequente valorização do seu autorretrato ficcional:

[...] a ampliação da produção escrita feminina, ocorrida no século XX, que ensejou o desenvolvimento de ferramentas mais especializadas, assim, uma modalidade específica de crítica passou a avaliar não apenas a questão autoral, mas, também, a representação da mulher em obras escritas por autores de ambos os sexos. (ZINANI, 2011, p. 4)

Ocorre que a crítica feminista tem um caráter essencialmente reivindicatório e abomina a estrutura narrativa do romance sentimental, reduzindo sua análise à



manutenção direta ou não de estigmas que a mulher produz a respeito de si mesma para outras mulheres. Desta forma, estabelece-se um duplo obstáculo: ideológico e estético. Ambos contornados pela literatura de aventuras – e portanto, masculina – ao se assumir como mero entretenimento. E mesmo quando revisada pelos Estudos Culturais e taxada de colonialista, a iconografia do homem aventureiro e destemido continua valorizada no imaginário coletivo. Tanto que figura ostensivamente nas capas de suas versões juvenis como Harry Potter e Percy Jackson. Enquanto, a literatura sentimental esconde suas protagonistas em títulos substantivados e imprecisos.

Assim, temos um segmento editorial reconhecidamente feminino – por imposição ou não – que é escrito por e destinado às mulheres, que se reconhecem nas heroínas românticas ou foram condicionadas a esta identificação. A constante oscilação destes e de outros argumentos condiz com a imprecisão dos papéis femininos e masculinos e de suas representações literárias. Estabelecer se um autor pode se “aventurar” no romance sentimental sem masculinizá-lo ou se suas personagens femininas são críveis ou apenas representações patriarcais é algo que só o leitor – ou a leitora, principalmente – pode fazer.

Por ora, pode-se dizer que a alternância entre o discurso conservador e de viés feminista de Lílian e tia Elizabete faz emergir um terceiro, que propõe a conciliação de ambos e uma representação feminina sem a polifonia esperada por Showalter, mas com uma multiplicidade plausível e humana.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007.

- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Petrópolis, Vozes, 1986, p. 165.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Elaine Aguiar. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.
- FERREIRA, Eldes. *Os fantasmas da meia-noite*. São Paulo: Just Editora, 2014.
- IWAI, Márcia Miyuki. 2010. *Do romance de aventura europeu e a construção do Outro: Uma análise de O Mundo Perdido(1912), de Arthur Conan Doyle*. Dissertação de mestrado. Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- LANG, Cíntia da Silva. 2008. *De moças (1926-1960) a ex-moças (1983-1987): representações e práticas de leitura instituídas na Coleção Biblioteca das Moças*. Dissertação de mestrado. Departamento de Educação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico*. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.
- PERROT, Michele. *Mulheres públicas*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- MALLMANN, Taís Helena. 2012. *A Literatura Juvenil reescrita: Mulherzinhas e O Senhor March*. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- PERROT, Michele. *Os excluídos da história – Operários, mulheres e prisioneiros*. Trad.: Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual – sexo e cultura no “fin de siècle”*. Trad. Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Crítica feminista: lendo como mulher*. Revista Fronteira Z, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.