

# **A mulher-artista em Lya Luft e em Lygia Fagundes Telles<sup>1</sup>**

Marcelo Medeiros da Silva  
Elis Regina Guedes de Souza  
UEPB

**RESUMO:** O presente artigo procura mostrar como a mulher-artista é representada na escrita de autoria feminina contemporânea. Para a realização deste estudo, utilizamos como *corpus* os romances *O quarto fechado*, de Lya Luft, (2004), e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles (1989), obras cujo enredo aponta que a paixão das protagonistas pelo ofício de ser artista está acima de qualquer outra paixão feminina, o que traz sérias implicações para a mulher e para a artista em uma sociedade patriarcal.

**Palavras-chave:** *Künstlerroman* de Autoria Feminina. Mulher-Artista. Arte.

**Abstract:** *This present article aims to show how the artist woman is represented in the contemporary feminine authorship writing. To fulfill this research, we have used as a corpus the novels O Quarto fechado- The locked room, of Lya Luft (2004), and As horas nuas - The naked hours, of Lygia Fagundes Telles (1989), works in which the passion of the protagonists for being artists is above any other feminine passion. This settles serious consequences to women and artists in a patriarchal society.*

**Key-words:** *Künstlerroman - artistic novel - of feminine authorship. Woman artist. Art.*

## **Introdução**

No cenário atual, há uma variedade muito grande de artistas profissionais, tais como escritoras, pintoras, atrizes, pianistas, cantoras. Algumas delas fizeram e fazem parte de muitos movimentos importantes, como festivais de Rock e de cinema em muitos países. Em tempos anteriores, essas artistas sofreram com a exclusão e a discriminação não só por serem artistas, mas, principalmente, por serem mulheres. Embora hoje em dia tenham diminuído os preconceitos e as mulheres transitem em um espaço mais amplo – mesmo que ainda não o ideal – , isso não significa que tais práticas preconceituosas e repressoras não existam mais: “los medios

---

<sup>1</sup> O presente artigo é um recorte de uma pesquisa maior intitulada “A mulher-artista: representações em textos de autoria feminina” e desenvolvida na iniciação científica (PIBIC) com o apoio da UEPB/CNPQ.

de exclusión se han tornado simplemente más sutiles y se ha vuelto más difícil reconocerlos” (MÖHRMANN, 1985, p. 199).

Ao longo da história se configurou uma tradição de discriminação e de questionamentos contra as mulheres artistas, desvalorizando sua criatividade e sua atuação enquanto artistas. Algumas dessas mulheres artistas conseguiram escapar a essa tradição e desfrutarem de algumas conquistas em suas profissões. Entre tais profissões, a referida autora destaca três: a de atriz, a de escritora e a de cineasta. Conforme Möhrmann (1985), a profissão de atriz é a mais antiga profissão na qual as mulheres tiveram uma participação que lhes permitiu alcançar uma ascensão profissional, não somente como ajudantes e assistentes de organizadores homens, mas também em atuações, espaço conquistado com seu próprio talento e esforço. Os pais de hoje já não se opõe à participação das filhas e acreditam em seus talentos.

No entanto, observando a história do teatro ocidental, “vemos una imagen muy distinta. Nuestra tradición de dos mil quinientos años en ese campo está marcada por dos mil años de ausencia de las mujeres” (MÖHRMANN, 1985, p. 200). Desde as tragédias gregas, os papéis femininos eram representados por homens. Não era permitido à mulher representá-los, já que seriam interpretados por atores vestidos de mulher. Ainda de acordo com Möhrmann (1985), assim como ocorreu com as atrizes, com as escritoras não foi diferente, porém, estas tiveram ainda mais obstáculos a enfrentar, sobretudo a hostilidade por parte de seus colegas escritores, pois eles não acreditavam que as escritoras tivessem talento suficiente para serem comparadas a um escritor como também pensavam que as mulheres que escreviam estavam contribuindo para tornar as donas de casa irresponsáveis, e essa escrita afrontava “os bons costumes”.

Para Möhrmann (1985), a escritora está na fronteira do masculino, pois se observa que “los críticos tratan a las autoras de un modo distinto que a los autores. La crítica de su vida privada, su ropa y su maquillaje forma parte invariablemente de la crítica del texto” (MÖHRMANN, 1985, p. 207). Muitas vezes parece que a escritora tem mais importância que o livro. Há uma busca nos livros de autoria feminina por traços autobiográficos nas personagens femininas, o mesmo não é frequente aos livros que os homens escrevem.

As mulheres cineastas de acordo com Möhrmann (1985) encontraram várias dificuldades neste campo onde podiam exercer funções como: montadoras, desenhistas de roupas e, raramente, como assistentes de direção, mas nunca atrás das câmeras, assumindo a direção e a responsabilidade do trabalho. Já que para esta função existiam os homens e só a eles competia tal tarefa. Filmar, assim como atuar e escrever, era um mundo de domínio totalmente masculino. Além disso, filmar exigia que se viajasse. Então seria inviável para uma mulher viajar e cuidar da casa. No caso dos homens, não havia este impedimento, pois eles tinham suas esposas

para cuidarem da casa enquanto estivessem viajando. As mulheres que optassem por seguir esta carreira pagavam “el precio, que una mujer debía pagar por trabajar era, generalmente, renunciar a tener una familia”. (MÖHRMANN, 1985, p. 208). Talvez por viver nessa esfera de dominação, muitas das cineastas passaram a fazer de seu trabalho um meio de mostrar realidades à que as mulheres eram submetidas.

Desse modo, o cinema se tornou uma forma de as mulheres expressarem seu descontentamento, buscando chamar atenção para suas vidas, na tentativa de mudar suas histórias. E ao longo do tempo muitas coisas elas conseguiram mudar, e com isso “las mujeres tienen ahora más confianza en sí mismas y una curiosidad más amplia – incluso acerca de los hombres – y menos enojo” (MÖHRMANN, 1985, p. 211). Com essa confiança, foi possível a algumas cineastas alcançarem o sucesso, graças ao esforço das próprias mulheres, mas devemos lembrar que esta não é uma regra geral, ainda há muito para ser feito. A luta não acabou. As mulheres artistas, assim como as demais profissionais, enfrentam até os dias atuais o preconceito e a desigualdade que sua condição de mulher lhes impõe por parte da ideologia de dominação masculina.

Conforme Nochlin (1970 *apud* SIMIONI, 2007), a ausência das mulheres na história da arte não está relacionada apenas às supostas diferenças biológicas entre masculino e feminino. Esse argumento foi usado como uma forma de justificar o preconceito e a exclusão à que estavam condicionadas as artistas. Os nomes de artistas homens consagrados sempre apareceram nos anais, nas enciclopédias, na história, porém com as mulheres o que ocorria era o silenciamento. No Brasil, a situação da mulher artista não era muito diferente do restante do mundo:

[...] no que tange à história da arte brasileira, muito pouco ainda se sabe sobre as artistas atuantes anteriormente às consagradas modernistas. É como se, antes dos idos de 1920, simplesmente não tenham existido mulheres artistas no país (SIMIONI, 2007, s/p).

Algumas das artistas dos séculos anteriores só foram descobertas recentemente devido a estudos referentes ao tema. Elas ficaram fora do cânone tradicional não por acaso, mas antes por exclusão, já que o cânone sempre foi instituído por historiadores e críticos de arte homens, que acreditavam na inferioridade da inteligência da mulher. Tal pensamento mostrara-se extremamente preconceituoso, causando danos irreparáveis à história da arte feminina. As poucas artistas que expressavam seu talento não eram nem sequer chamadas de artista, mas denominadas de “amadoras”:

O termo *amador* era usado indiscriminadamente para mulheres artistas e, raramente, para alguns homens. Dizia respeito àqueles que não passaram pelos ensinamentos da Imperial Academia de Belas Artes. Mas, também, era um modo elástico de se referir às artistas do sexo feminino [...]. (SIMIONI, 2007, s/p).

As “amadoras” não tiveram o direito ao menos à liberdade para obterem uma formação específica. Por isso, não eram consideradas artistas profissionais, mesmo que tivessem talento. Ao serem denominadas assim, as artistas eram vistas como alguém realmente inferior e que usava a arte apenas como um passatempo, enquanto não encontrava algo melhor para se distrair. A arte produzida por essas mulheres não era considerada uma atividade importante, tão pouco uma profissão. Na verdade, as artistas sempre foram empurradas para a margem, não havia espaço para essas “amadoras” em um mundo totalmente dominado por homens. Assim, foram negligenciados os sonhos e talentos de tantas mulheres, mas esses dados a história oficial não contabilizou. Desse modo:

As artistas – condenadas a não terem outra opção expressiva que não tais atributos supostamente ‘espirituais’ derivados de sua condição biológica – foram sendo afastadas das comparações com as obras de outros artistas, particularmente dos homens, que continuavam a ser os expoentes centrais do sistema. Cotejar artistas umas com as outras, buscando nas obras os efeitos expressivos das qualidades de seu sexo (doçura, sensibilidade, perfectibilidade, detalhismo, etc.) foi um modo prático, porém com conseqüências perversas, de se criar um nicho para a produção das mulheres, alocando-as ao lado, mas não ao centro, do campo em que desejavam se inserir. (SIMIONI, 2007, s/p).

Consequentemente, essas artistas nunca puderam ocupar de fato seu lugar na história da arte. O máximo que conseguiram foram algumas notas de rodapé, mas nunca ocupavam as páginas principais. E essa exclusão ainda pode ser observada no século atual, pois, se comparadas com o número de artistas do sexo masculino, ainda são muito poucas pintoras, escritoras, escultoras, cineastas, pianistas, atrizes, cantoras, dentre outras mulheres que conseguem de fato viver apenas do ofício de ser artista. No geral, boa parte das que alcançaram algum sucesso considerável foi devido à superação de muitas provas, principalmente os preconceitos por sua condição de mulher.

Embora tenhamos feito menção à arte de representar no palco, ao cinema e à literatura como espaços ocupados por mulheres, o presente trabalho não se volta para o estudo do teatro ou do cinema produzido por mulheres. Nosso campo de atuação é o estudo da produção literária de autoria feminina contemporânea. Se fizemos menção às demais artes, foi porque, assim como destaca a estudiosa Möhrmann (1985), elas, para além de serem espaços onde a presença feminina se fez notar, foram espaço dentro dos quais a participação de mulheres

se fez presente a duras penas, em meio a embates, lutas, avanços e recuos em prol de um espaço de visibilidade para a mulher-artista.

Considerando o que até agora foi exposto, o presente trabalho, partindo do estudo de narrativas contemporâneas produzidas por mulheres, intenta investigar como em tais obras aparece representada a mulher-artista. Na esteira de Campello (2003), entendemos por artista “[...] a mulher de talento, que propõe significados novos por meio de uma ação criativa, a qual resulta em um objeto concreto, reconhecidamente uma obra de arte”. Neste caso, dentro do epíteto *mulher-artista*, enquadram-se aquelas que são atrizes, escritoras, pintoras, musicista, compositoras, escultoras, fotógrafas, artesãs, intérpretes. Ademais, por mulher-artista, deve-se entender tanto a escritora, autora da obra literária que figura como *corpus* de análise, quanto a personagem(ns) criada(s) por ela. A distinção entre uma e outra se dará pelo contexto. No caso da personagem propriamente dita, a ela podem ser, ainda, aplicadas as denominações de personagem-artista, heroína-artista ou protagonista-artista (CAMPELLO, 2003, p. 18). No caso deste trabalho, a mulher-artista será a mulher-escritora, uma vez que o nosso *corpus* de análise será composto por obras literárias. Já no que tange à personagem-artista, essa poderá pertencer não só ao ramo da literatura (romancista, poetisa, teatróloga) como ao das demais artes: música, pintura, teatro, escultura, artes plásticas etc.

Feito tal esclarecimento, nosso trabalho procura investigar como a mulher-escritora representa a mulher-artista no universo ficcional. Para a personagem-artista, será o universo artístico um espaço de autorrealização ou de conflitos entre a vida pessoal e o exercício do próprio ofício de artista? Há a problematização do lugar da mulher e da artista em tais obras? Mulher e arte são as variáveis de uma relação conflituosa ou não? Para responder a tais indagações, escolhemos como *corpus* os seguintes romances: *O quarto fechado* (2004), de Lya Luft, e *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, obras que se inserem na tradição de romances de artista ou *Künstlerroman*.

No âmbito da teoria literária, o *Künstlerroman* é um gênero literário que se caracteriza por apresentar um enredo que gira em torno da figura do/a artista, mesmo que essa personagem não ocupe o lugar de protagonista, ou em torno de uma obra de arte ou de problemas artísticos que funcionam como elementos estruturadores do enredo (OLIVEIRA, 1993). Ademais, o *Künstlerroman* centra-se na relação do/a artista com o meio social no qual está inserido/a e mostra como a arte vai interferir nas relações sociais das personagens ou refleti-las, além de enfatizar o amor que o/a artista demonstra pela profissão, colocando a arte acima de tudo. Trata-se de um gênero muito importante na história da literatura do Ocidente que se filia a duas tradições literárias distintas entre si:

Uma impõe a condição *sine qua non* para sua definição a presença de *Bildung*, ou seja, da formação, educação ou aprendizagem do/a protagonista artista, desde sua infância até a idade madura. A outra inclui no seu conceito de *Künstlerroman* qualquer narrativa onde a figura de um/a artista ou de uma obra de arte desempenhem função estruturadora essencial à diegese, podendo, ou não, relatar o desenvolvimento físico e psicológico do/a protagonista e/ou qualquer outra personagem. Assim, o impasse inicial quanto à conceituação do *Künstlerroman* enquanto gênero literário centra-se na sua aproximação com o *Bildungsroman*. (CAMPELLO, 2003, p. 25, grifo da autora).

O liame entre *Künstlerroman* e *Bildungsroman* é muito tênue, o que gera um impasse na hora em que se vai definir, sobretudo, o primeiro, impasse esse que decorre da ambiguidade da natureza do *Künstlerroman*, que busca, através da linguagem e da forma artística, relacionar arte e vida, não apenas no sentido estético, mas também ideológico. Campello (2003) destaca que o *Künstlerroman* se caracterizou, inicialmente, como um gênero de domínio masculino, reiterando uma concepção do mundo artístico como um espaço eminentemente masculino. A lacuna feminina na produção de tal gênero romanesco, talvez, seja decorrente do fato de, durante muito tempo, as mulheres terem sido impedidas de escrever e se colocarem como sujeito de seus discursos e dizeres, situação essa que veio a sofrer mudanças muito significativamente hoje em dia.

A nosso ver, para além das questões atinentes ao campo estético, o *Künstlerroman* de autoria feminina reitera que a mulher-artista teve que enfrentar os preconceitos, vencer o medo e superar as frustrações através da inteligência, da criatividade. Escritoras e protagonistas buscaram atingir o reconhecimento de sua escrita e de sua arte, tendo muitas vezes que comprovar seu talento e seu potencial como artista e mulher. No caso dos romances que serão aqui analisados, compreendemos a intenção de suas autoras como uma “deliberada intenção da mulher – artista e autora – em produzir cultura [que] a leva à reescrita, sob o ponto de vista feminista, da poética da história de sua voz artística, interferindo significativamente na história cultural”. (CAMPELLO, 2003, p. 263). Desse modo, somos levados a considerar, em consonância com Campello (2003, p. 263), que “o *Künstlerroman* de autoria feminina, arte consciente, é uma forma de expressão/fruição de autoconhecimento e de conhecimento do mundo: interessada, portanto”.

### **A mulher-artista em *O quarto fechado*: o som mudo da pianista**

Na obra *O quarto fechado* (2004), a narrativa se inicia com a descrição do velório do filho do casal protagonista, Renata e Martim. Separados, eles estão diante de uma situação muito

difícil e constrangedora para ambos, a morte do filho, pois “praticamente não se falavam; sentiam-se expostos, feios, nus. A dor partilhada em público uniu-os numa intimidade que não desejavam mais”. (LUFT, 2004, p. 13). O romance apresenta um narrador onisciente, com a narração em terceira pessoa, que tem total controle da narrativa, age como um “Deus” que inclusive sabe o que pensam, sentem e até falam as personagens, e é, portanto, a partir da sua voz que temos a fala dessas personagens, assim, ele também se encarrega da descrição de cada uma delas. Este vai trazendo à tona os pensamentos das personagens, as lembranças, pois conhece toda a história e procura mostrar o desenrolar dos fatos com base no seu ponto de focalização, embora em alguns momentos a fala desse narrador se imiscua com a das personagens, sobretudo com a de Renata, a protagonista. Nesse clima de profunda angústia e sofrimento, o ex-casal se dá conta de sua impotência diante da morte, somente esta pode fazê-los estarem tão próximos, mesmo contra a vontade deles mesmos:

[...] a mulher [Renata] parecia muito cansada; os dedos largados no colo moviam-se de vez em quando, num teclado de vento. O marido [Martim], ao contrário, estava tenso: a qualquer momento poderia levantar-se da cadeira e golpear com punhos cerrados o peito ossudo d’Aquele [a morte] que, sem permissão, reinava na casa. (LUFT, 2004, p. 13-14, acréscimo nosso).

Mesmo sendo um homem forte e enérgico, Martim sente uma profunda insegurança diante da morte, ele não sabe como agir. Renata, que observa o ex-marido, o homem que algum dia tinha amado, o conhecia bem, sabia cada detalhe de seu corpo, de seu rosto. Mesmo amargurada e decepcionada, não podia negar o que ele representou em sua vida. Tinha consciência de que o fizera sofrer, pois sua relação com Martim fora intensa, passava do amor ao ódio rapidamente. Os encantamentos do início não foram suficientes para romper a distância interna que sempre existiu entre os dois, visto que, sendo uma:

[...] pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir. (LUFT, 2004, p.14).

Podemos perceber o conflito que levou o casamento de Renata ao fracasso. Sua união com Martim não soluciona suas indagações, seus vazios existenciais, pois “este é um conflito que faz parte da condição feminina, numa sociedade patriarcal, que procura manter a mulher em seu estado de domesticidade” (XAVIER, 1991, p. 12). Renata sempre achou que não era apta para o casamento. Já que mesmo “solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano” (LUFT, 2004, p. 15). Nem mesmo os filhos

ajudaram a uni-los. Pelo contrário, os filhos foram mais uma barreira para as cobranças e os problemas entre o ex-casal. Desse modo, a “expectativa de futuro [dessa artista] é construída convencionalmente sobre o casamento e a maternidade, e não sobre uma vida artística independente” (CAMPELLO, 2003, p. 69, acréscimo nosso), assim as condições sociais praticamente não davam opção à mulher artista como profissional, mesmo que esta fosse uma vocação, como é o caso de Renata, que, vivendo em um lar onde seus dotes artísticos não são valorizados, se sente fracassada como esposa, mãe, mulher e artista. Embora amasse sua música, Renata imaginava que o casamento acabaria com sua solidão, no entanto, percebe que isso não ocorreu. O casamento a sufocara, conforme percebemos nas suas palavras:

[...] Fugi de mim mesma. Tudo que eu queria era poder ficar sozinha: depois de casada descobri que para mim a solidão era essencial. E Martim me amava demais. Pode, amar demais? Pode: ele não me deixava sozinha, quando tinha que sair para trabalhar eu sabia que o pensamento dele estava lá, cobrando, cuidando, controlando [...]. (LUFT, 2004, p. 26).

Renata estava presa ao casamento, lamentava a sua infelicidade, não tinha nem mesmo o direito de ser infeliz. Ser artista é desviar-se do “destino de mulher”, isto é, o casamento e a maternidade. Na relação de Renata com o marido e com os filhos, observamos o estranhamento e a indiferença que existia entre eles. Renata não conseguia definir a relação com os filhos: “nunca soubera dizer: os filhos, tão distantes do coração dela, amados com tamanho pudor e frios contatos, eram apenas duas figuras graciosas”. (LUFT, 2004, p. 22). Perdida em seus pensamentos, Renata se questiona sobre o que de fato fez por seus filhos e pelo esposo. Essas indagações sobre o seu papel social enquanto mãe e esposa revelam o quanto “a criação artística é duplamente frustrante para a mulher. O dilema entre arte e vida duplica-se no conflito entre a mulher e a artista.” (CAMPELLO, 2003, p. 41).

Diante do caixão do filho, a pianista contempla a imagem de um quadro de que sempre gostou muito e que a acompanhou ao longo de toda a sua vida. Essa obra, denominada de “A ilha dos mortos”, tem um significado muito importante para a musicista, conforme observamos na descrição que o narrador faz de tal quadro:

Renata amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que nas longas horas de estudo o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. Tudo vibrava, palpitava por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embuçado. Não se lhe via o rosto, voltado para a Ilha, mas Renata o imaginava esqualido, olhos fosforescentes: olhos de bicho no escuro. Aquele ser centrava-se em seu objetivo, tendo à frente, atravessado, um esquife coberto de panos brancos. (LUFT, 2004, p. 18).

A partir dessa descrição, é possível entender como essa obra vai influenciar na vida da pianista que, desde a infância, sempre quis estar próxima ao quadro. E agora, com a morte do filho, o quadro passa a ter ainda mais sentido na vida de Renata. No pensamento dela, Camilo, o filho morto que reunira toda a família em torno do caixão, se encontra nessa “Ilha”, na qual ela também deseja estar após sua morte, porque só assim, finalmente, poderia encontrar a paz. Essa obra reflete também a própria situação de vida da pianista e de sua família, de forma que o quadro está intimamente ligado à condição da artista que Renata representa. Buscando uma solução para si, tentando entender-se, ela adentra a imagem do quadro:

Nele, como Narciso debruçado sobre as águas, a pianista busca não tanto a interpretação de uma sombria paisagem marinha, mas a sua própria imagem perturbada. A contemplação do quadro coincide também com uma interpretação da vida da personagem. Aos inúmeros avanços, recuos, interrogações, revisões, conjecturas e conclusões parciais – que seguem a “leituras” do quadro – correspondem as previsões, *flashbacks*, correções e precárias respostas para o enigma da vida de Renata e seus familiares. Aos poucos, quadro e diegese se fundem, dissolvendo-se a barreira – a moldura – entre eles. (OLIVEIRA, 1993, p. 80, grifo da autora).

Assim inferimos que essa obra de arte também rege a diegese narrativa de *O quarto fechado*, pois mais uma vez é a presença da arte que norteia os rumos da história, a pianista ama esse quadro como ama a sua própria música, pois “o quadro era muito mais intenso do que o cotidiano. ‘Um dia eu embarco’, pensava em pequena, parada diante da tela. [...] A Ilha: soturna e sedutora, feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um original que ninguém conhecia.” (LUFT, 2004, p. 17). Contemplar tal quadro faz com que Renata questione-se sobre o que fizera com seu dom de artista. Já fazia mais de seis anos que não tocava mais, e nem por isso as coisas foram diferentes. Ela conclui que o fato de ter parado de tocar não mudou nada em sua vida nem na vida dos que estavam ao seu redor. Contudo, já era tarde demais para perceber isso, pois seus dedos:

[...] tinham perdido o sortilégio. Tempo demasiado sem tocar, sufocando o ímpeto antigo. Para aliviar-se levantava de noite, andava pela casa, ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia para se recompor interiormente. Nos primeiros anos tocava muito piano, sempre que podia ficar só. [...] tocava tremendo de prazer. E de dor, porque sabia: com a falta de exercício perdera a agilidade. Mudara de ambiente, não tinha mais os contatos necessários, não havia mais o seu público: nunca mais seria uma grande pianista. (LUFT, 2004, p. 32-33).

Para Renata, abrir mão da sua arte em favor do matrimônio foi um sacrifício muito grande, que lhe causou danos para sempre, principalmente porque, passado o tempo, desfeito o casamento, perdido o filho, ela descobre-se duplamente fracassada, como mulher e como artista.

Renata perdera o brilho interior que conquistou Martim. A cada dia se afastavam mais, e ela sentia muita falta de seu piano. Era nele que de fato se realizava:

A arte a fizera egoísta: nem um outro amor vital. Mas não era preciso? Indagava-se muitas vezes: não era preciso ser assim, concentrada naquela paixão, para poder ser uma boa pianista? Não era o preço que se pagava sempre? Conhecendo Martim, compreendera quanto vivia só. [...] Como uma borboleta abandona o casulo, pensou poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim. (LUFT, 2004, p. 35).

Dentro desse contexto, por meio da fala do narrador, questiona-se o preço que as artistas pagam por suas escolhas. Era preciso mesmo deixar a vida pessoal de lado. A luta da mulher-artista por espaço sempre foi árdua. Nunca foi fácil para uma artista ser reconhecida e respeitada como profissional, já que “a sociedade não espera nem exige que ela se prepare para alcançar a realização profissional, artística” (CAMPELLO, 2003, p. 71). A identidade de Renata estava intrinsecamente ligada à arte. Não era possível dissociar uma da outra, mas a impossibilidade de conciliá-las em uma sociedade patriarcal faz com que a mulher-artista seja marcada pela angústia do fracasso irremediável. A vida de Renta, seu mundo, seus pensamentos se misturavam à música tocada em seu piano. Indignava-se com as cobranças de Martim. Afinal, sendo uma artista, acreditava que não tinha vocação para ser dona de casa como o marido desejava e conforme o sistema de sexo/gênero preconizava para o feminino.

Ao final torna-se muito claro o conflito que Renata enfrentara a vida toda. Seu mundo era o da arte, que em nada se assemelhava ao de Martim e de sua família. Ela sempre fora uma estranha no ninho, um “passarinho distraído”. Renata sabia que “toda vida fizera o que tinha que ser feito: doando-se à sua arte e pagando o preço da solidão; lançando-se para Martim e causando sofrimento a tanta gente.” (LUFT, 2004, p.108). Estando à margem do padrão tradicional de mulher idealizada pelo patriarcado, a pianista rompe com essa tradição. E mesmo que não tocasse mais, nunca deixaria de ser uma artista para se transformar na mulher que jamais desejou ser. Diante dessa tomada de consciência, ela conclui:

[...] ‘eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, a ela preciso ser leal?’ Não existia traição: tudo era um constante pulsar desordenado, busca de um sentido para a vida que se precipitava para o fim. (LUFT, 2004, p. 109).

Com o duplo fracasso da artista e da mulher, enquanto esposa e mãe, personificadas em Renata, Lya Luft parece demonstrar uma preocupação com a ausência de um espaço feminino autônomo e com a falta de liberdade para as mulheres viverem seus sentimentos,

assumindo os riscos, buscando novos caminhos e formas de expressão. As desiguais condições sociais que essas mulheres vivem e o longo caminho que ainda têm a percorrer, na busca por seu lugar no mundo, são também preocupações presentes na obra da romancista. Esse tipo de desfecho em que a mulher-artista é coroada com o fracasso pode ainda ser entendido como uma forma de protesto e crítica a uma sociedade excludente e injusta que negligenciou à mulher o espaço que ela sempre teve direito de ocupar, por méritos e talentos próprios.

Podemos observar ainda que no romance não há um espaço para a artista representada em Renata. Ela teve que interromper sua carreira ao casar-se e depois de casada não conseguiu mais voltar a ser a pianista famosa que fora um dia. Portanto, é negado à personagem um lugar para que possa expressar sua arte, uma vez que a figura da artista deve ser substituída agora pela figura da esposa e mãe. Nesse caso, não é possível uma conciliação entre a arte e a vida pessoal de Renata. Essa relação é conflituosa, e desde o início do romance esse conflito se faz presente. O fracasso da artista se dá justamente por ela não poder continuar sendo uma pianista no espaço do lar. Não temos em nenhuma cena, ao longo do romance, a narração de Renata tocando para a família, ao contrário, nas poucas vezes em que toca depois de casada ela o fez às escondidas, sozinha ou à noite depois que todos já estavam dormindo. Escolhendo o matrimônio, portanto, ela silenciou a música que habitava dentro de sua alma, e com o tempo há a constatação, por parte da pianista, do seu fracasso profissional e pessoal.

### **A mulher-artista em *As horas nuas*: o último ato ou a encenação do fracasso da atriz**

No romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, se observa que este apresenta inicialmente uma narrativa em primeira pessoa com destaque para as ações e pensamentos da protagonista, Rosa Ambrósio, uma atriz de teatro que alcançou sucesso e fama e que, no entanto, com passar do tempo, envelhece e se entrega a uma profunda depressão. Longe dos palcos, sozinha, Rosa se torna uma alcoólatra, passando a maior parte do tempo em estado de semi-embriaguez. Ela permanece, dessa forma, isolada em seu próprio mundo, entregue à bebida:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. [...] eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. (TELLES, 1989, p. 09).

Na fala de Rosa, percebemos o estado de embriaguez em que ela se encontra. Sob o efeito do álcool, ela deseja permanecer só, apenas bebendo, entregue ao vício, como se esse fosse o último papel a representar porque lhe torna a vida mais dramática. Entre reflexões e delírios, a atriz passa a questionar também o papel da mídia que está sempre dando enfoque às misérias e as desgraças humanas, como a fome, a violência, as enchentes e as doenças. Ela afirma que não assiste mais à TV e se recusa a ler os jornais. Na fala da personagem percebemos uma

interferência direta do/a escritor/a, quanto à busca da personagem-artista por soluções para sua arte ampliam as margens do campo da estética para acolher discussões que vão além dessa área, porque provocam o questionamento a respeito de assuntos que, no nível pessoal ou social, direta ou indiretamente, vinculam-se à arte: a moral, a ética e a ideologia. (CAMPELLO, 2003, p. 33).

Telles (1989) procura, através de sua personagem, fazer um retrato e uma crítica a uma situação muito comum em nosso país, a exploração das desgraças alheias, pela mídia, para conseguir audiência à custa dos sofrimentos das pessoas. Mesmo que indiretamente, esses fatos sociais interferem na resposta que a artista dá à sociedade. Ainda que pareça alienada, Rosa é também fruto dessa sociedade, e sua arte pode ser compreendida com uma fuga para o mundo artístico, um mecanismo de evasão para afastar-se de uma vida medíocre em uma sociedade que não valoriza tampouco permite à mulher realizar-se como artista e ter uma vida pessoal feliz, conciliando vida e arte.

Durante a narrativa, Rosa constantemente se mistura com as personagens que interpretou, não conseguindo separar a atriz da mulher, não conseguindo separar realidade de ficção: “sou uma artista. Meu nome é Liberdade! bradei numa peça com a roupa da própria.” (TELLES, 1989, p. 18). Rosa segue nessa ambiguidade de identidades. Ela representou tantos papéis que parece não saber mais quem é de fato. Nesse aspecto da narrativa, a fragmentação da identidade da protagonista, a autora procura mostrar uma constante “busca de identidade da protagonista em relação aos conflitos por resolver e as provas por suplantar, a fim de se descobrir, conhecer e alcançar sua auto-realização na qualidade de mulher e de artista.” (CAMPELLO, 2003, p. 18).

Como essa busca pela sua identidade enquanto mulher e artista é uma marca muito recorrente nos *Künstlerromane* de autoria feminina, *As horas nuas* inserem-se na tradição dos romances de artista. O romance de Telles possui um enredo dentro do qual a artista vive divida entre sua arte e sua vida pessoal. No caso de Rosa Ambrósio, esse conflito pode ser observado pelo fato de a atriz não conseguir deixar de representar fora dos palcos, dramatizando a própria vida. No decorrer do romance, temos o surgimento de um segundo narrador, que divide a

narrativa com Rosa. Assim como ela, este narra em primeira pessoa e sua visão também é limitada, não tendo o controle total da narrativa. Trata-se de Rahul, o gato de Rosa, que age como uma pessoa que tem memória e percebe até mesmo os sentimentos das demais personagens, inclusive consegue ver pessoas que já morreram. Esses fatos fazem de Rahul um gato incomum, que assim como a atriz viveu muitas vidas e representou muitos papéis. Porém, ambos acabam sozinhos, em vidas e corpos que não desejam ocupar. Ele por ser um gato que pensa, sente e deseja como um homem; ela por ter envelhecido e sentir no seu corpo as marcas do tempo.

Através de Rahul, somos informados da intensa relação que Rosa mantinha com Diogo, secretário que cuidava da administração dos bens dela, e também da “programação de sua carreira de atriz indisciplinada, na linha dos bonitos, ricos e loucos.” (TELLES, 1989, p. 32). Algum tempo depois, tornam-se amantes. Diogo era muito jovem e alegre, um amante da vida, gostava de jazz, sapatos italianos e roupas de grife. Foi numa peça que Diogo conheceu Rosa: “eu tinha acabado de voltar da Espanha quando fui ao teatro. E quem encontrei no palco vivendo uma Marta, não era Marta? estupenda, quem foi que aplaudi de pé, o teatro inteiro delirante.” (TELLES, 1989, p. 99). Eles viviam uma relação conturbada, e, após terem uma forte discussão, Diogo vai embora e não volta mais. Rosa permanece na expectativa do retorno dele, no entanto essa espera pelo amante “esconde na verdade um desejo de afastar-se da realidade social que a cerca, tal espera significa também assumir uma postura passiva ante uma realidade que lhe é hostil.” (PINTO, 1997, p. 74).

Já Gregório, o marido traído de Rosa, enquanto estava vivo, fingia não perceber a relação da mulher com Diogo, permanecia indiferente na sua tranquilidade e no seu silêncio, nunca demonstrou incômodo com a situação. O relacionamento do casal fora marcado pela ausência de Rosa, que estava sempre presa ao trabalho, com as festas e o glamour. A fama lhe fascinava mais do que a vida cotidiana. Por isso, não dava muita atenção aos assuntos do marido. Ou seja, de todos os papéis que lhe coube representar, o de esposa e mãe foi o que Rosa nunca conseguir encenar. Ela era uma artista e como tal não estava disposta a abrir mão disso para ocupar o papel de esposa de Gregório. Rosa seguiu em frente, deixando a família de lado, mas pagou caríssimo por essa escolha, estando, na vida adulta, sem o palco e sem a família. Sentia-se, pois, “abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! [...]. Na intimidade, dizia-se esbagaçada.” (TELLES, 1989, p. 31).

A filha da atriz, Cordélia, tinha um bom relacionamento com pai, que esteve mais presente na sua vida do que Rosa. Talvez esse fato explique o distanciamento entre as duas. Rosa fora também egoísta como mãe, pois nunca soube amar Cordélia. A atriz não conseguiu

desempenhar o tradicional “papel de mãe”. Sendo descuidada na relação com a filha, Rosa nunca desejou exercer a função de mãe. Até mesmo durante a gravidez, impacientava-se, frustrando-se com o nascimento da filha, já que desejava um menino. E quando Cordélia nasceu Rosa voltou-se novamente para sua profissão, delegando o cuidado da filha a alguma babá e ao marido. Devido a esse distanciamento entre mãe e filha, percebemos como era difícil para a mulher-artista conciliar sua arte com a vida pessoal, com o papel de sexo/gênero que lhe era imposto. No que se refere a Rosa Ambrósio, embora a atriz esteja no “fundo poço” e afastada de tudo, ela ainda sonha em recomeçar, deseja um retorno triunfal, dando a volta por cima mais uma vez, ao invés de ficar condenada eternamente à solidão e ao fracasso total. Podemos verificar isso em suas palavras, ao afirmar:

fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, [...] eu entro nua sem tremor e sem temor. (TELLES, 1989, p. 38).

Rosa revela o desejo de estar novamente nos palcos atuando. Fora dos palcos, não existia Rosa Ambrósio. Sua vida era a da representação, da emoção de encenar(-se). A atriz, mesmo na velhice, não pôde apagar sua identidade enquanto mulher-artista.

Telles (1989) afirma que a partir do drama da protagonista se cria uma dupla possibilidade, já que não é possível ao leitor saber, de fato, até que ponto Rosa está representando ou sofrendo de verdade. A atriz pode perfeitamente estar atuando, dramatizando a própria vida. Não temos como estabelecer essa linha entre o que ela realmente sente, pois para Rosa não existia essa divisão, sua vida era o teatro. É na representação da fase de envelhecimento e solidão da atriz, que atuou em tantos momentos diferentes, que ela passa a atuar agora em um papel real – o seu fracasso pessoal e familiar.

– Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio. Bebeu o resto do uísque, triturou entre os dentes um pedaço de gelo e enfiou na boca uma pastilha de hortelã, o olhar duro. Os lábios crispados. Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência. (TELLES, 1989, p. 92).

Embora Rosa tenha sido uma boa atriz, não conseguiu representar os papéis socialmente atribuídos ao feminino. Ela sempre foi diferente das outras mulheres. Como uma artista, também não conseguiu abrir mão de sua carreira para dedicar-se à família. Sua paixão nunca deixou de ser a representação, e ela não aceitou esse papel na vida real, fez escolhas

distintas, independente das consequências. Realiza-se na profissão, porém, com o advento da velhice, é levada ao fracasso. Em outras palavras, mesmo tendo escolhido a carreira de artista, ao final da vida, Rosa sente o vácuo deixado pela ausência de sua família que a abandonara no palco da vida. Desse modo, Rosa “não ia negar que quis tanto uma família e fracassou assim que arrumou uma. Mulher incompetente e profissional negligente, de que vale a vocação sem disciplina? Negligente! Ficou repetindo como se alguém a contestasse.” (TELLES, 1989, p. 128).

Observamos que, apesar da inegável vocação para atuar, Rosa não teve o equilíbrio emocional necessário para desempenhar bem as funções de mulher, mãe, como já mencionamos, não soubera representar bem esses papéis que a sociedade em que vivera lhe exigia em detrimento do ofício de artista ao qual Rosa tanto se devotara. Todavia, a arte também não deu conta de fazê-la totalmente feliz, permanecendo incompleta e dividida entre a arte e a família. Rosa sabia de sua vocação, pois desde jovem o amor pela arte já brotara dentro dela. Esse amor pela carreira teatral levou-a a arruinar sua vida pessoal e também profissional, visto que para a mulher que vive em uma sociedade androcêntrica conciliar os papéis de mulher (esposa, mãe) com o ofício de artista configura-se como um verdadeiro suplício. O final aberto de *As horas nuas* mostra:

[...] uma impossibilidade de definir positiva e concretamente, e de maneira que expresse uma consciência feminista, o destino e a identidade da personagem feminina, parece ser decorrência de uma indefinição por parte da escritora – assim como da leitora e da crítica. [...]. (PINTO, 1997, p. 73).

Ou seja, o destino da protagonista Rosa é incerto, ainda que haja “a esperança de reconciliação com a vida: Rosa Ambrósio percorre os meandros labirínticos de sua “des/memória”, enquanto se prepara para reassumir sua paixão: uma nova performance” (CAMPELLO, 2003, p. 194). Portanto, mesmo que Rosa demonstre estar condenada à solidão, Telles nos dá a esperança de que talvez ela possa recomeçar, já que no final do romance temos uma promessa de Rosa voltar aos palcos e atuar em uma nova peça. Atuar era de fato o que lhe dava maior prazer e a ajudava a transformar a dureza da realidade em sonhos e ilusões mais felizes do que na vida real. Mesmo tendo fracassado como mãe, esposa e amante, ela se realizou em sua carreira enquanto pôde, escolheu e viveu sua profissão com toda a intensidade que só as verdadeiras artistas podem e sabem fazer. Na figura da personagem Rosa Ambrósio, vemos aquelas mulheres-artistas que pagaram com a infelicidade o preço pela opção feita, isto é, ser artista em um universo masculino.

## Considerações Finais

As obras aqui analisadas, *O quarto fechado* (2004) e *As horas nuas* (1989), na reflexão sobre o lugar da mulher-artista em uma sociedade patriarcal, contribuem para assegurar à mulher, principalmente à mulher-artista, uma forma de expressão das vozes femininas que, durante muito tempo, foram silenciadas. Lya Luft e Lygia Fagundes Telles procuram mostrar quão árdua foi, e ainda é, a luta das mulheres para terem um espaço dentro de uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado, na qual o masculino sempre foi o único modelo universal de expressão artística.

A partir das protagonistas de tais romances, é possível notar o sofrimento por não conseguirem desempenhar os papéis sociais determinados para o sexo feminino e, conseqüentemente, o sentimento de culpa por não serem “boas esposas e mães”. As escritoras propõem, então, a partir do enredo dos referidos romances, uma reflexão sobre a condição feminina do ser artista, evidenciando que “na vida das artistas só há lugar para o amor, enquanto este não interferir no trabalho artístico: dá-se a exclusão total ou a harmonização do amor com a arte.” (CAMPELLO, 2003, p. 259). Assim, o tradicional e conhecido “final feliz” para essas mulheres-artistas só poderia ser alcançado ao aceitar “um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como esposa e mãe. Outras vezes a interrupção [da carreira] se dá de maneira brusca – *truncamento, mutilação física e/ou emocional*” (PINTO, 1990, p. 17, acréscimo nosso).

Desse modo, a condição da mulher-artista é mostrada através do conflito da carreira com a vida pessoal, já que as protagonistas estão inseridas em uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado que não permite à mulher, para lembrar, aqui, as palavras de Virginia Woolf, buscar *um teto todo seu*. As autoras procuram apontar, por meio de suas protagonistas, que a mulher não tem assegurado o seu lugar dentro de nossa sociedade que as oprime, empurrando-as para a margem. O final fracassado das personagens-artistas torna-se uma punição pela audácia das protagonistas cujo amor pela arte levou-as a quebrarem com uma tradição imposta pelo patriarcado que concede protagonismo ao masculino e margeia o feminino.

## Referências

CAMPELLO, Eliane T.A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

MÖHRMANN, Renate. Profesión: artista sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística. In: ECKER, Gisela (Org.). *Estética feminista*. Barcelona: Ed. Icaria Editorial, S.A., 1986. p. 197-211.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

PINTO, Cristina Ferreira. Consciência feminista/identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In.: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 65-79.

\_\_\_\_\_. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes/ estudos feministas*. n. 11, janvier/juin 2007 - jan/jun 2007. Disponível em:

<http://www.tanianavarrosowain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 18 mar. 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. Para além do cânone. In.: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1999. p. 15-21.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In.: \_\_\_\_\_. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991. p. 11-16.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

**Marcelo Medeiros da Silva**

---

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e professor de literatura da Universidade Estadual da Paraíba, campus VI, Monteiro. Contato: marcelomedeiros\_silva@yahoo.com.br

**Elis Regina Guedes de Souza**

---

Graduanda em Letras – Língua Espanhola e pesquisadora da iniciação científica (PIBIC).  
Contato: [elis\\_reginaa@yahoo.com.br](mailto:elis_reginaa@yahoo.com.br)

*Recebido em 30 de dezembro de 2013.*

*Aceito em 30 de março de 2014.*