

# O SUJEITO FEMININO E A INVENÇÃO DO COTIDIANO EM *OVERÃO ANTES DA QUEDA*, DE DORIS LESSING

Glacilda Nunes Cordeiro Santos<sup>1</sup>  
Sebastião Alves Teixeira Lopes<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente artigo tem como objeto de investigação o romance *O verão antes da queda*, de Doris Lessing, e analisa como as personagens femininas Kate Brown, Mary Finchley e Maurren, mesmo sendo interpeladas por uma gama de discursos patriarcais, criam estratégias de constituição de si que relevam insubordinação e resistência. A base teórica fundamenta-se nas ideias de Certeau (2003), para o debate sobre a instauração de microrresistências na esfera da “invenção do cotidiano”. Aponta-se que Lessing não incorre em situações inverossímeis para salvar suas criações do sofrimento e dar-lhe uma vitória fácil, isto é, suas personagens não são heroínas que passam com segurança por cima dos códigos morais e rompem com ousadia as cadeias opressoras do discurso patriarcal. Pelo contrário, são mulheres comuns que, cerceadas pelo discurso falocêntrico, oferecem ao poder patriarcal difuso que as cerceia uma resistência em pequena escala, evidente nas ações ordinárias e nos gestos quase despercebidos do cotidiano.

**Palavras-chave:** Doris Lessing. *O Verão antes da queda*. microrresistência. Invenção do cotidiano.

## ABSTRACT

This article investigates Doris Lessing's novel *O verão antes da queda*, and analyzes how female characters Kate Brown, Mary Finchley and Maurren, despite being challenged by a range of patriarchal discourses, create strategies for constituting themselves that reveal insubordination and resistance. The theoretical basis is based on the ideas of Certeau (2003), for the debate on the establishment of micro-resistances in the sphere of the “everyday's invention”. It is pointed out that Lessing does not incur improbable situations to save her creations from suffering and give them an easy victory, that is, her characters are not heroines who safely pass over moral codes and boldly break the oppressive discourse patriarchal chains. On the contrary, they are ordinary women who, surrounded by phallogentric discourse, offer to diffuse patriarchal power that surrounds them a small-scale resistance, evident in ordinary actions and in almost unnoticed everyday gestures.

**Keywords:** Doris Lessing. The summer before the dark. Microresistance. Everyday's invention.

---

1 Mestre em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora de língua inglesa no Instituto Federal do Piauí (IFPI). Membro do ANGLOLIT (Grupo de estudos em língua inglesa e literatura anglófonas vinculado ao CNPq) desde 2018. E-mail: glacilda.nunes@ifpi.edu.br

2 Doutor em Literatura (Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI). E-mail: slopes10@uol.com.br

O romance *O verão antes da queda* (1973), décimo romance publicado de Lessing, foi o primeiro romance da autora a ficar na lista de best-sellers após sua publicação (TIGER, 1986). Tiger (1986) afiança que, como em *O carnê dourado* (1962), o romance em questão parece ser um guia inteligente e contemporâneo para mulheres inteligentes. Lessing, segundo o ponto de vista de Tiger, mostra em *O verão antes da queda* (1973) a feminilidade contemporânea e, por extensão, a identificação apaixonada dos leitores com suas personagens femininas derivam da exploração da consciência privada e da injustiça. Todavia Lessing sempre liga a vida turbulenta interior das mulheres à cadeia de graves pressões políticas, sociais e biológicas.

As personagens femininas de Doris Lessing não têm vitória fácil diante dos obstáculos da vida; a ficção, para ela, está longe de ser um espaço de sublimação dos percalços cotidianos. Como comprovam as personagens de *O verão antes da queda* (1973), Lessing não incorre em situações inverossímeis para salvar suas criações do sofrimento e dar-lhe uma vitória fácil, isto é, suas personagens não são heroínas que passam com segurança por cima dos códigos morais e rompem com ousadia as cadeias opressoras do discurso patriarcal. Pelo contrário, são “mulheres comuns”, cerceadas pelo discurso falocêntrico, que impõem sua resistência a ela, mas não sob uma forma programática, intelectualmente meditada e sistemática. Kate Brown, Mary Finchley e Maureen, personagens do romance, oferecem ao poder difuso que as cerceia uma resistência em pequena escala, evidente nas ações ordinárias e nos gestos quase despercebidos, mas que comprovam a deficiência do mito da passividade feminina.

Neste sentido, deve-se lembrar que a resistência é prévia ao poder; se ela não existisse, não seria preciso se construir um controle sobre os corpos. Caso se tratasse de algo natural, não haveria necessidade da construção de todo um aparato de controle para garantir a disciplinarização da mulher de acordo com o ideal identitário constituído pela ideologia falocêntrica.

Inserido neste debate, pois, o objetivo deste artigo será analisado também como as personagens femininas criam estratégias de “invenção do cotidiano” (CERTEAU, 2003), que relevam uma insubordinação veiculada aos pequenos gestos de resistência. Busca-se mostrar como estas personagens, mesmo sendo interpelados por uma gama de discursos institucionais, criam estratégias de constituição de si.

Doris Lessing trabalha em suas personagens o duplo caráter de sujeição/resistência no processo de autoformação do sujeito, mostrando a centralidade da questão do poder e a compreensão de que o próprio discurso é uma formação reguladora e regulada do convívio social (HALL, 2000).

Essa perspectiva oferece condições para se mergulhar no estudo do cotidiano feminino, considerando um projeto de análise com interesse no exercício de um não-poder, ou seja, com as formas subterrâneas de conviver com políticas impostas, instituídas por um lugar de poder e querer. Trata-se das invenções das mulheres, as formas como interpretam os discursos falocêntricos, as suas maneiras de resistir a esses discursos hegemônicos.

Nesse sentido, vem ao nosso amparo as teses de Michel de Certeau acerca da invenção do cotidiano, que nos será útil para compreender as estratégias de resistências levadas a cabo pelas personagens femininas de *O verão antes da queda* (1973). Certeau (2003) é autor de uma teoria das microrresistências que as pessoas comuns – o homem ordinário, como ele denomina – impõem aos produtos e valores impostos pela razão técnica e sua máquina de organização do social. O argumento de Certeau funda-se na crença da capacidade do homem ordinário de organizar um cotidiano, por meio de táticas e deslizamentos do oficialmente imposto, que o faz escapar das redes de poder que buscam discipliná-lo. A hipótese desta proposta consiste, segundo Alípio Filho (2002, p. 131), em considerar “erro supor que o consumo das ideias, valores e produtos pelos anônimos sujeitos do cotidiano é uma prática passiva, uniforme, feita de puro conformismo às imposições do mercado e dos poderes sociais”.

Longe de considerar o cotidiano como fonte de alienação, Certeau (2003) assevera que o cotidiano é inventado graças às *artes de fazer*, que pressupõe astúcias, táticas e “pirataria” que produzem uma rede de microrresistências. Neste sentido, o trabalho de Certeau constitui uma complementação à microfísica do poder elaborada por Michel Foucault:

Se é verdade que por toda parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política (CERTEAU, 2003, p. 41).

O que interessa a Certeau (2003), neste mapeamento das microrresistências do povo, não são as estratégias que a indústria cultural e outras formas de poder instituído usam para apassivar o consumidor (de produtos e, também, de ideias), mas como este, ao receber os produtos, burla a expectativas dos produtores. O próprio Certeau dá um exemplo do seu *modus operandi* nos estudos sobre os impactos da TV na vida das pessoas: “... uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta

ainda perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas” (CERTEAU, 2003, p. 93). E mais adiante:

... o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz delas (id., *ibid.*, p. 95).

Certeau, assim, levanta o problema da recepção, demonstrando a insuficiência de uma concepção de consumidor como sinônimo de receptor passivo:

a uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 2003, p. 39, grifos do autor).

Entenda-se consumidor não apenas de produtos materiais, mas de ideias e valores. Em todas as práticas cotidianas – falar, ler, andar pela cidade, cozinhar etc. – encontram-se táticas de invenção do cotidiano, através das quais o homem ordinário se reapropria do espaço organizado pelas redes de disciplinarização do sujeito.

O estudo em questão refere-se mais especialmente às invenções das personagens femininas do romance, as formas como interpretam o discurso falocêntrico, as suas maneiras de fazer a lógica do cotidiano, procurando evidenciar microdiferenças onde em geral se nota apenas uniformização e conformismo.

A protagonista do romance, Kate Brown, mesmo tendo recebido uma educação rígida desde sua infância na casa do avô, cria estratégias ou microrresistências, entendidas aqui como práticas triviais, tais como as conversas, as expressões faciais, os gestos, ligados ao contexto em que ocorrem nos instantes da sua vida diária, como podemos observar nesta passagem:

Ela foi um grande sucesso em Lourenço Marques, em parte porque, afinal, era inglesa e nem todas as suas boas intenções podiam mantê-la dentro dos limites que seu avô aprovava; em parte porque a combinação de cabelo ruivo, curto, e olhos castanhos era rara, mesmo num país cheio de senhoritas; em parte porque a severidade do avô era excessiva, mesmo naquela colônia, de forma que em mais de um aspecto o comportamento de Kate e suas atitudes pareciam uma encarnação teatral deliberada ou extravagante, executada, propositalmente, com o intuito de ser provocante. (LESSING, 1994, p. 17).

No trecho acima, verificamos que a mulher, mesmo interpelada pelo discurso falocêntrico da instituição família, no seu cotidiano age de maneira provocante. Como forma de burlar o poder patriarcal exercido pelo avô, ela faz isso com o seu modo de agir e também com sua aparência.

Mesmo depois de casada e com quatro filhos já crescidos, Kate continua utilizando sua aparência para subverter os padrões rígidos em que as mulheres, principalmente as casadas, estão submetidas, mesmo que longe dos olhares dos filhos: “Bem, pelo menos podia ter certeza de que estava satisfeita porque seus filhos não podiam vê-la – oh, não, nenhum jovem gosta de ver a querida mãe toda lustrosa, cintilante e sedosa” (LESSING, 1994, p. 39).

Longe dos olhares punitivos da família, Kate funda suas estratégias de resistência, ou seja, “suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas ‘piratarias’, suas clandestinidade, seu murmúrio incansável, em sua uma quase-invisibilidade” (CERTEAU, 2003, p. 94).

Outra passagem interessante para se observar a clandestinidade dos sujeitos femininos no romance é aquela descrita por Kate e sua amiga Mary como “sessões femininas” (LESSING, 1994, p.38). Estas ocasiões, que sempre ocorre quando as duas estão sozinhas, é como “um ritual, onde tudo a que dedicavam suas vidas normais para preservar era aviltado, insultado e inferiorizado” (LESSING, 1994, p. 143). Elas utilizam estes momentos de ruptura para afrontar os padrões, já que contradizem em tudo os dados do plano marital e riem muito dos termos utilizados para se referir não só às mulheres, mas às famílias como um todo:

Mary estava contando a Kate, detalhe por detalhe, com seu jeito presunçoso, mas que era o resultado da sua perplexidade, as recomendações do professor para a “melhor integração” da criança. Os termos característicos do jargão se seguiam uns após outros: “bem-ajustado”, “típico”, “normal”, “integrado”, “seguro”, “normativo”; e logo estavam sorrindo, enquanto cresciam dentro delas uma alegria que era devida em parte à perspectiva de dois dias de perfeita liberdade, e em parte ao *scotch* (LESSING, 1994, p. 142).

Kate também oferece sua contribuição, contando um episódio de sua vida que a fazem rir como loucas:

Kate, fazendo a sua contribuição, contou a Mary como, uma vez, uma conselheira viera para executar uma missão semelhante com relação a Eileen, que na época estava sendo “difícil”, por uma razão qualquer que agora já estava esquecida.  
– Ela disse – contou Kate – que os problemas de Eileen seriam facilmente suportados

e resolvidos numa unidade familiar bem-estruturada como a nossa. – Mary, de repente, deu uma gargalhada. – Uma unidade – disse Kate. Sim, uma unidade, foi o que ela disse que éramos. Não apenas isso, uma unidade nuclear (LESSING, 1994, p. 142).

As “sessões femininas” (*cow-sessions*) podem representar esta arte de utilizar subversivamente os estereótipos, ou seja, há uma invenção no cotidiano que estabelece as formas como as mulheres vão se ajustando e reorganizando esse discurso falocêntrico, uma produção mais escondida, aquela dos consumidores, e que marca o que fazem com os produtos (e também as idéias).

Em outra ocasião, ao ler um bilhete deixado por Maureen, Kate sente um fluxo de emoções iguais ao que sente quando participa das “sessões femininas”. Então,

Ela rasgou o bilhete e disse: ‘Que vá à merda!’, usando a palavra que seus filhos usavam, e Maureen usava, mas que ela nunca tinha usado. Apoderou-se dela, sentindo que era um direito seu: Que grande mentira! Que porcaria de jogo infame e estúpido! Que monte de merda! (LESSING, 1994, p. 189).

A personagem utiliza a linguagem como forma de resistência: o que para ela era um território proibido passa ser um campo de batalha. Kate sente-se no direito de utilizar a linguagem que é usada apenas pelos filhos, construindo assim as microrresistências na constituição do seu ser mulher. As invenções cotidianas que ocorrem no espaço doméstico representam as diferentes formas de as mulheres se ajustarem às políticas que lhes são impostas.

Entretanto, a microrresistência mais significativa de Kate acontece em seu cabelo:

Suas experiências nos últimos meses, suas descobertas, sua auto-definição [...] estavam concentrados ali- ela ia entrar em casa com o cabelo como estava, amarrado para trás de maneira prática, áspero e espigado, e com uma faixa cinzenta que se alargava à mostra, como uma afirmação, uma declaração de realidade [...] Durante toda sua vida de adulta[...] tinha vivido entre palavras [...] Mas agora que era importante para ela, uma questão de autopreservação, que fosse capaz de fazer uma declaração; que era importante que fosse compreendida [...] Mas agora estava dizendo: “Não, não, não, não ...” Não: uma declaração de realidade que estaria concentrada no seu cabelo. [...] Kate disse: – Fiz uma descoberta. Encontrei a maneira como vou fazer declarações e afirmações, ao voltar para casa, embora não tenha certeza a respeito de quê. Mas a minha zona de escolha... sabe o que quero dizer? ... bem, está limitada à maneira como arrumo o meu cabelo. (LESSING, 1994, p. 231-232).

Segundo Greene (1994), este “não” é uma afirmação de fronteiras e de separação dos outros, importante para ela que está tão perto de seus filhos que se sente como “um rebolo no centro de tudo” (LESSING, 1994, p. 86) e tão perto do seu marido que se sente como “uma boneca cujo enchimento estava escapulindo, esvaindo-se lentamente” (LESSING, 1994, p. 64). Dada a associação de aparência com convenção, na qual é mostrada ao longo do romance, uma mudança no penteado pode ser vista como uma séria resistência aos padrões falocêntricos de normatização do comportamento e também dos padrões da sociedade.

Esta atitude de Kate reflete a concepção de Foucault (1999) acerca da sexualidade feminina, já que, segundo ele, sofre processo de exclusões e um deles é a interdição da fala: à mulher é imposto o silenciamento oral, sua voz não é ouvida, a ela são permitidas apenas lamentações e gemidos, ou a ladainha das orações.

De acordo com Orlandi (2002), o silenciamento é uma característica de inclinação política; silenciar, como aconteceu com Kate, pode ser sinônimo de obediência ou de autoritarismo.

Em face de sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência). E tem todo um campo fértil para ser observado: na relação entre índios e brancos, na fala sobre a reforma agrária, nos discursos sobre a mulher, só para citar alguns terrenos já explorados [...] (ORLANDI, 2002, p. 31).

Não é suficiente, então, pensar o silêncio de Kate como ausência da linguagem. Assim como o discurso, o silêncio implica questões de ordem política, cultural e ideológica. Desse modo, duas formas de silêncio são possíveis investigar na protagonista do romance de Lessing. O silenciamento forçado e a invisibilidade voluntária.

Pensemos, primeiramente, na personagem como mulher, branca e de classe média. As características de Kate, bem como da maioria das mulheres de sua geração, são resultado de uma história de conflitos de gênero. A mulher da metade do século XX, estava mais propensa ao regime patriarcal que as mulheres do início do século XXI. É claro que as formas de opressão atuais ganharam outras estampas, mas o que importa entender nessa reflexão é que, para mulheres como Kate, o patriarcalismo ainda prescrevia grande parte das relações sociais.

Greene (1994) afirma que nos trabalhos de Lessing há uma forte sensação de desconfiança da linguagem, desconfiança de que o diálogo mais importante que acontece em um determinado momento pode não ser aquele que é verbalizado: “Você terá que deduzir os

sentimentos reais de uma pessoa com relação a uma coisa a partir de um sorriso, que ela não sabe que está em seu rosto, a partir da maneira como a amargura contrai os músculos no canto da boca, ou pela maneira como se permite que o ar deixe os pulmões...” (LESSING, 1994, p. 05).

A jovem Maureen, ao conversar com Kate, também foge dos padrões e pratica táticas para resisti-lo:

[...] inclinou-se para a frente e se olhou cuidadosamente por sobre o ombro de Kate. Ela mostrou a língua para Kate. Aquilo era provocado por ressentimento, por autoafirmação. Então, sentindo o mesmo desagrado, pôs a língua para fora outra vez, mas para si mesma. Depois, com um falso sorriso alegre para Kate, voltou rapidamente para a sala ensolarada (LESSING, 1994, p. 160-161).

Maureen, nesse trecho, usa a tática da zombaria e da irreverência como forma de marcar sua discordância e se autoafirmar. O gesto soa como um não ao estereótipo de “rainha do lar” encarnado por Kate Brown.

Outro miniató de resistência presente na obra diz respeito à tarefa de caminhar: “A rua parecia larga, interminável, cada objeto nela personificava o perigo. Ela parecia a si mesma um todo de superfícies vulneráveis” (LESSING, 1994, p. 170). E em outra passagem:

Saiu para fazer compras com as roupas velhas, o cabelo solto, andou de uma ponta a outra pela feira [...] – graciosamente, era a palavra – para cima e para baixo pelas lojas e ruas de seu bairro, enquanto todo mundo sorria, e cumprimentava e reconhecia, e ela sorria, gozava o carinho e se ia, inflando sutilmente e ficando feliz por causa de toda a atenção que lhe era dada... (LESSING, 1994, p. 190)

Certeau (2003) considera o caminhar dentro da urbe como um meio capaz de criar configurações outras, individuais, no espaço definido para a coletividade. O autor põe a caminhada no mesmo quadro que a fala assume dentro do aparelho formal da linguagem. “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 2003, p.117). Para uma personagem que é totalmente envolvida e limitada pelo espaço doméstico, esse ato de caminhar livremente ganha certamente maior importância. “O caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 2003, p.183). Ficcionalmente, essa caminhada representa o deslocamento do papel social que Kate vivencia, fora da casa, escapando, ainda que temporariamente, aos limites impostos pela ideologia patriarcal.



É evidente que Kate não se sente livre ou mesmo à vontade em sua experiência na rua, mas é interessante observar também nos trechos já citados que ela, mesmo se sentindo em perigo e vulnerável, decide seguir em frente, e chega mesmo a sentir vaidade de seu poder de atração.

Noutro trecho, Kate assiste a uma peça teatral, observando os atores em cena, e novamente pratica táticas para burlar o oficialmente imposto, mesmo que de forma quase imperceptível, como podemos comprovar na fala do narrador: “Kate careteava para o espelho de mão, experimentando diferentes expressões, como uma atriz... havia centenas que nunca havia pensado em usar! Estivera restringindo-se a um assustadoramente pequeno limite delas; a maioria, é claro, honrosas para ela e agradáveis, ou não provocante para os outros” (LESSING, 1994, p. 153).

Ao se ver com estranhos, colocando-se em uma situação em que ninguém a conhece, Kate se sente liberada das expectativas dos outros, livre do olhar das outras pessoas. Ela percebe que não precisa retornar a sua antiga aparência; pela primeira vez acha que deveria continuar como estava:

Poderia? Que ideia interessante! Mas a família teria [...] um ataque. A ideia estava fazendo com que ela formigasse de maneira agradável. [...] Mas Maureen [...] nunca a vira com nenhuma outra aparência e não aquela de um macaco doente [...]. Que importância tinha para a moça, ou para si mesma, a sua aparência? (LESSING, 1994, p. 158-159).

Essa constatação é libertadora, uma vez que faz com que Kate imponha uma resistência aos padrões estabelecidos pela família com relação à sua aparência. Ao ter a oportunidade de ficar longe da família e de todos os que a conhecem, Kate sente-se livre e usa essa liberdade para fugir aos padrões e ao modelo de mulher que já a acompanhava há quase trinta anos, mas sabia que aquela liberdade acabaria dentro em pouco.

Nas relações amorosas mostradas no romance, a mulher vista como transgressora pode sofrer repressões, mesmo que naturais, como no caso da doença de Kate, que sugere um castigo para ela. Segundo Lya Sholze (2002), trata-se da reparação através do sofrimento como consequência natural do prazer sentido na transgressão que ousou viver. No caso da protagonista, esse prazer é pouco duradouro, seu primeiro amante, na época, tinha 20 anos e ela 35, mas ela não gostava do comportamento dele. Com Jeffrey pouco contato ela teve, pois logo ele adoece (febre tifoide, febre amarela?) e separam-se porque ela também fica doente. Quando

Lessing coloca homens aparentemente insignificantes na vida de Kate, é como se quisesse dizer para a mulher que sua emancipação não depende de uma companhia.

A punição à liberdade da mulher, no romance, vai além do castigo físico, pois os sonhos de Kate, desde que resolve trabalhar fora de casa, é sempre os mesmos: cuida de uma foca doente e a carrega. Tal sonho desaparece apenas quando a protagonista resolve voltar para a família, então ela se livra da foca, devolvendo-a ao mar. Kate, longe da família, sente-se ao mesmo tempo livre e reprimida, pois simbolicamente foca é “parte do inconsciente originário da repressão” (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2006, p. 440).

A personagem Mary, contrariamente a Kate, representa, à primeira vista, a mulher subversiva, que não se submete a padrões em relação aos filhos e ao esposo. Veste-se como deseja mesmo desagradando os filhos, como se pode perceber no seguinte trecho: “Mary Finchley, do outro lado, vestia-se como se não tivesse filhos e não fosse casada: seus filhos odiavam isso e o demonstravam de mil maneiras” (LESSING, 1994, p.11). A este respeito, Jean Pickering (1986) observa que as imagens de anjos e demônios apresentadas pelo espelho patriarcal têm assombrado mulheres escritoras. Seus romances, frequentemente, aliam uma protagonista “boa” e o seu duplo insano, em quem elas projetam suas raivas e medos provocados pelo confinamento literário e social no qual elas estão presas. Por meio desta duplicação, as escritoras mulheres são capazes de articular o seu desejo, não se conformando com as normas patriarcais e, simultaneamente, exprimindo as emoções negativas que tal submissão feminina antinatural, inevitavelmente provoca.

Mary cede a seus desejos sexuais sempre, criando novas oportunidades, independentemente de a quem seus “sentimentos” estejam direcionados: desconhecidos, prestadores de serviços em sua casa e até o esposo da “melhor” amiga:

Ela ia para cama com outros homens quase desde o início, mas ela era tão indiferente com relação àquilo que levou algum tempo até que Bill acreditasse que realmente estava acontecendo. Ele a pressionou com perguntas e ela disse: “Sim, mas eu sou assim” (LESSING, 1994, 215) .

Bill pediu o divórcio. Estava amargurado... Cerca de um ano depois juntaram-se de novo...”ela é muito imoral, mas é maravilhosa se não se levar isso em consideração” (LESSING, 1994, p. 215).

Mary simboliza a mulher Eva, Vênus, Helena de Tróia, mas suscetível às transgressões, conforme conceitua transgressão George Bataille (1988, p. 114). Segundo Bataille, existe no ser humano uma inclinação natural para quebrar as regras que lhe são impostas. As interdições

existem para ser rompidas. O erotismo funda-se na transgressão, seu sentido está em romper limites, pois subsiste no ser humano um movimento que o leva à busca de transcender limites. Apesar da racionalidade que organiza o mundo do trabalho e instaura o ritmo da normalidade, ocorrem fissuras e, de uma forma ou de outra, a violência e a violação se fazem presentes. O erotismo, nesta perspectiva, é o que define o ser humano e o distingue dos animais; através dele, a descontinuidade do ser é sentida como continuidade, o que o faz aparentar-se com a morte. Mas o erotismo não deve ser confundido com a simples liberação sexual, pois nele as interdições são importantes para haver transgressão e superação dos limites. O erotismo emerge do sentimento de violação, de profanação, daí a possibilidade de ele manifestar-se como forma de protesto, de contestação.

O erotismo de Mary pode exemplificar uma força transgressora. Mary demonstra traços de masculinidade no momento em que se preocupa em satisfazer exclusivamente o prazer sexual. Mary não é vista como homossexual nem tem a pretensão de ser homem, mas pratica ações que, dentro de um código social, são tipicamente masculinas. Como podemos observar na voz de Kate:

Se Mary tivesse estado naquele hotel, uma noite bem tarde, teria aparecido no quarto dela um porteiro ou um outro hóspede; eles se teriam notado, um ao outro, num corredor, num elevador, num vestíbulo; sinais teriam sido trocados, rapidamente. Depois de uma noite que Mary classificaria favoravelmente-seus instintos eram infalíveis-, ela não pensaria nele outra vez (LESSING, 1994, p. 61).

Nessa masculinização de Mary pode residir o ponto cego de sua atitude transgressora, pois sua resistência se confunde, em muitas de suas ações, em imitar o modelo do macho chancelado pelo discurso patriarcal. Em outras palavras, Mary sugere, em vários momentos, que ser uma mulher livre passa pela atitude de se masculinizar.

Se é verdade que o lar conquistou grande importância no século XX, por significar o lugar aconchegante e privado da família, para Mary, entretanto, este não representa um espaço sacralizado, levando-se em consideração que o mesmo espaço onde exerce o papel de esposa é também, muitas vezes, o lugar do adultério: “Um dia, Bill chegou em casa e encontrou Mary na cama com um homem, cujo nome ela nem sabia. O bebê estava no mesmo quarto...”(LESSING, 1994, p. 215).

A personagem não demonstra remorso ou medo. Ela encara sua transgressão como forma de fazer justiça, de corrigir um costume social que considerava arbitrário. Diante de um

sistema desfavorável à mulher, a única forma de luta que encontra é o adultério.

Como se pode observar, Mary não mais se satisfaz com os papéis domésticos impostos pela tradição que passou da influência à transcendência. Com isso, Lessing busca mostrar outras possibilidades de subjetivação para o ser feminino, que se constituem no contrapelo da moral machista engendrada pelo discurso falocêntrico.

Mary usa seu corpo para realizar seus desejos e fantasias e ao mesmo tempo para se autoengrandecer, se vangloriar; isso dilui, até certo ponto, o potencial contestador de seu gesto, oriundo não só de uma consciência política, mas principalmente de uma vaidade fútil. Após cada encontro, ela parece mais vivaz e vitoriosa, a ponto de contar a Kate com orgulho suas experiências como se fossem brincadeiras inconsequentes que gosta muito de fazer. Deixa transparecer que seu sexo é o aspecto mais importante e interessante que a vida lhe apresenta:

Uma ocasião ela seduziu meu marido... e assim o teve. Na vez seguinte que tomamos um café na cozinha da casa dela, disse-me: “Michael é bom, é mesmo. Foi ótimo, realmente gostei muito” (LESSING, 1994, p. 216).

Mary disse: “aquele cara é bom de cama”. De início, achei que estivesse brincando. Depois pensei que estivesse contando vantagens. Não. É assim que ela é. Se vai fazer compras e um homem lhe agrada e há uma oportunidade, pronto. Nunca torna a pensar no assunto. Em qualquer ocasião, mesmo quando estava grávida, quando estava amamentando. Quando lhe pergunto a respeito disso, ela diz: “eu não posso limitar-me a fazê-lo só com um homem!” (LESSING, 1994, p.214).

Percebe-se, em suma, que Doris Lessing representa Kate, Mary e Maureen como personagens que são disciplinadas pelas instâncias de poder nas quais estão inseridas, mas que, ao mesmo tempo, fundam suas microresistências, seja de forma mais aberta e clara – como no caso de Mary (embora não enfatize a dimensão política de seus atos) e Maureen –, seja de forma mais sutil, como no caso de Kate.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

CHEVALIER, J.; GHEERBRAND, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORDEIRO, Glacilda Nunes. *De vestidos e cabides: identidades femininas em O verão antes da queda*. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

FILHO, Alípio. Michel de Certeau: fundamentos de uma sociologia do cotidiano. In: *Sociabilidades*. São Paulo/SP, v.2, p.129 – 134, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.

GREENE, Gayle. *Doris Lessing: the poetics of change*. United States of America: Michigan press, 1994.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (org.). *Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LESSING, Doris. *O verão antes da queda*. São Paulo: Círculo do livro, 1994.

\_\_\_\_\_. *The summer before the dark*. London: Flamingo, 2002.

ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas de silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.

PICKERING, Jean. Marta Quest and the anguish of feminine fragmentation. In: *Critical essays on Doris Lessing*, SPRAGUE, Claire, e TIGER, Virginia. Boston, G. K. Hall, 1986, p. 94-100.

TIGER, Virginia. Woman of many summers: the summer before the dark. In: *Critical essays on Doris Lessing*, SPRAGUE, Claire, e TIGER, Virginia. Boston, G. K. Hall, 1986, p. 86-93.