

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Rosane Vicentina Goulart Beltrão

CORREIO FEMININO – A RECONSTRUÇÃO DA CENA DE ENUNCIAÇÃO
DO DISCURSO FEMININO NA ESCRITA JORNALÍSTICA DE CLARICE
LISPECTOR

Belo Horizonte

2019

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Rosane Vicentina Goulart Beltrão

**CORREIO FEMININO – A RECONSTRUÇÃO DA CENA DE ENUNCIÇÃO
DO DISCURSO FEMININO NA ESCRITA JORNALÍSTICA DE CLARICE
LISPECTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologia e processos discursivos.

Linha de Pesquisa II: Discurso, Mídia e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Nápoles Villela.

Belo Horizonte
2019

B453c Beltrão, Rosane Vicentina Goulart.
Correio Feminino : a reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino na escrita jornalística de Clarice Lispector / Rosane Vicentina Goulart Beltrão. – 2019.
171 f. : il.
Orientadora: Ana Maria Nápoles Villela

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.
Bibliografia.

1. Análise do discurso. 2. Cenografia. 3. Ethos. 4. Design gráfico.
I. Villela, Ana Maria Nápoles. II. Título.

CDD: 401.41

Tese intitulada *Correio Feminino* – a reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino na escrita jornalística de Clarice Lispector”, de autoria da doutoranda Rosane Vicentina Goulart Beltrão, submetida à banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Profa. Dra. Ana Maria Nápoles Villela (orientadora) – CEFET-MG

Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes – UNIFAL/MG

Prof. Dr. Renato de Mello – UFMG

Profa. Dra. Lílían Aparecida Arão – CEFET-MG

Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior – CEFET-MG

Profa. (suplente) – Dra. Andréa Soares Santos – CEFET-MG

AGRADECIMENTOS

No percurso de realização desta Tese, recebi muito apoio de professores, familiares, amigos, colegas: gratidão imensa a todos.

Agradeço a iluminação recebida de Deus e de meus amigos espirituais.

Agradeço, em especial,

À Mamãe – por ser a *luz* que sempre me inspirou. Agradeço seu amor e seu carinho fortemente presentes na ausência/presença dessa luz que, hoje, vem de uma esfera mais iluminada.

Ao Papai e aos meus irmãos Lígia, Ailton, Suely e Cida – doce sensação de família. São pessoas que me fazem entender que “a própria ausência, quando existe amor, torna-se uma forma de estar presente, uma forma sensível, que permeia a lembrança e que se torna saudade” (GADOTTI, 1989).

Ao Luiz Cláudio, Jéssica e Tales – o amor incondicional que me faz sentir que *a vida é bonita, é bonita e é bonita....* e ser uma mulher feliz!

À Professora Dra. Ana Maria Nápoles Vilella – a sábia orientação no desenvolvimento deste trabalho. Sou eternamente grata a essa pessoa maravilhosa e humana, exemplo de humildade, coragem, determinação, otimismo, bondade e amor. Quero destacar a importância que teve (e tem) para mim não apenas no decorrer dos trabalhos de pesquisa, mas também como forte conselheira que me encorajou naqueles momentos custosos, pelos quais percebi que “[...] Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa... O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.” (Guimarães Rosa)

À professora Dra. Aparecida Nunes – a inestimável contribuição ao me ofertar os saberes de sua longa experiência como pesquisadora de Clarice Lispector, disponibilizando-me materiais e me doando seu precioso tempo em vários momentos do desenvolvimento desta Tese.

À designer Izabel Barreto – a disponibilidade em me conceder a entrevista que me ajudou a compreender mais precisamente o projeto gráfico de *Correio Feminino*.

À Luciana Salgado – seu olhar crítico dedicado ao parecer do projeto desta Tese.

A todos os colegas de doutorado com os quais vivenciei preciosos momentos de estudo e de aprendizagem. Em especial, ao Agmar, amigo otimista e competente, a parceria na realização dos trabalhos e à Sandra, amiga que, por muitas vezes, me deu colo e me fez acreditar que, juntas, conseguiríamos superar todos os desafios.

Aos Professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – em especial, agradeço à professora **Lílian Arão**, o incentivo ímpar que me impulsionou a trilhar esse caminho; às professoras **Andrea Soares, Ana Elisa Ribeiro e Raquel Bambirra** pelos valiosos ensinamentos.

Às amigas – que viveram comigo as angústias e as alegrias durante este processo, em especial, Ana Lúcia Lopes, Alessandra Cirino, Daniele Brauer, Dafne Cortez, Jane Teixeira, Mônica Wagner, Nívia Nascimento, Nathalia Greco e Tânia Santos.

RESUMO

Nesta tese, o objetivo central é investigar a enunciação da profissional de imprensa que foi Clarice Lispector, no intuito de desvelar a reconstrução da cena enunciativa e do ethos discursivo no livro *Correio Feminino*, obra que, editada, postumamente em 2006 pela editora Rocco, reúne parte de sua produção para *colunas femininas*, nos anos 50 e 60, em diferentes jornais. Esse objetivo vincula-se a duas questões centrais que orientaram a investigação. A primeira surgiu do interesse por conhecer o modo como se dá a construção da cena enunciativa e do ethos discursivo nos textos que integram essa produção jornalística de Clarice Lispector. Partindo dos pressupostos teórico-metodológicos de Maingueneau (1995, 1996, 2001, 2004, 2008a, 2008b, 2008c, 2014, 2015) e adotando sua concepção de que o gênero, como prática discursiva, deve ser abordado como um ritual socialmente convencionado e submetido a critérios de êxito, busquei analisar a coluna feminina a partir da observação da relação entre cena genérica e cenografia, para responder, assim, ao primeiro questionamento. A segunda questão relaciona-se ao livro *Correio Feminino* e à hipótese de que haveria a criação de uma outra cenografia cujo núcleo é o livro e seu processo de edição, mais especificamente, o trabalho realizado pela organizadora do livro e pela *designer* responsável pelo projeto gráfico da obra. Assim, considerando (i) que esse livro não se constitui em uma simples reprodução dos textos de jornal como outros livros que abrigam coletânea desse tipo de textos e, ainda, (ii) que o resgate dessa produção acontece por um processo de mediação ocorrido na e pela publicação dessa obra, permitindo que o texto se torne livro e se proponha como tal ao leitor, levantou-se o questionamento de como, nesse movimento, uma nova cena enunciativa é construída – hipótese que norteou esta investigação. Em busca das respostas para tais questionamentos, além da teoria de Maingueneau, tornou-se necessário um aparato teórico acerca da literatura sobre o livro e sua edição. Para tanto, trouxemos, para nossa discussão, teóricos como Chartier (2014, 2002, 1999, 1996), Hendel (2005), Gruszynski (2008), Genette (2009), dentre outros. Foi-nos, ainda, de fundamental importância, o trabalho de Aparecida Maria Nunes, pesquisadora, desde os anos 1980, das atividades de Clarice Lispector como repórter e entrevistadora, como cronista e colunista para que, no percurso da investigação, fosse possível responder a vários questionamentos e concluir os objetivos desta pesquisa, chegando, assim, à confirmação da hipótese que norteou este trabalho: em *Correio Feminino*, pela articulação de outras vozes – a da organizadora e da *designer* responsável pelo projeto gráfico, verifica-se a construção de uma nova cena de enunciação, bem como do ethos – *o especialista da obra de Lispector* – que dela participa, para cumprir o propósito dessa obra – oferecer ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice Lispector, a jornalista feminina.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Correio Feminino; cenografia, ethos, design gráfico.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, the central objective is to investigate Clarice Lispector's enunciation as a press professional, in order to unveil the reconstruction of the enunciative scene and the discursive ethos in the book *Correio Feminino*, a work that, published posthumously in 2006 by the publisher Rocco, gathers part of her production for *female columns*, in the 50s and 60s, in different newspapers. This objective is linked to two central issues that guided the research. The first one came up from the interest to know how the construction of the enunciative scene and of the discursive ethos in the texts that integrate this journalistic production of Clarice Lispector. Based on Maingueneau's theoretical-methodological assumptions (1995, 1996, 2001, 2004a, 2008b, 2014, 2015) and adopting his conception that gender as a discursive practice should be approached as a socially agreed ritual and subject to criteria of success, I tried to analyze the feminine column from the observation of the relation between generic scene and scenography, to answer, the first questioning. The second question relates to the book *Correio Feminino* and to the hypothesis that there would be the creation of another scene of works whose nucleus is the book and its editing process, more specifically the work done by the organizer of the book and the designer responsible for the graphic design of the book. Thus, considering (i) that this book does not constitute a mere reproduction of the newspaper texts as other books that shelter a collection of this type of texts, and (ii) that the rescue of this production happens through a process of mediation occurred by the publication of this work, allowing the text to become a book and proposes itself as such to the reader, the question arose of how, in this activity, a new enunciative scene is constructed – a hypothesis that guided this investigation. In search of the answers to such questions, besides the Maingueneau theory, a theoretical apparatus about the literature related to the book and its edition became necessary. To that end, we have brought, for our discussion, theorists such as Chartier (2014, 2002, 1999, 1996), Hendel (2005), Gruszynski (2008), Genette (2009), among others. The work of Aparecida Maria Nunes, who researched the activities of Clarice Lispector as a reporter and interviewer, as a chronicler and columnist, since the 1980s, has been of great importance, so that, in the course of research, it was possible to answer to several questions and conclude the objectives of this research, confirming the hypothesis that guided this research: in *Correio Feminino*, through the articulation of other voices - of the organizer and the designer responsible for the graphic design, ensure that the construction of a new scene of enunciation, as well as of the ethos – *the specialist of the work of Lispector* – that participates of it, to fulfill the purpose of this work – to offer the reader of Clarice Lispector another Clarice Lispector, the female journalist.

Key-words: Discourse analysis, *Correio Feminino*, scenography, discursive genres, ethos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Noção de discurso	37
Figura 2 – Imagem da modelo e atriz Ilka Soares	50
Figura 3 – Títulos das colunas femininas de <i>Comício</i> , <i>Correio da Manhã</i> e <i>Diário da Noite</i>	53
Figura 4 – Página do tabloide <i>Comício</i>	55
Figura 5 – Página do jornal <i>Correio da Manhã</i>	56
Figura 6 – Página do tabloide <i>Diário da Noite</i>	57
Figura 7 – Texto da seção <i>Aprendendo a viver</i> do tabloide <i>Comício</i>	61
Figura 8 – Texto da página 59 do livro <i>Correio Feminino</i>	62
Figura 9 – Narrativa de abertura da coluna <i>Entre Mulheres</i> do tabloide <i>Comício</i>	66
Figura 10 – Texto da página 125 do livro <i>Correio Feminino</i>	67
Figura 11 – Texto da página 29 do livro <i>Correio Feminino</i>	77
Figura 12 – Texto da página 103 do livro <i>Correio Feminino</i>	78
Figura 13 – Capa do livro <i>Correio Feminino</i>	89
Figura 14 – Quarta capa do livro <i>Correio Feminino</i>	90
Figura 15 – Segunda capa do livro <i>Correio Feminino</i>	91
Figura 16 – Páginas 2 e 3 do livro <i>Correio Feminino</i>	92
Figura 17 – Páginas 4 e 5 do livro <i>Correio Feminino</i>	93
Figura 18 – Páginas 6 e 7 do livro <i>Correio Feminino</i>	94
Figura 19 – Página de abertura do 1º Bloco do livro <i>Correio Feminino</i>	104
Figura 20 – Índice do 1º Bloco <i>Um retrato de mulher</i>	106
Figura 21 – Página de abertura do 2º Bloco do livro <i>Correio Feminino</i>	110
Figura 22 – Índice do 2º Bloco <i>Saber viver nos dias que correm</i>	111
Figura 23 – Página de abertura do 3º Bloco do livro <i>Correio Feminino</i>	116
Figura 24 – Índice do 3º Bloco <i>Retoques no destino</i>	118
Figura 25 – Página de abertura do 4º Bloco <i>Aulas de Sedução</i>	124
Figura 26 – Índice do 4º Bloco <i>Aulas de Sedução</i>	126
Figura 27 – Página de abertura do 5º Bloco do livro <i>Correio Feminino</i>	131
Figura 28 – Índice do 5º Bloco <i>Entre Mulheres</i>	132
Figura 29 – Páginas 14 e 15 do livro <i>Correio Feminino</i>	146

Figura 30 – Página 22 do livro <i>Correio Feminino</i>	147
Figura 31 – Páginas 52 e 53 do livro <i>Correio Feminino</i>	148
Figura 32 – Página 32 do livro <i>Correio Feminino</i>	149
Figura 33 – Página 111 do livro <i>Correio Feminino</i>	149
Figura 34 – Página 99 do livro <i>Correio Feminino</i>	150
Figura 35 – Página 118 do livro <i>Correio Feminino</i>	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Colunas Femininas produzidas por Clarice Lispector	47
Quadro 2 – Exemplos de <i>Um texto todo seu</i> e <i>A irmã de Shakespeare</i>	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Contextualização do estudo	14
1.2 As questões de pesquisa e seus objetivos	16
1.3 Percursos teóricos	18
1.4 Percorso metodológico	22
1.5 A estrutura da tese	26
2 GÊNEROS DO DISCURSO E CENA DE ENUNCIÇÃO	28
2.1 Em busca do conceito – gênero do discurso	28
2.2 Gênero do discurso em Bakhtin	29
2.3 Gênero do discurso em Maingueneau	31
2.3.1 <i>Sobre o discurso e sua materialização</i>	35
3 COLUNA FEMININA: UMA TRAMA TEXTUAL-DISCURSIVA	41
3.1 Primeiras palavras sobre Clarice Lispector jornalista	41
3.2 Clarice Lispector jornalista – um jogo de disfarces nas páginas femininas	43
3.3 Breve histórico – a década de 1950 e 1960	44
3.4 As colunas de Clarice Lispector: moda, sedução e feminilidade	47
3.4.1 <i>As páginas femininas – em busca do verdadeiro perfil de mulher</i>	48
3.4.2 <i>Páginas femininas “em cena”: uma prática discursiva</i>	52
3.4.2.1 <i>Entre Mulheres: um exemplo de uma prática discursiva</i>	58
3.4.2.2 <i>Em cena: Correio Feminino – Feira de Utilidades e Só para Mulheres</i>	72
4 CORREIO FEMININO: ENTRANDO EM “CENA”	86
4.1 Considerações iniciais	86
4.2 Uma visão panorâmica da obra	88
4.3 A nova cenografia: um entrelaçamento de vozes	94
4.3.1 <i>O papel da organizadora – “em cena”, as escolhas</i>	95
4.3.1.1 <i>O prefácio</i>	98
4.3.1.2 <i>Cinco blocos – grandes temáticas da imprensa feminina</i>	103
4.3.1.2.1 <i>Primeiro bloco: Um retrato de mulher</i>	103

4.3.1.2.2 Segundo bloco: Saber viver nos dias que correm	109
4.3.1.2.3 Terceiro bloco: Retoques no destino	115
4.3.1.2.4 Quarto bloco: Aulas de Sedução	124
4.3.1.2.5 Quinto bloco: Entre mulheres	130
4.3.2 O design “em cena” – imagens, cor, tipografiase entrelaçam e se completam..	139
4.3.2.1 Um olhar para a capa	143
4.3.2.2 A composição gráfica “em cena”	145
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 153
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 161
 APÊNDICE A – Roteiro – entrevista com Aparecida Nunes	 165
 APÊNDICE B – Roteiro – entrevista com Izabel Barreto.....	 167
 ANEXO A – Capas das revistas Encanto, Capricho e Manchete	 169

1. CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

“[...] Que mistério tem Clarice
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração”
Caetano Veloso¹

A reconstrução da cena de enunciação na produção jornalística de Clarice Lispector é o tema desta pesquisa. Essa grande romancista iniciou sua escrita na imprensa em 1940 e colaborou com jornais e revistas até pouco tempo antes de sua morte, em 1977. Nesta pesquisa, interessou-me mais especificamente o livro *Correio Feminino*; obra editada, postumamente, pela editora Rocco, em 2006, que reúne parte de sua produção em *coluna feminina*, nos anos 50 e 60, em diferentes jornais.

Essa obra tornou-se meu objeto de estudo porque percebi nela um valor que supera o de uma simples antologia de textos publicados na imprensa feminina. Movida por uma forte curiosidade a respeito de tal publicação, fui buscar uma maior compreensão a respeito do trabalho de Clarice Lispector jornalista e também sobre as razões que promoveram a publicação de uma obra nessa “roupagem” diferenciada.

Somou-se a essa curiosidade meu antigo interesse e uma grande afinidade com os preceitos da Análise do Discurso, dos velhos tempos de estudos do Mestrado (Fale-UFMG). Retomando um pouco desses saberes, ao cursar a disciplina isolada *Discurso e Mídia*, no CEFET-MG, no final de 2014, tive a certeza de que essa seria a área na qual desejava iniciar meus estudos sobre esse objeto – o livro *Correio Feminino*.

No Programa de Estudos de Linguagens do CEFET-MG, esta pesquisa vincula-se à Linha II – Discurso, Mídia e Tecnologia pelo fato de o objeto estar relacionado aos estudos que nela se incluem, principalmente àqueles que dizem respeito aos mecanismos de geração de sentido da linguagem presente em gêneros midiáticos, em especial, em textos de uma coluna feminina veiculados na mídia brasileira. Dessa forma, considerando o objeto desta investigação, o livro *Correio Feminino*, analisei os efeitos de sentido produzidos na e pela publicação desse livro que possibilitaram o resgate de parte dos textos escritos por Clarice Lispector em jornais.

¹ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/144331/>>. Acesso em 16 jan. 2018.

1.1 Contextualização do estudo

Tomado como objeto de estudo, *Correio Feminino* foi analisado levantando-se a questão de que não se pode conceber essa obra apenas como uma coletânea de textos publicados na imprensa feminina. Percebi nela um valor que supera o de uma simples publicação. Ao se constituir por meio de uma mediação editorial diferenciada, esse objeto permite ao leitor resgatar a cena enunciativa que constitui a produção jornalística de Clarice Lispector e, ao mesmo tempo, reconstrói essa cena de enunciação por gerar modificações importantes tanto no que diz respeito à textualidade de toda a produção quanto ao ethos discursivo que nela e por ela se constrói.

É interessante ressaltar que, para tanto, considere a produção jornalística de Lispector como uma prática discursiva regida por uma semântica global² que possibilita a integração dos vários planos do discurso, bem como a sua estruturação. Assim, o discurso feminino que engendra a coluna feminina em questão não é visto apenas como um conjunto de textos que envolvem a conversa sobre coisas simples; os segredos revelados; os ensinamentos de como tornar a vida prática; as receitas de vestir etc. É preciso que se pense o discurso como um espaço de regularidades enunciativas que ultrapassam a junção de um fundo e de uma forma, uma vez que, inscrito em uma configuração sócio-histórica, ele não se dissocia da organização de seus conteúdos e do modo de legitimação de sua cena enunciativa.

Correio Feminino, obra organizada por Aparecida Maria Nunes, contém parte dessa produção jornalística de páginas femininas de Lispector. Dividida em cinco blocos, essa antologia, publicada em 2006, apresenta um padrão estético que salienta um *design* gráfico diferenciado. Nas páginas introdutórias do livro, Nunes (2006a, p. 12) afirma que

² Posteriormente será apresentado o referencial teórico que subsidiou esta pesquisa; porém é importante apontar que a noção de semântica global refere-se ao princípio criado por Maingueneau (2008a), que considera a prática discursiva em suas múltiplas dimensões (o vocabulário, a intertextualidade, o tema, o estatuto do enunciador e do co-enunciador, a dêixis discursiva, o modo de enunciação e o modo de coesão).

Correio Feminino [...] nada mais é que uma coletânea de textos publicados na imprensa brasileira, que não tem outro propósito a não ser oferecer ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice Lispector, menos introspectiva e mais trivial que, agora, tem a oportunidade de sobrepujar o tempo e a folha de jornal.

É por meio dessa obra impressa que muitos leitores se deparam com a produção jornalística de Clarice Lispector, porém não mais no formato da página de jornal e, sim, sob a forma de um livro.

Mesmo que a organizadora desse livro o considere “[...] nada mais [...] que uma coletânea de textos publicados na imprensa brasileira [...]” (p.12); nesta pesquisa, busco mostrar que essa coletânea, ao se deslocar no tempo graças à publicação de *Correio Feminino*, transforma-se em “algo mais”. Infiltrado em uma teia de relações entre elementos paratextuais que compõem a edição no formato de livro, a obra é tomada como um objeto que, com certeza, oferece “[...] ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice Lispector[...]”. Considero, neste estudo, que essa “outra” Clarice Lispector, como dito, “menos introspectiva e mais trivial”, reaparece em uma nova cena de enunciação. Assim, *Correio Feminino* possibilita ao leitor reencontrar essa produção jornalística, apesar de já retirada de seu espaço gráfico das colunas em que foi veiculada, com os traços do contexto em que figurou na imprensa feminina.

Devido ao fato de o discurso possibilitar a revelação de componentes muito significativos do contexto social, histórico e cultural da época em que foi produzido, pela análise de práticas discursivas é possível reconstruir características tanto da língua, quanto do homem e da sociedade. Assim, como prática discursiva, a produção jornalística de Clarice Lispector materializa a imagem de mulher do início e do final da década de 1950 e do início da década de 60, como também a rede de relações que dão forma ao contexto social em que essa mulher está inserida. Tal prática discursiva desvela o mundo feminino – a procura da feminilidade, as inquietações pela busca do verdadeiro perfil de mulher que, no entorno doméstico, deve saber desempenhar bem o seu “papel” e também aprender a seduzir e encontrar o caminho para a felicidade.

Ademais, a investigação dessa prática discursiva também possibilitou mostrar a construção do ethos na produção jornalística de Clarice Lispector, tomado como uma elaboração do enunciador por meio de características linguísticas e sociais. Assim, o

ethos discursivo como categoria de análise levou-me à percepção da imagem projetada no discurso que se mostra no ato de enunciação, ou seja, na cena enunciativa.

É interessante ressaltar que essa produção jornalística, ao ser reeditada no formato livro, não deve ser vista como uma simples ação de retomada dos textos jornalísticos de Lispector produzidos em um momento remoto de sua vida. A publicação de *Correio Feminino* chama-nos a atenção para alguns elementos que constituem a obra e que atribuem a esses textos jornalísticos uma força discursiva; sendo assim, merecem ser analisados como verdadeiros atos de linguagem. Trata-se de elementos que circundam a obra e a sua organização: a presença de “outras vozes” – tanto da organizadora do livro, que fez a seleção dos textos, quanto da profissional de *design* –; a estrutura do livro em si, isto é, sua divisão em blocos; o nome da autora na capa; o prefácio, as ilustrações, a capa, dentre outros.

Movida por um forte interesse pela observação dessa produção jornalística de Lispector, optei por fazê-la por meio da análise do recorte apresentado por Nunes (2006a), na publicação de *Correio Feminino*. Dessa forma, dediquei-me a esta investigação com a ideia de que a obra organizada por essa pesquisadora abriria possibilidades para que pudéssemos compreender a maneira como a publicação dos textos jornalísticos de Clarice Lispector, no formato livro, asseguraria a receptividade dessa produção jornalística em conformidade com os objetivos de *Correio Feminino*.

1.2 As questões da pesquisa e seus objetivos

Há, no interior do discurso que engendra a produção jornalística de Clarice Lispector, considerando a opacidade da linguagem (Bakhtin, 2000), uma variedade de outras maneiras de pensar e de agir, que vão muito além de “conselhos, receitas e segredos”. De acordo com Buitoni (2009), a “linguagem diz as coisas e a imprensa feminina diz a mulher” (p. 11). E, nesse dizer, é possível perceber uma carga ideológica que imputa à mulher um papel social estereotipado, conferindo-lhe papéis sociais tradicionais – os de esposa, de mãe, de dona de casa e, desse modo, relega a ela uma permanente condição de subordinação, mais potencializada ainda, na contemporaneidade, pelos referenciais de beleza e de consumo.

O discurso jornalístico, assim como qualquer discurso, não se isenta da presença de outros discursos, pois, como afirma Bakhtin (1999), a linguagem é por natureza dialógica, já que nela ressoam as palavras dos outros, ou seja, traz em si a perspectiva de outras vozes. Portanto entendendo o discurso como uma prática discursiva, consequentemente, o texto passa a ser concebido como uma unidade em que o discurso se materializa e, nessa materialização, a diversidade de vozes é encontrada. E para que seja possível compreender essas relações interdiscursivas e o modo como a discursividade se constitui, é necessária a percepção da globalidade textual.

Dessa forma, o discurso feminino que constitui os textos jornalísticos de Lispector é concebido como uma prática discursiva regida por uma semântica global, conforme propõe Maingueneau (2008a). Para esse autor, a semântica global apreende, concomitantemente, os diferentes planos discursivos de um discurso, ou seja, integra tanto o vocabulário, quanto os temas tratados, o ethos discursivo, a intertextualidade etc. Desse modo, não se concebe o discurso como tendo um plano central, mas sim a integração de todos os planos que o constituem. Assim pensada a materialização do discurso, parti da proposta de Maingueneau (2014) de que todo discurso pressupõe uma cena enunciativa e um ethos discursivo como uma dimensão dessa cena.

Nessa perspectiva, foram levantadas as seguintes questões:

1. Como se dá a construção da cena enunciativa e do ethos discursivo nos textos que integram a produção jornalística de Clarice Lispector publicados em *Correio Feminino*?
2. Este livro – *Correio Feminino* – não reproduz simplesmente os textos de jornal como outros livros que abrigam coletânea de textos de jornais; o resgate dessa produção acontece por um processo de mediação na publicação do livro que permite que os textos se tornem livro e que se proponha como tal ao leitor. Nesse movimento, uma nova cena enunciativa é construída – como isso ocorre? Que elementos retomam essa produção como força discursiva? Enfim, como acontece, no livro *Correio Feminino*, a reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino da escrita jornalística de Clarice Lispector?

A busca pelas respostas a essas questões, a partir da perspectiva discursiva da Análise do Discurso de linha francesa – AD, mais especificamente da teoria de Maingueneau,

delineou meu objetivo central: investigar a enunciação da profissional de imprensa que foi Clarice Lispector, no intuito de desvelar a construção da cena enunciativa e do ethos discursivo nos textos que integram a produção jornalística da referida autora, publicada em *Correio Feminino*.

Para compreender a enunciação dessa autora no livro *Correio Feminino*, é necessário o entendimento acerca da publicação dessa obra. Senti-me atraída pelos vários aspectos que necessitavam também de uma elucidação para que fosse possível confirmar ou não a hipótese de que essa obra promove o resgate da referida produção por meio da construção de uma nova cena enunciativa. Assim, tornou-se também objetivo desta pesquisa, mais especificamente, a análise do modo como, no livro *Correio Feminino*, ocorre a reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino da escrita jornalística de Clarice Lispector.

1.3 Percursos teóricos

A opção pelo percurso teórico em Análise do Discurso (AD) da linha francesa deve-se ao tratamento primordial que essa vertente imputa à linguagem, ao converter o texto em discurso. Nesse sentido, como ferramentas teóricas para a análise do discurso e das questões que o envolvem, utilizei a teoria de Maingueneau (1995, 1996, 2001, 2004, 2008a, 2008b, 2008c, 2014, 2015). No que diz respeito à literatura sobre o livro e sua edição, busquei, para esta pesquisa, apoio em teóricos como Chartier (2014, 2002, 1999, 1996), Hendel (2006), Gruszynski (2008), Genette (2009), dentre outros.

Foi, ainda, de fundamental importância, para esta investigação, o trabalho de Aparecida Maria Nunes, pesquisadora, desde os anos 1980, das atividades de Clarice Lispector como repórter e entrevistadora, como cronista e colunista. Sua leitura atenta das quase 450 páginas que Lispector publicou nos jornais *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite* constitui uma fonte, sem dúvida, bastante confiável e substancial, como atesta Gotlib (2006):

Nós, leitores de Clarice, temos desfrutado dos resultados positivos desta paciente e substancial pesquisa de Cida Nunes, divulgada aos poucos, sob a forma de comunicações e artigos. A ela devemos as descobertas dos primeiros textos em revista quando Clarice era ainda estudante da faculdade de direito, dos primeiros contos ainda inéditos em livro, das primeiras entrevistas publicadas em jornais e, posteriormente, da reunião de toda a matéria das páginas femininas, a ser brevemente publicada.

Agora, sob a forma de livro, temos uma visão em conjunto não só de algumas “dicas” referentes a afazeres domésticos – como limpar manchas de tecidos, conservar livros, afinar a silhueta e livrar-se de cupins – mas de como tais dicas se misturam em caldo de lúcida ironia, desenhando, em linguagem simples e direta, uma história de mulher nas suas relações com a produção industrial, o consumo, a publicidade disfarçada, a indústria da beleza, que gera a “beleza de catálogo” e os nefastos riscos da “despersonalização”. (GOTLIB, Nádia B. Mais um doce veneno. In: NUNES, Aparecida M. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 12-13)

A citação acima, extraída do prefácio desse trabalho de Nunes (2006b), publicado no livro *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas e outras páginas*, revela a importância dessa fonte para auxiliar pesquisas que tenham como objeto de investigação as páginas femininas de Clarice Lispector jornalista.

Foi relevante também, nesta pesquisa, buscar um aparato teórico que sustentasse a análise de questões relacionadas à edição do livro “*Correio feminino*”, devido ao fato de a mudança do mídiu *jornal* para o *livro* implicar novas categorias de análise relacionadas ao processo de editoração e aos questionamentos que daí emergem.

Mainueneau (2001), ao discutir a relação entre mídiu e discurso, defende a ideia de que se faz necessário reservar um lugar especial ao modo de manifestação material dos discursos e ao seu suporte. De acordo com esse autor, já se ampliou, na atualidade, o conceito de mídiu, deslocando-o da simples compreensão de que se trata de um “meio” de difusão do discurso para a percepção de que “ele [o mídiu] imprime certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer” (p.71).

Tomando por base a ideia de que a alteração do mídiu provoca a mudança de um conjunto de um gênero do discurso, conforme atesta Mainueneau, torna-se instigante investigar que mudanças ocorreram no gênero discursivo “coluna feminina” de Clarice quando de sua transformação no livro *Correio feminino: um novo corpo tipográfico*.

Compreender esse resgate dos textos no formato livro conduziu o percurso desta pesquisa à busca por outros saberes, pois a mudança não se circunscreve ao mídiu, mas envolve todo o contexto de sua produção, que, minimamente, ou para início de conversa, deve ser considerado como um trabalho de resgate que vem cumprir um novo destino. E esse novo destino, nesse novo mídiu, suscita novos saberes.

Foi a partir do que afirma Nunes (2006b), que se levantaram algumas questões para esta pesquisa. Segundo essa autora,

Nas páginas [da imprensa] ditas femininas, não se estabelece o vínculo efêmero entre quem informa e quem é informado, como acontece nas páginas consideradas jornalísticas. Não se busca o distanciamento, a isenção, e sim uma aproximação, travestida de dialogismo. Embora a comunicação seja unilateral, a página feminina busca o diálogo. Mais que isso, talvez. Um diálogo não entre pessoas que simplesmente trocam experiências, mas uma conversa do tipo oracular, já que a leitora, ao folhear essas páginas, está à procura de respostas e orientação. (NUNES, 2006b, p.145)

Ao se considerar essa caracterização das páginas da imprensa feminina, algumas indagações se constroem. Apesar de a coluna feminina, que ganha uma nova roupagem em *Correio Feminino*, continuar constituindo-se em uma enunciação “entre mulheres”, ela se faz de forma diferente: antes, na página de jornal; agora, no formato livro; no jornal, escrita por Clarice sob a forma de pseudônimos; no livro, no alto, centralizado, o nome da autora. Enfim, muitas mudanças ocorreram no resgate da referida produção jornalística de Lispector, o que me permite, como dito anteriormente, levantar a hipótese de que esse resgate se deu por meio da construção de uma nova cena enunciativa.

Ademais, como já mencionado, *Correio Feminino* apresenta-se em um novo mídiu, o que desloca a enunciação para outros espaços de construção de sentido; assim foi necessário estabelecer diálogos com outros saberes para que pudéssemos chegar, o mais próximo possível, à compreensão da “nova” cena enunciativa que se instaura em *Correio Feminino*.

Dessa forma, é preciso apontar algumas considerações sobre esse novo mídiu: o livro. Na visão de Chartier (2002, p. 38)

[...] a alma do livro não é somente o texto imaginado, escrito ou ditado pelo autor, a ‘buena doctrina’, mas é esse texto produzido em uma ‘acertada disposición’, em uma adequada apresentação. Se o corpo do livro é o produto do trabalho feito pelos impressores ou pelos encadernadores, a criação de sua alma não envolve apenas a invenção do autor. A alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores que se encarregam da pontuação, da ortografia ou do *lay-out* do texto.

Ainda, de acordo com o autor, “deve-se lembrar de que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge seu leitor” (CHARTIER, 1999, p. 17).

Vê-se, portanto, que são vários os elementos que integram a composição de uma publicação impressa, como, por exemplo, o papel, o tipo, a relação entre texto e imagens na página (proporção, posicionamento), cores; enfim, há outras instâncias, não menos enunciativas, que atribuem sentido ao texto impresso, estendendo esse sentido, ou complementando-o. Há vários elementos dessa composição que definem a obra a partir de seus invólucros, que a tornam presente, no sentido de apresentá-la e também de assegurar e promover sua recepção, atribuindo “uma atitude às palavras para influenciar a maneira como o leitor as vê e reage a elas” (HENDEL, 2006, p. 5). As ideias de Hendel (2006) vem reforçar a hipótese de que há a criação de uma outra cenografia cujo núcleo é o livro e seu processo de edição.

Esse autor, quando se refere ao trabalho do *design* gráfico no processo de editoração de livros, advoga que “[...] sua forma física, assim como sua tipografia, também o definem. Cada escolha feita por um *designer* causa algum efeito sobre o leitor. Esse efeito pode ser radical ou sutil, mas normalmente está fora da capacidade do leitor descrevê-lo”. (p.11)

De acordo com Genette (2009), o texto mantém uma ligação importante com toda a estrutura que o envolve, pois

[...] O texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra. [...] Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores. (GENETTE, 2009, p.9) (Grifos do autor.)

Para esse autor, não existe texto sem paratexto, cuja propriedade essencial é o caráter funcional, pois qualquer que seja a motivação estética, o paratexto não se limita a tornar a obra “mais bonita” e, sim, tem por propósito dar a ela um destino tal em conformidade com determinados objetivos, seja do autor, seja do organizador ou do editor.

1.4 Percurso metodológico

A fim de esclarecer a opção metodológica para o desenvolvimento desta pesquisa, reporto-me às palavras de Campos (1986) que ilustram o movimento da investigação realizada:

No processo de produção de um texto, como na produção de qualquer outro fenômeno, algumas percepções, ou maneiras de ver, bem distintas costumam ocorrer [...]. Algumas pessoas [...] não se dão conta das regras, ou das leis que explicam o funcionamento do texto produzido. [...] Elas veem o produto e não veem o processo de produção [...] embora na sombra esteja a presença da luz ausente. [...] Uma outra percepção ocorre: a das pessoas [...] que vão tendo uma percepção da sombra e, olhando a sombra, com o apoio de ferramentas teóricas, vão enxergando a luz que está ausente e presente na sombra. [...] A consciência do produto ocorre quando se percebe nele a presença do processo de produção que está ausente. Mas [...] há sempre uma área de sombra cuja luz não é conhecida [...]. Não é o domínio da luz e da sombra na busca de resposta para os enigmas da sombra o território em que se abraçam, de modo fraterno, a Ciência e a Arte? (CAMPOS, 1986, p. 51-52)

Nesse excerto, ao fazer um jogo com as palavras, o autor remete-nos ao movimento que se realiza por meio de pesquisas. Consideramos instigante a busca da luz para que possamos ter “uma percepção da sombra e, olhando a sombra, com o apoio de ferramentas teóricas” seja possível enxergar “a luz que está ausente e presente na sombra”. (CAMPOS, 1986, p. 51-52).

É esse movimento que busco realizar nesta pesquisa por meio de uma abordagem qualitativa e da adoção de uma metodologia analítico-descritiva para analisar o objeto empírico que se manifesta em dois diferentes mídiuns – jornal e livro – e que não somente propicia explicações como também as recebe. Nessa abordagem, conforme atesta Lüdke & André (1986), delineia-se um movimento investigativo pelo qual o pesquisador desenvolve um trabalho que propicia uma melhor precisão ao foco da pesquisa à medida que o estudo se desenvolve, pois a análise dos dados segue uma tendência indutiva. No caso específico desta investigação, considero que a forma da pesquisa qualitativa proposta (pesquisa documental) constituiu-se do exame de materiais que, mesmo já tendo recebido algum tratamento analítico, puderam ser reexaminados tendo em vista uma interpretação complementar a partir de um novo olhar para este objeto: as páginas femininas da escrita jornalística de Clarice Lispector.

Para que esse novo olhar ganhasse a nitidez necessária que requer uma investigação, articularem-se diálogos com saberes de diferentes áreas de pesquisas. Esses diálogos deixam transparecer um ponto importante deste trabalho: o de expandir outras abordagens já dispensadas à produção de Clarice Lispector jornalista. Dentre essas abordagens, cito a pesquisa de Nunes (2006a) e a de Brito (2006).

Primeiramente, considero fundamental ressaltar a dedicação de Nunes ao examinar a produção das páginas femininas de Lispector. Na segunda parte de *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas* (NUNES, 2006a), a pesquisadora analisa as colunas dessa produção, “[...] deixando evidente a diferença dos propósitos e as estratégias dos procedimentos aptos a melhor atingir o público-alvo: a mulher.” (GOTLIB, 2006. p. 11)

A coluna *Feira de utilidades* (Helen Palmer) também foi objeto de estudo de Brito (2006), na investigação das condições de produção do discurso da mulher esclarecida no interior dessa coluna. Nesse trabalho, o autor analisou a forma como a coluna *Feira de Utilidades*, em seu processo de constituição, legitimou a discursividade da mulher esclarecida, utilizando o conceito de ethos proposto por Maingueneau.

As colunas femininas de Clarice Lispector também foram alvo desta minha investigação, sobretudo pelo objeto de estudo – o livro *Correio Feminino* –, porém por

uma perspectiva ainda pouco explorada pela qual se atribuiu um caráter discursivo a vários elementos que configuraram o projeto de criação desse livro.

Assim, a singularidade desse objeto livro somada aos propósitos desta pesquisa conduziram-me aos procedimentos metodológicos, apresentados a seguir.

1. Revisão da literatura sobre o discurso e sua materialidade e o processo de edição.
2. Análise dos textos reproduzidos de colunas escritas por Clarice Lispector, publicados em *Correio Feminino*, feita a partir da observação do uso de mecanismos linguístico-discursivos empregados pelo enunciador para legitimar seu discurso, para que fosse compreendida a constituição do ethos discursivo que sustenta a enunciação da coluna feminina. Nessa análise, foi adotado o procedimento metodológico de Maingueneau (2008), que se fundamenta em uma semântica global. De acordo com esse autor,

Um procedimento que se funda sobre uma semântica ‘global’ não apreende o discurso privilegiando esse ou aquele dentre seu ‘planos’, mas integrando-os todos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação. [...]

Para nós, [...] é a significância discursiva em seu conjunto que deve ser inicialmente visada. Não pode haver fundo, “arquitetura” do discurso, mas um sistema que investe o discurso na sua multiplicidade de suas dimensões. (MAINGUENEAU, 2008, p. 75-76).

Esse procedimento foi valioso para a análise, considerando que a apreensão do discurso na perspectiva da semântica global abriu possibilidades para alcançar os objetivos desta pesquisa. Essa abordagem define algumas categorias propostas por Maingueneau que podem ser assim resumidas:

- os tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas;
- o vocabulário;
- os temas específicos a um determinado espaço discursivo;
- a maneira como o gênero define o *estatuto* do enunciador e do enunciatário;
- a dêixis espaciotemporal construída pelo discurso em função de seu próprio universo;

- o modo de enunciação, isto é, a maneira de dizer específica de um discurso e o modo de coesão próprio de cada formação discursiva
3. Foi realizada uma entrevista com a pesquisadora que organizou *Correio Feminino* – Aparecida Maria Nunes, em março de 2017, em Belo Horizonte. Por meio de uma conversa, que durou em torno de uma hora e meia, foram feitos alguns questionamentos com o objetivo de obter informações acerca do contexto em que as colunas foram publicadas e da publicação desse livro.

As primeiras informações, relacionadas ao contexto, tornaram-se extremamente importantes, considerando que se constituíram na maneira como tive acesso à fonte primária. As perguntas feitas no tocante à publicação do livro visaram principalmente ao conhecimento dos detalhes de sua edição, como, por exemplo, aqueles em relação ao público leitor. Esses detalhes foram importantes, visto que, neste trabalho, o leitor foi considerado como coenunciador, como aquele que incorpora uma imagem do enunciador na construção do ethos discursivo e essa construção é foco de nossa pesquisa. Foi meu objetivo com essa entrevista obter informações sobre ações que nortearam tal publicação que pudessem ajudar a confirmar ou não minha hipótese de que haveria uma nova cenografia cujo núcleo seria o livro e o seu processo de editoração. Dessa forma, por meio dessa conversa muitos dados foram obtidos em relação à gênese da obra, no que diz respeito, dentre outras escolhas, à seleção dos textos do jornal feita para compor o livro, sua divisão em cinco sessões e aos títulos dados a elas, à ilustração, enfim, ao que se refere às criações que envolveram a publicação do livro. O roteiro dessa entrevista consta no APÊNDICE A.

4. Em busca de mais dados a respeito da publicação de *Correio Feminino*, realizei também uma entrevista com Izabel Barreto, *designer* responsável pelo projeto gráfico dessa obra.

O roteiro da entrevista foi enviado por e-mail para Barreto. Assim, feita a distância e gravada em áudio, tive o retorno dessa entrevista por meio do aplicativo *Messenger*. Esse roteiro apresentou perguntas que visavam a resgatar o trabalho realizado na edição do livro no que diz respeito ao projeto gráfico, tanto em relação a questões mais específicas como a outras mais abrangentes, relacionadas à publicação de uma obra cuja

autora ocupa um lugar consagrado no cenário da literatura brasileira. O roteiro dessa entrevista consta no APÊNDICE B.

1.5 A estrutura da tese

Apresentadas as questões de pesquisa que foram formuladas, elaborada a hipótese para que pudéssemos nortear o processo investigativo, bem como definidos os objetivos e os pressupostos teórico-metodológicos, os capítulos seguintes foram produzidos na ordem apresentada abaixo.

No segundo capítulo, considerando o tema do trabalho, foi abordada a questão central da pesquisa – a cena de enunciação –, juntamente com outra que não se faz menos importante – a dos gêneros do discurso. Nesse intuito, apresentei os marcos teóricos que mostram a discussão acerca dos gêneros, principalmente no território da Análise do Discurso.

Para compor o terceiro capítulo, apresentei a análise de alguns textos que compuseram as três colunas femininas – *Entre Mulheres*, *Correio Feminino* – *Feira de Utilidades e Só para Mulheres*, publicadas em *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, respectivamente, editados, em 2006, no livro *Correio Feminino*. Assim, ao observar esses textos, visei a desvelar a construção da trama textual-discursiva, que se manifesta em uma cena de enunciação – foco desta pesquisa. Além disso, nesta parte, a análise permitiu-me mostrar como o modo de enunciar do discurso feminino da coluna é validado, isto é, como é construído o ethos discursivo.

No quarto capítulo, procurei mostrar como o livro *Correio Feminino* não se limita a simplesmente reproduzir os textos da produção jornalística de Clarice Lispector. Na verdade, levantei a hipótese de que houve um resgate dessa produção que se efetivou graças ao processo de mediação na edição do livro. Desenvolvi análises acerca do trabalho realizado pela organizadora, no que se refere à seleção dos textos das colunas; aos critérios estabelecidos para o agrupamento desses textos em cinco blocos; à escolha dos títulos para cada bloco. Também foi foco de minha observação o trabalho da *designer* responsável pelo projeto gráfico, no que diz respeito às escolhas de elementos da composição gráfica de *Correio Feminino*. As análises dos trabalhos dessas duas

profissionais permitiu-me mostrar como essa obra promove o resgate dos textos das colunas femininas por meio da reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino da escrita jornalística de Clarice Lispector.

E, por fim, no último capítulo, apresentei as considerações finais, apontando as conclusões a que cheguei ao final desta pesquisa e explicitando os pontos centrais desta Tese.

CAPÍTULO 2 – GÊNEROS DO DISCURSO E CENA DE ENUNCIAÇÃO

“Inútil querer me classificar: eu simplesmente
escapulo não deixando, gênero não me pega mais.”

Clarice Lispector³

2.1 Em busca do conceito – gênero do discurso

Neste capítulo, para abordar o tema central deste trabalho – a reconstrução da cena de enunciação na produção jornalística de Clarice Lispector –, tomo como base teórica a discussão sobre uma questão a ela relacionada: a dos gêneros do discurso. Assim, em linhas gerais, aponto, dentre os marcos teóricos que balizam a complexidade das discussões a respeito dos gêneros discursivos, a contribuição de Bakhtin e a de Maingueneau. Não é possível tratar da questão de gêneros discursivos sem considerar a teoria desse teórico russo, posto ser ele um dos autores mais citados nas pesquisas sobre gêneros do discurso realizados no Brasil. Quanto aos pressupostos teóricos e analíticos de Maingueneau, além de fundamentais ao eixo de minhas análises nesta pesquisa, a categoria “gênero do discurso” ocupa lugar de destaque em suas investigações.

Pela observação do avanço das discussões a respeito da problemática dos gêneros do discurso, percebe-se que a complexidade dessa temática deve-se ao fato de o surgimento de uma grande diversidade de pontos de vista a seu respeito: “[...] ora leva-se em conta, de modo preferencial, a *ancoragem social* do discurso, ora sua *natureza comunicacional*, ora as *regularidades composicionais* dos textos, ora as *características formais* dos textos produzidos.” (CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D., 2004, p. 251). Dessa forma, conforme afirmam Charaudeau e Maingueneau (2004), pode-se pensar que há uma ligação entre esses diversos aspectos, chegando-se a duas orientações principais: uma que se volta para os textos, fato que justifica a terminologia *gêneros textuais* e uma outra cuja ênfase é dada às condições de produção do discurso, justificando, assim, a denominação *gêneros do discurso*. Optamos por adotar, neste trabalho, essa segunda terminologia – *gênero do discurso* – por ser a mais usada pelos dois autores cujas teorias são aqui utilizadas e não é nosso foco discutir se seria mais pertinente a expressão “gênero textual” ou “gênero do discurso”.

³ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 13.

2.2 Gênero do discurso em Bakhtin

Em *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2000) amplia o conceito de gêneros que, até então, era mais relacionado a textos literários e retóricos. Para ele,

“[...] qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.” (BAKHTIN, 2000, p.279).

De acordo com esse teórico, uma concepção clara da natureza dos gêneros do discurso é imprescindível para qualquer estudo cujo objeto seja enunciados concretos. Ignorar essa natureza incorre no formalismo e na abstração, fato que desvirtua a historicidade do estudo e enfraquece a relação que existe entre língua e vida, considerando que “[...] A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua.” (BAKHTIN, 2000, p.282).

Os gêneros do discurso resultam em formas-padrão “relativamente estáveis” de um enunciado, determinadas social e historicamente. Nós somente comunicamos, falamos e escrevemos através de gêneros do discurso. A comunicação verbal seria praticamente impossível se eles não existissem e se não os dominássemos, se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no instante da interação. Assim, a comunicação verbal só se concretiza por meio de um gênero discursivo.

Os sujeitos aprendem a língua materna por meio dos enunciados concretos que ouvem e reproduzem, quando inseridos em um contexto social, o que implica estarem envolvidos em situações concretas de interações verbais. Esses enunciados refletem as condições e as finalidades específicas de cada esfera social. De acordo com Bakhtin (2000), há três elementos que se fundem “indissoluvelmente no todo do enunciado: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional; todos eles marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação.” (p. 279)

Assim, podemos entender que a definição de gênero em Bakhtin deve ser concebida como formas relativamente estáveis de enunciados, que refletem as condições

específicas e as finalidades de uma esfera social e que seguem um determinado modo de ocorrer ligado a uma temática, a um estilo e uma dada estrutura composicional. Há que se pensar ainda que, para esse autor, todo discurso é produzido tendo em vista um destinatário – um receptor do discurso. Ele não concebe esse “receptor” como um sujeito passivo; pelo contrário, defende a ideia de que esse sujeito “[...] adota, simultaneamente, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda, completa, adapta [...].” (p.290)

Esse sujeito dotado de uma postura responsiva ativa, ou seja, o sujeito a quem se dirige o enunciado, tem uma influência sobre a determinação, sobre a escolha do gênero discursivo:

[...] Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos linguísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. (BAKHTIN, 2000, p.321)

A compreensão de discurso, a partir dessa citação, remete ao conceito de enunciado como uma unidade discursiva estritamente social, produzido com o intuito de provocar uma atitude responsiva do sujeito enunciatário. Isso acarreta a ideia de que, nas interações sociais, a produção de enunciados que dela decorre implica a previsão ou a idealização de um sujeito que influi nessa produção. Desse modo, o gênero possui formas diversas de acordo a atuação do enunciador, por isso conceber os gêneros como formas “relativamente estáveis” de enunciados. Essa relativa instabilidade que emerge desse cenário descrito relacionada às diversas formas típicas de se dirigir ao sujeito idealizado no e pelo texto são responsáveis pela diversidade de gêneros do discurso.

Outra característica do enunciado a ser destacada nessa discussão e para a qual Bakhtin (2000) chama-nos a atenção é a de ele ser um “elo na cadeia da comunicação verbal.” (p.319). Assim, devemos concebê-lo além de seu teor; é necessário que ele seja considerado como uma forma responsiva a enunciados anteriores. O autor afirma que o objeto do discurso de um sujeito, independentemente de qual seja, não se constitui em

um objeto que está sendo dito pela primeira vez nem esse sujeito é o primeiro a falar dele.

Além dessas características do enunciado – ser uma atividade responsiva e ser um elo da cadeia de outros enunciados –, Bakhtin (2000) acrescenta também a noção de *estilo*. Para ele, “[...] O enunciado – oral e escrito, primário e secundário⁴, em qualquer esfera da comunicação verbal – é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve).” (p. 283). Diante disso, se há interesse em classificar os gêneros do discurso, é preciso que sejam considerados estes aspectos definidos por esse autor: o conteúdo temático, o plano composicional e o estilo.

Esses aspectos são características que se apresentam imbricadas na materialidade linguística concreta dos gêneros discursivos e são determinadas em função das especificidades de cada esfera de comunicação. De acordo com Bakhtin, “estilo” está completamente ligado aos gêneros do discurso, ele faz parte do empreendimento enunciativo. Ao considerarmos esse fato, é interessante que o estilo seja concebido como efeito de sentido que se constrói no e pelo discurso. Há ainda que considerar um outro ponto destacado por esse autor no que diz respeito ao estilo: ele é um “epifenômeno” do enunciado, isto é, “o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades [...], nada mais é senão o estilo de um gênero particular a uma da esfera da atividade e da comunicação humana.” (BAKHTIN, 2000, p. 283)

2.3 Gênero do discurso em Maingueneau

Toda a discussão que Bakhtin apresenta acerca dos gêneros do discurso foi, com certeza, integrada às pesquisas de diversos pesquisadores das mais diferentes áreas, de acordo com os interesses específicos a cada corrente teórica. Em relação à Análise do Discurso, Maingueneau é um dos teóricos que sinaliza certa influência da teoria de Bakhtin em algumas de suas obras publicadas no Brasil.

⁴ O autor apresenta uma classificação dos gêneros em *primários* e *secundários*. Os primários relacionam-se a situações comunicativas espontâneas do cotidiano. Os gêneros secundários, normalmente mediados pela escrita, aparecem em situações comunicativas mais complexas e elaboradas.

A noção de gênero é recorrente nas diferentes obras de Maingueneau e já aparece em seu primeiro trabalho intitulado *Novas tendências em Análise do discurso* (1989). A discussão acerca dos gêneros discursivos em seus trabalhos subsequentes, publicados na década de 1990 (*Elementos de linguística para o texto literário*, *Pragmática para o discurso literário*, *O contexto da obra literária*), revela seu interesse pelo discurso literário.

Em *O contexto da obra literária*, Maingueneau (1995) defende a importância do domínio do gênero para a comunicação verbal, quando afirma que

[a]prendemos a moldar nossa palavra nas formas do gênero e, ouvindo a palavra do outro, sabemos de imediato, desde as primeiras palavras, pressentir seu gênero, adivinhar seu volume, a estrutura composicional dada, prever seu final, em outras palavras, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo [...]. Se os gêneros do discurso não existissem, se não os dominássemos, se precisássemos criá-los pela primeira vez no processo da palavra, se precisássemos construir cada um de nossos enunciados, o intercâmbio verbal seria impossível. (MAINGUENEAU, 1995, p.65).

Percebe-se, na citação, uma referência a Bakhtin (2000) em *Gêneros do discurso*. Essa referência volta a aparecer, agora como citação direta do linguista russo, em *Análise de Textos de Comunicação*, na página 63, quando Maingueneau (2001) considera o domínio dos gêneros pelo locutor como um fator de *economia cognitiva*.

Nessa mesma obra de 2001, o autor, quando se refere ao modo de se conceber um gênero, afirma que o gênero do discurso submete-se a um conjunto de condições de êxito, a saber: *uma finalidade reconhecida, o estatuto de parceiros legítimos, o lugar e o momento legítimos, um suporte material e uma organização textual*. Finalizando o capítulo 5 desse livro, Maingueneau, para caracterizar os gêneros do discurso, recorre a metáforas emprestadas de três distintos domínios: a do contrato (*jurídico*), a do jogo (*lúdico*) e a do papel (*teatral*).

No processo de suas reflexões, o autor, no capítulo 7 do livro *Análise de Textos de Comunicação*, relaciona o conceito de cena de enunciação ao de gênero do discurso. Essa relação ilustra a abordagem ampliada a respeito da questão dos gêneros, pois torna-se nítida a necessidade do estabelecimento de uma articulação entre as dimensões

linguística e discursiva da linguagem. Maingueneau apresenta a cena de enunciação organizada em três cenas: a cena *englobante*, a cena *genérica* e a *cenografia*.

A primeira está relacionada ao que o autor denomina de *tipo de discurso* e é possível observar que essa categoria se reporta à noção de *esfera social* apresentada por Bakhtin (2000) em *Os gêneros do discurso*. A cena *englobante* não é suficiente para especificar a interação verbal em que estão envolvidos os sujeitos da comunicação, pois esses sujeitos estão envolvendo-se, na verdade, com os *gêneros do discurso particulares*, isto é, com a cena *genérica*. Essa cena corresponde aos critérios de êxito citados no parágrafo anterior, às determinadas circunstâncias de enunciação com as quais o texto está em conformidade: os participantes, o lugar, o momento, as normas que estabelecem sua recepção, ou seja, as que estão envolvidas na eclosão do gênero. Para Maingueneau (2001, p. 87),

“[...] essas duas ‘cenas’ definem conjuntamente o que poderia ser chamado de **quadro cênico** do texto. É ele que define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço estável do tipo e do gênero do discurso.” (Grifos do autor.)

É assim que o sujeito lê/ouve o gênero com o qual se depara, e isso se torna possível somente com esse quadro cênico do texto em sua mente. É no interior desse quadro cênico que o texto está, pragmaticamente falando, em conformidade. Porém, segundo o autor, não é diretamente com esse quadro cênico que esse sujeito se confronta e, sim, com uma *cenografia*. De acordo com Maingueneau (2004),

A cenografia não é simplesmente um quadro, uma decoração, como se o discurso viesse do interior de um espaço já construído, independente deste discurso. A enunciação, ao se desenvolver, esforça-se em estabelecer progressivamente seu próprio dispositivo de fala. O discurso, em seu próprio desenrolar, pretende convencer, instituindo a cena de enunciação que o legitima. [...] A cenografia implica em um processo circular. Desde seu surgimento, a enunciação do texto supõe uma certa cena que, de fato, se valida progressivamente através desta mesma enunciação. Desse modo, a cenografia aparece, ao mesmo tempo, como ponto de origem e aquilo que o engendra; ela legitima um enunciado que, em contrapartida, deve legitimá-la, deve estabelecer que esta cenografia da qual vem a fala é precisamente a cenografia requerida para se enunciar como convém [...]. (MAINGUENEAU, 2004, p. 49-50)

O conceito de *cena de enunciação* é relacionado ao de *ethos discursivo* na obra *Cenas da enunciação* (2008c). Esse último, já apresentado no capítulo 8 de *Análise de textos*

de comunicação (2001), é parte constitutiva da cena de enunciação. Trata-se de uma das dimensões da discursividade e deve ser entendido como o *tom* que confere uma autoridade àquilo que é dito. O autor advoga que

[...] pode-se propor que qualquer texto escrito, mesmo se ele o nega, tem uma “*vocalidade*” específica que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, bem entendido, ao corpo do locutor extra-discursivo), a um “*fiador*” que, por meio de seu *tom*, atesta o que é dito (o termo “*tom*” tem a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 64. Grifos do autor)

Como vimos, Maingueneau realizou um redimensionamento da questão do gênero do discurso, atribuindo-lhe uma posição central nas questões da Análise do Discurso. No decorrer de suas pesquisas, a essa questão do gênero é incorporada uma outra – a de *ethos*, pois esse autor considera ambas inseparáveis da cena de enunciação.

Encontramos ainda na obra do referido autor, dois regimes de genericidade – gêneros conversacionais e gêneros instituídos –, e esses últimos recebem uma subclassificação em quatro modos de acordo com a relação que se estabelece entre *cena genérica* e *cenografia*. Para uma melhor compreensão, exponho, de forma breve, esses quatro modos de genericidade instituída:

- **Gêneros instituídos do modo I** – são aqueles que não apresentam variação (ou pouca) na cena genérica, por exemplo, uma correspondência comercial;
- **Gêneros instituídos do modo II** – correspondem às produções individualizadas, porém são sujeitados a normas que definem os parâmetros do ato comunicacional, apesar de tolerarem alguns desvios que geram cenografias mais originais, podendo ocorrer, dessa forma, uma intergenericidade, uma hibridização que acontece em virtude do propósito comunicacional;
- **Gêneros instituídos do modo III** – para os gêneros desse grupo, não há uma cenografia preferencial, visto que é inerente a eles incitar a inovação como o gênero publicitário, ao qual essa ação é intrínseca;
- **Gêneros instituídos do modo IV** – são aqueles gêneros propriamente autorais, em que há um autor individualizado que tem a intenção comunicativa de autocategorizar sua produção verbal; são “*gêneros cuja cena genérica é tomada por uma incompletude constitutiva*” no dizer de Maingueneau (2004, p. 51).

É interessante ressaltar que essa classificação ratifica as considerações do autor em relação às práticas discursivas, bem como sua reflexão acerca dos gêneros que, segundo ele, são organizados em sintonia com as instituições nas quais são inseridos. Esse posicionamento nos remete à noção de estilo de Bakhtin quando alude às coerções genéricas.

No âmbito desta pesquisa, considerando o *corpus*, previamente foi possível conceber a *coluna feminina* de jornal como um gênero discursivo que se configura pela estreita ligação do *discurso da mulher moderna* e da *instituição imprensa feminina*. Veremos, no percurso das análises, que esse gênero apresenta características genéricas mais delineadas inerentes ao próprio contexto de comunicação de massa e aos próprios jornais em particular. Essa constatação leva-nos a considerar a *instituição jornal* não como um simples suporte textual, mas como um dos elementos constituintes dos gêneros discursivos.

No capítulo seguinte, cujo foco é a análise do gênero *coluna feminina*, estabeleci a relação entre cena genérica e cenografia, adotando o procedimento metodológico proposto por Maingueneau (2008a), que se funda sobre uma semântica global cuja abordagem apreende o discurso integrando, ao mesmo tempo, os planos do discurso: os da ordem do enunciado e os da enunciação.

No movimento de análise desse gênero, é possível confirmar a existência de outros subgêneros que conformam o gênero *coluna*, classificando-os de acordo com o aparato teórico escolhido. Nesse momento, estaremos pondo à prova o que nos disse Clarice Lispector na epígrafe que abre este capítulo: será possível, por meio de sua prática discursiva “classificá-la”? Ou é *inútil querer classificá-la, pois ela simplesmente escapole não deixando?*

2.3.1 Sobre o discurso e sua materialização

Maingueneau apresenta-nos um modo de fazer análise do discurso que, além de levar em conta os estudos dos que trabalharam em torno de Pêcheux (cuja teoria destaca os

fatores históricos como elemento principal), acrescenta outros aspectos que interferem na discursividade e que estão além da relação direta entre língua e história.

Pode-se dizer então que a proposta de Maingueneau ganha um lugar específico no campo da AD, principalmente o tratamento do discurso a partir de uma semântica global proposto por ele. De acordo com Possenti (2008), na apresentação de *Gênese do Discurso*, a semântica global

[...] explica as práticas dos adeptos de um discurso, seu ethos, a organização das comunidades discursivas; além disso, permite compreender práticas intersemióticas; e, especialmente, torna inteligível por que a polêmica implica a leitura do Outro na forma de simulacro. (POSSENTI, 2008a, p. 9)

O princípio da semântica global proposto por Maingueneau possibilita análises mais profundas e integradas, justamente por não privilegiar nenhum plano do discurso; ao contrário, integra esses vários planos. Assim, a semântica global pode ser compreendida como um modelo teórico-metodológico que permite integrar, na análise, suas várias dimensões: o vocabulário, a intertextualidade, o tema, o estatuto do enunciador e de seu coenunciador, a dêixis discursiva, o modo de enunciação, a coesão e o ethos discursivo.

Esse teórico considera o caráter pragmático dos enunciados e remodela conceitos importantes como o de enunciação e de enunciador. Em *Gênese do Discurso* (2008a), esse autor,

“[...] tenta inserir em um modelo integrativo as diversas dimensões do discurso e reservar entre elas um lugar determinante para as enunciações e para o enunciador [...]. [Esse] deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo status para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber.” (AMOSSY, 2014, p. 16).

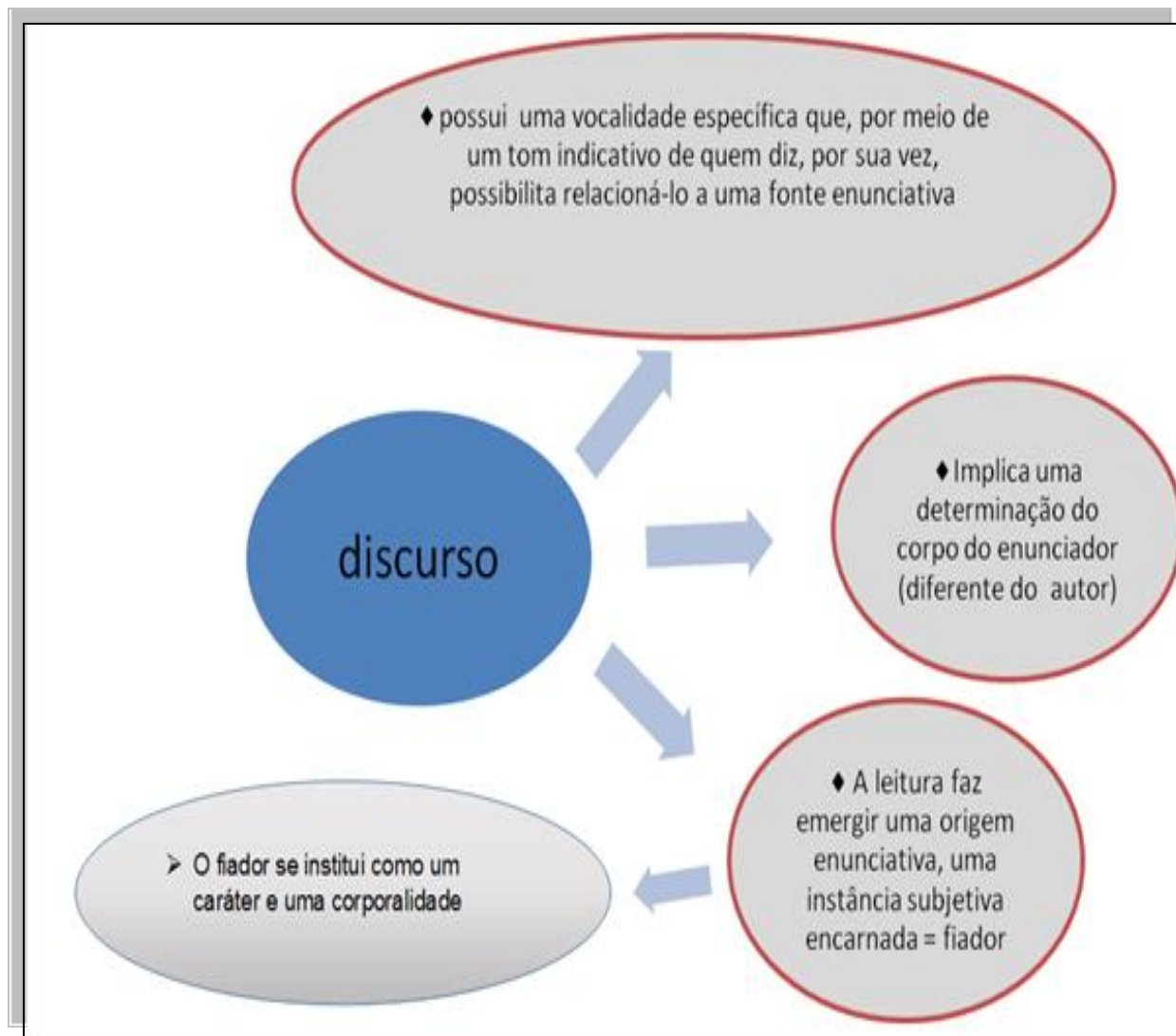
Não se deve relacionar a instância subjetiva manifestada por meio do discurso apenas a um “papel”. Nessa manifestação, emerge uma voz e um corpo enunciante, que está historicamente situado e inscrito em uma situação, ao mesmo tempo, pressuposta e validada por sua enunciação.

Maingueneau (2008a) reformula a noção de ethos discursivo em um quadro da análise do discurso, ampliando os estudos elaborados pela Retórica. Nessa reformulação, dá a

essa noção uma nova roupagem e a desloca para o campo do discurso, atribuindo a ela uma voz e uma corporalidade na cena enunciativa, defendendo a ideia de que em toda enunciação há uma voz, há um enunciador sustentando-a.

Assim, a noção de discurso é ampliada, como ilustrada na FIGURA 1.

Figura 1 – NOÇÃO DE DISCURSO



Fonte: Elaborada pela autora.

O discurso ganha uma nova dimensão ao ser concebido como “um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica e não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e o modo de legitimação de sua cena discursiva.” (MAINGUENEAU, 2014, p.73-74). Conforme afirma esse autor, o ethos é parte constitutiva dessa cena de enunciação; em qualquer discurso há uma vocalidade específica que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que revela quem o disse:

Essa determinação da vocalidade implica uma determinação do corpo do enunciador (e não, bem entendido, do corpo do autor efetivo). Assim a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador. [...] O “fiador”, cuja figura o leitor deve construir com base em indícios textuais de diversas ordens, vê-se, assim, investido de um caráter e de uma corporalidade. [...] O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social. O ethos implica assim um controle tácito do corpo, apreendido por meio de um comportamento global. (MAINGUENEAU, 2014, p.73-74)

É possível observar que existe uma estreita relação entre ethos e cena enunciativa, quando se considera que o ato de enunciar pressupõe uma interação com o coenunciador, por meio da qual se estabelece um modo de comunicação; assim, a enunciação institui o coenunciador como um ser participante do mundo evocado pelo texto.

O ethos discursivo, como categoria interativa, não se liga apenas ao enunciador, à imagem que ele institui para si próprio, pois como a imagem do enunciador é criada e recriada pelo coenunciador com base em estereótipos sociais sobre os quais a enunciação se apoia, o ethos carrega sempre a dimensão do “outro” discursivo.

Segundo Maingueneau (2014),

[o] texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para um coenunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido. O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do ethos remete, com efeito, à figura desse “fiador” que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado. Paradoxalmente constitutivo: é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer. (MAINGUENEAU, 2014, p.73)

Sendo assim, o que é dito, ou seja, o conteúdo, não é independente da cena de enunciação. É por isso que esse autor se afasta “[...] de uma concepção do discurso que se revela por noções como ‘procedimento’ ou ‘estratégia’ e para o qual os conteúdos seria independentes da cena de enunciação que eles assumem.” (MAINGUENEAU, 2014, p. 73), pois, conforme já dito, esse autor atesta que o discurso, como acontecimento que é, inscreve-se em um contexto sócio-histórico e não há como separar a organização de seus conteúdos e o modo de legitimação de sua cena discursiva.

Para esse autor, “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é **encenada**” (MAINGUENEAU, 2001, p.85. Grifo do autor). Assim, considera que o enunciado se manifesta em uma cena de enunciação integrando três cenas: cena englobante (tipo de discurso – refere-se à esfera discursiva), cena genérica (a inscrição do texto em um gênero discursivo) e cenografia (construída no e pelo texto). Ele concebe a ideia de que enunciar não se limita a expressar ideias, mas também implica a construção e legitimação do quadro da enunciação, por meio dessas três cenas de enunciação.

Nessa perspectiva, devemos compreender a enunciação muito além de uma simples exposição de ideias, pois um aspecto fundamental a ser considerado é o fato de que ela implica a construção e a legitimação de um quadro cênico que “[...] define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço instável do tipo e do gênero do discurso.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 87).

Entretanto esse autor adverte-nos para o fato de que não é diretamente com esse quadro cênico (cena englobante – tipo de discurso –, e cena genérica – gênero do discurso) que o leitor se confronta e, sim, com uma cenografia. Não devemos pensar essa cenografia simplesmente como um “cenário” do qual emerge gratuitamente um discurso; mas sim é preciso entender esse discurso como uma enunciação que, ao se materializar, visa também à criação de seu próprio dispositivo de expressão.

Como dito anteriormente, de acordo com Maingueneau (2014), a cenografia instaura um processo de enlaçamento paradoxal:

A cenografia, como o ethos que dela participa, implica um processo de enlaçamento paradoxal: desde sua emergência, a fala supõe uma certa cena de enunciação que, de fato, se valida progressivamente por essa mesma enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência... São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar a própria cena e o próprio ethos, pelos quais esses conteúdos surgem. (MAINGUENEAU, 2014. p. 77-78)

Maingueneau (2014) chama de “incorporação” a maneira pela qual o coenunciador se relaciona ao ethos de um discurso, isto é, trata-se da ação do ethos sobre esse

coenunciador que incorpora uma imagem a partir de indícios textuais de diversas ordens e, assim, tem-se o ethos construído.

A filiação a essa fundamentação teórica implica a negação de que a subjetividade enunciativa se reduza a uma consciência empírica, pois

[c]omo o enunciado se dá pelo tom de um fiador associado a uma dinâmica corporal, o leitor não decodifica seu sentido, ele participa “fisicamente” do mesmo mundo do fiador. O coenunciador captado pelo ethos, envolvente e invisível, de um discurso, faz mais que decifrar seus conteúdos. Ele é implicado em sua cenografia, participa de uma esfera na qual pode reencontrar um enunciador que, pela vocalidade de sua fala, é construído como fiador do mundo representado. [...]

O ethos faz passar esquemas que se supõe que agem à margem dos conteúdos, mas que impõem uma figura à fonte do Verdadeiro: o universo do discurso toma corpo ao colocar em cena um discurso que deve encarnar sua verdade por meio da enunciação, que não pode ser acontecimento e persuadir, a não ser que ela permita uma incorporação. (MAINGUENEAU, 2014. p. 90-91)

Dessa forma, compreendendo o ethos como uma dimensão da cena de enunciação e considerando o tema e os objetivos desta pesquisa, a teoria de Maingueneau é fundamental para que seja delineada uma organização conceitual mais estruturada do objeto a ser investigado e para que seja possível analisar questões enunciativo-discursivas, ou seja, questões relacionadas à noção de gênero do discurso, à cenografia e ao ethos como será feito nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 3 – COLUNA FEMININA: UMA TRAMA TEXTUAL-DISCURSIVA

"[...] escrever para um jornal é uma grande experiência que agora renovo, e ser jornalista, como fui, e como sou hoje, é uma grande profissão. O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. [...] E escrever é um divinizador do ser humano."

Clarice Lispector⁵

3.1 Primeiras palavras sobre Clarice Lispector jornalista

Em 1952, convidada por Rubem Braga para escrever a página feminina do recém-criado periódico de oposição ao governo de Vargas, *Comício*, Clarice Lispector, sob o pseudônimo Tereza Quadros, assina a coluna “Entre Mulheres”, no período de maio a setembro daquele ano. Escrevia sobre mulheres para mulheres. Apesar da curta duração desse periódico, foi uma experiência que lhe permitiu conviver com outros leitores. A publicação do último número do tabloide deu-se em 12 de setembro de 1952, época em que Clarice, nos Estados Unidos, acompanhava o marido em missão diplomática.

Em 1959, tem contos publicados na revista *Senhor*, que posteriormente iriam compor seu livro *Laços de Família* (1960). Esse é também o ano de retorno ao Brasil e, separada do marido, passa a colaborar em página feminina do jornal *Correio da Manhã*, com a coluna “Correio Feminino – Feira de utilidades”. Continua a adotar pseudônimo para esse trabalho – o de Helen Palmer – que segue até 1961. Em 1960, aceita o convite de Alberto Dines para escrever mais uma coluna feminina para o *Diário da Noite*; agora como *ghost writer* de Ilka Soares, que já havia aceitado assinar a coluna desse jornal.

O que sugere esse uso de pseudônimos? Para compreendermos esse fato, é importante salientar que a escritora, quando inicia sua produção de colunas femininas, já havia publicado três romances e vinha ganhando notabilidade, como revela a divulgação do prêmio *Graça Aranha* por *Perto do coração selvagem* em 1944 e, no mesmo ano do início de *Entre Mulheres*, publica sua primeira coletânea de contos. Dessa forma, como atesta Gotlib (2013), o uso de pseudônimos talvez tenha sido pelo próprio caráter da matéria, pois

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.125.

[n]ão era mais a escritora que escrevia os textos, mas “alguém” que, imbuído do espírito jornalístico, se encarregava de tarefas diversificadas – selecionar textos, traduzir alguns, escrever outros, recortar modelos de vestidos, simular conversas com vizinhas, com amigas, com profissionais de várias especialidades, no sentido de recolher deles conselhos úteis e, finalmente, montar a página com todo esse material. (GOTLIB, 2013, p.340-341)

De certa forma, Clarice Lispector relutou em assinar os textos publicados na imprensa, não somente as colunas femininas. Nunes (2006b) afirma que

Sabino queria que Clarice escrevesse uma coluna de crônicas. Mas ela estava mais preocupada com a qualidade do texto. Tinha medo de comprometer a imagem de mulher escritora e mulher esposa de diplomata. Escrever para jornal implicava fazer algumas adaptações de linguagem. O público era outro. O veículo também. Clarice sabia disso. Numa entrevista para o jornal *Minas Gerais*, em 1968, ela revela seus receios, dizendo saber que o lugar-comum jornalístico pode corromper a palavra do escritor. [...] E seus medos ficam ainda maiores quando pensa que ‘no jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro a gente fala com liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. (NUNES, 2006b, p. 114) [...]

Uma consulta às edições de *Manchete* de 1953 e 1954 revela que a coluna mencionada por Fernando Sabino acabou não sendo publicada. Mas pela troca de correspondências entre ambos, ficamos sabendo que Clarice Lispector relutou muito em dar o seu nome a publicações que não tivessem cunho literário. Sente medo. E insegurança.

Mas, tratando-se da imprensa feminina, quais serão os temores de Clarice? (NUNES, 2006b, p. 117)

Ao exercer o papel de cronista, construindo laços com sua leitora, Clarice concretiza, conforme dito na epígrafe, a “glória” do “contato com o outro ser através da palavra escrita”, como ela mesma afirma anos mais tarde, época em que escreveu crônicas para o *Jornal do Brasil*:

[s]ou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amarem de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito⁶. (LISPECTOR, 1984, p. 124-125)

Vê-se, assim, que, muito embora o primeiro motivo de Clarice-cronista possa ter sido o financeiro, ela foi conquistada pelo vasto público que conquistou.

⁶ Trechos da crônica publicada em 28 de abril de 1968 que compõe o livro *A descoberta do mundo* (1984). Esse livro reúne textos que Clarice Lispector escreveu para o *JB* no período de 1967 a 1973.

3.2 Clarice Lispector jornalista – um jogo de disfarces nas páginas femininas

Retomando esta questão de Nunes (2006b) – “Mas, tratando-se da imprensa feminina, quais serão os temores de Clarice?” (p. 117), é nosso objetivo, neste capítulo, abordar como esses “temores” se transformaram em uma prática discursiva na esfera jornalística, com todas as condições de emprego que um gênero discursivo implica. Assim, procuro mostrar como se dá o funcionamento de uma coluna feminina em seu campo discursivo – a imprensa feminina.

Seguindo a filiação teórica por nós adotada, ao gênero *coluna feminina* será dado não apenas um estatuto formal, mas também aquele que se estabelece entre a cena genérica e a cenografia. De acordo com Maingueneau (2008a), “a enunciação não tem só um ‘acima’, ela tem um ‘abaixo’, a saber, as *condições de emprego* dos textos do discurso” (p. 134). A maneira como se dá a produção do texto está ligada à maneira como ele é consumido.

É importante enfatizar que o texto pode se constituir em objeto de variados modos de difusão e não é possível dissociar esse modo de difusão do modo de consumo do discurso, isto é, da forma como o texto é lido. Ao se considerar a instituição “imprensa feminina”, é necessário que se leve em conta que essa instituição não é apenas um “suporte” para as enunciações que nela se configuram, pois essas não seriam exteriores a ela, visto que há uma imbricação de um dizer, de um discurso e de uma instituição, que se localiza em um tempo e em um espaço social.

Considera-se fundamental perceber a especificidade do gênero *coluna feminina* para que seja possível compreender, com clareza, o trabalho desenvolvido pela colunista Clarice Lispector nas páginas femininas. Essas páginas ocupam um universo particular considerando que se revestem de características específicas no tocante à linguagem e ao público não menos específicos, como também a uma temática bastante singular.

Imprensa feminina, como afirma Buitoni (1990, p. 7), “é um conceito definitivamente sexuado: o sexo de seu público faz parte de sua natureza”. De acordo com essa autora, *moda, casa e coração* constituem três grandes eixos que sustentam a imprensa feminina. Dessa forma, Clarice Lispector, na escrita de sua coluna feminina nos três

jornais – *Comício*, *Correio da manhã* e *Diário da Noite*, abordava os temas sobre cuidados com o lar, o marido, os filhos, bem como com a aparência – moda, elegância e beleza.

Ao falar das colunas femininas produzidas por Clarice Lispector, para que seja possível compreender a grandiosidade dessa autora, é preciso, ainda que de forma breve, recordar o contexto histórico da época, bem como conhecer a imprensa carioca daquele momento.

3.3 Breve histórico – a década de 1950 e de 1960

Na década de 1950, a expansão do desenvolvimento na industrialização da imprensa brasileira refletiu-se mais intensamente nas revistas, principalmente as femininas e as chamadas ilustradas. Já os jornais mantinham-se ainda um pouco à margem desse processo, pois de acordo com Buitoni (2009),

Os jornais ainda custavam a modernizar-se no que diz respeito a forma de conteúdo. Os velhos padrões, a maioria do jornalismo norte-americano, davam fisionomia a todos eles. E, no tocante a seções femininas, os jornais sempre estavam atrasados em relação às revistas. Suas seções eram pobres, sem imaginação, sem diagramação e ilustração pouco trabalhadas. Eram colchas de retalhos, que juntavam receitas de tricô e crochê, uma crônica ou poesia, culinária, moda, conselhos de beleza, frases de amor etc. Boa parte do material publicado era tradução de textos enviados por agências estrangeiras. A mulher, como público, não era muito considerada. A impressão que se tem é que o jornal editava a página feminina mais para constar. (BUITONI, 2009, p. 97)

Nesse mesmo cenário, as revistas femininas adquiriam novos formatos e novidades surgiam. Para citar algumas, *Encanto* (Artes Gráficas do Brasil), primeira revista de fotonovela no Brasil, *Capricho* (Editora Abril) e *Manchete* (Editora Bloch)⁷. Assim, iniciava-se uma nova fase no mercado editorial no país. E vale lembrar que essa última divulgava a era juscelinista e toda a euforia do desenvolvimento ressaltando a ideologia otimista da burguesia em ascensão.

Segundo Nunes (2006b), a partir dessa década de 1950, também os jornais começam a transformar esse contexto, por meio de profissionais que se qualificavam em cursos de

⁷ As capas dessas revistas encontram-se no ANEXO A.

jornalismo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1951, a criação da Escola Superior de Propaganda (São Paulo) e a da Associação Brasileira de Agências de Propaganda influenciam diretamente na imprensa, como empresa, no que diz respeito à independência da subvenção oficial e contribuição partidária, visto que os anúncios se multiplicam e se diversificam. Essa mesma autora afirma que

Correio da Manhã, O Globo, Diário Carioca, Folha da Manhã, O Jornal são periódicos que cederam à rapidez e à tão decantada “objetividade” e “neutralidade” do texto jornalístico de informação. O *Diário Carioca*, nesse clima de renovação da imprensa do então distrito federal introduziu o uso do lide e criou, pela primeira vez, a figura do copidesque. (NUNES, 2006, p.129)

E, assim, ganham espaço na imprensa a notícia e a informação em detrimento do jornalismo de opinião que esteve presente desde o início da imprensa brasileira.

Os Anos de 1950 tornaram-se conhecidos como os *Anos Dourados*. O espírito otimista que consagrou o governo de Juscelino Kubitschek era fruto de um conjunto de transformações sociais, manifestações artísticas e culturais que ocorreram a partir de um movimento mais geral acerca da reconstrução nacional, que se iniciara nos anos 50 e avançara até os primeiros anos da década seguinte. Esse governo entrou para a história do país como sendo a gestão presidencial em que foi registrada a mais expressiva expansão da economia brasileira.

Dessa forma, viveu-se uma década de grandes revoluções tecnológicas e, conseqüentemente, com evidentes implicações sociais, principalmente do ponto de vista da comunicação, pois é nesse período que as propagandas invadem o rádio e a recém chegada televisão.

Mary del Priore (2011), com rigor, descreve esse cenário repleto de mudanças sociais e culturais:

[...] desde o início do século, multiplicavam-se os ginásios, os professores de ginástica, os manuais de medicina que chamavam atenção para as vantagens físicas e morais dos exercícios. O trabalho nas ruas, o motor a explosão, o movimento das cidades exigia velocidade e agilidade. O corpo deixou de ter um papel secundário e ganhou em animação, em movimento. O lazer, graças aos teatros, festas públicas, feriados ao sol e mar incentivou novas formas de exibir as formas.

O esporte, cinema e dança foram manifestações primordiais no nascimento da sociedade do espetáculo, diretamente articuladas com o imaginário da modernidade por estarem plenamente adequadas aos significados de um novo *modus vivendi*. Moda, cartazes e luminosos de propaganda já anunciavam a moderna linguagem da publicidade e da comunicação. A fotografia permitiu a contemplação da própria imagem e a multiplicação dos espelhos, antes restritos às salas de jantar ou aos bordéis, também. As páginas de revistas e jornais turbinavam informações no imaginário dos leitores. “Ser moderno” devia significar “ser brasileiro”, e para isso a imprensa não poupava esforços de divulgação de um novo ideário por meio de imagens, crônicas e comentários.

Esse novo modo de vida incluía a exposição física, a busca do prazer e da agitação, a crença na ciência e no progresso, a ideia de multidão, um processo de formação de uma cultura construída no hibridismo urbano do gosto das camadas médias e populares. E também uma abordagem mais sensual das paisagens que permitiu a invenção de formas de “se dar a ver”: o banho de mar, o de sol ou o de lama nas estações de águas.

Há quem diga que o século XX inventou o corpo! Corpo novo e exibido. Mas, também, um corpo íntimo e sexuado que, lentamente, veria afrouxar as disciplinas do passado em benefício do prazer. (DEL PRIORE, 2011, p. 105-106)

Reconhecer esse cenário, como já dito, é importante para que se torne possível uma compreensão efetiva da atuação de Clarice-jornalista, principalmente por essa colunista abordar, ao seu jeito bem clariceano, os temas catalisadores da imprensa feminina: moda, casa e coração. E ela faz essa abordagem, pautada pelo dialogismo, mostrando-se bem informada acerca de todas essas transformações socioculturais, assumindo uma postura daquela que se reveste de uma autoridade singular para fornecer a sua leitora todas as orientações e técnicas para a conquista da sedução e da feminilidade.

E mais: ela não se esquivava do cuidado de sempre considerar a mulher-leitora da época que se mostrava cada vez mais independente, porém, além de precisar estar mais bela e bem cuidada, ainda acumulava função de dona de casa, esposa e mãe dedicadas. E, como dito, com seu jeito clariceano, ela cria, como escritora e jornalista, uma narradora dissimulada que sustenta as três vozes de suas colunas femininas – *Tereza Quadros*, *Helen Palmer* e *Ilka Soares*. Essas “[...] reunidas no papel de *bruxa* que se insinua sob a capa de boa e amiga conselheira às suas leitoras para pôr em prática a sua ‘poética’, ou seja, a sua estratégia narrativa embasada no procedimento da dissimulação.” (GOTLIB, 2013, p. 343) (Grifos da autora)

3.4 As colunas de Clarice Lispector – moda, casa, sedução e feminilidade

Nesta seção, apresento a análise da construção da trama textual-discursiva de textos das colunas femininas de Clarice Lispector presentes no livro *Correio Feminino* e, no capítulo seguinte, passarei à discussão do modo como elas estão organizadas nessa obra.

Para propiciar uma visão geral das colunas femininas, compus o QUADRO 1, apresentado a seguir, com informações básicas de cada uma delas. Vale ressaltar que todas essas informações foram retiradas de Nunes (2006b).

Quadro 1 – Colunas femininas produzidas por Clarice Lispector

JORNAL	COMICIO	CORREIO DA MANHÃ	DIARIO DA NOITE
Coluna	<i>Entre Mulheres.</i>	<i>Correio Feminino</i> , subtítulo <i>Feira de Utilidades.</i>	<i>Só para Mulheres.</i>
Seções	Aprendendo a Viver; Conselhos de minha Vizinha, Será que Você Sabe?, O que Você não Deve Usar e Baú de Mascate.	Basicamente construída por uma tira de duas colunas, alinhada ora à direita ora à esquerda, às vezes no centro.	Aprendendo a Viver; Conselhos de minha Vizinha, Aulinhas de Sedução, Nossa Conversa, Mercado de Jeitinhos, O que É uma Mulher Bonita? O Primeiro Encontro, Sempre Mulher através do Tempos, Você e Eu nas Compras.
Pseudônimo	Tereza Quadros.	Helen Palmer.	<i>Ghost writer</i> de Ilka Soares
Assuntos principais	Casamento, maternidade, beleza, cuidados com o lar. Há uma mescla de textos midiáticos e literários (crônica, conto)	Beleza, moda, educação de filhos.	Moda, beleza, culinária e sedução.
Período de publicação	15 de maio a 12 setembro de 1952.	Agosto de 1959 a fevereiro de 1961.	Abril de 1960 a março de 1961.
Outras Informações	Página dinâmica, composta de pequenos textos narrativos, notas que variam de seis a oito.	Ao contrário da coluna anterior, não apresenta o mesmo apuro na diagramação. Em todo tempo de publicação, segue o mesmo padrão gráfico e repertório temático.	Destaque à perfeição da página entregue pronta pela colunista. Continha a foto do rosto da modelo Ilka Soares junto do título da coluna.
	Possui um ornamento constante: a vinheta em torno da expressão <i>Entre Mulheres</i> .	Há, de forma implícita, divulgação dos produtos da marca Pond's.	Foram publicadas 291 colunas, de segunda a sábado. Era responsável pela diagramação da página.
	Localização do nome da coluna não era fixa.	Há poucas ilustrações; entre elas, o quadrinho (sempre na vertical) da personagem Amélia: constantemente envolvida em alguma dificuldade doméstica	Presença de fotografia de moda, de artistas. Também de títulos para introduzir os textos de moda
	Fotografias constantes na coluna são sempre de moda e recortadas seguindo rigorosamente os contornos da silhueta das modelos.		
	Foram publicadas 17 colunas, geralmente, encontradas na página 18.	No 2º caderno, às quartas e sextas-feiras, publicaram-se 128 edições.	Aproveita textos de Tereza Quadros.

Fonte: Dados retirados de Nunes (2006b).

3.4.1 As páginas femininas – em busca do verdadeiro perfil de mulher

Conforme já anunciado no início deste capítulo, foi em maio de 1952, a publicação do primeiro número de *Comício*, criado por Rubem Braga, juntamente com Joel Silveira e Rafael Correia de Oliveira. Como muitas publicações que surgiram à época, não fugiu à regra de abraçar causas e campanhas. O país passava por um momento bastante conturbado, principalmente no contexto político. Esse jornal, em sua breve trajetória, assumia caráter oposicionista a Getúlio Vargas, apesar de confessar não ter compromisso com partido da oposição ou do governo.

Quando convidada a escrever uma coluna feminina para esse jornal, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, Clarice Lispector já era uma escritora consagrada. E não com menos maestria, em meio a esse cenário descrito anteriormente, Tereza Quadros inicia seu diálogo com a leitora, abordando as “maravilhas do início dos anos 50 e da nova mulher do pós-guerra.” (NUNES, 2006, p. 127), na coluna *Entre Mulheres*.

Em 15 de maio de 1952, *Entre mulheres*, ocupando uma página inteira, foi às bancas com o primeiro número do tabloide *Comício*. No breve período de publicação desse jornal – maio a setembro de 1952 –, somaram-se dezessete colunas assinadas por Tereza Quadros. Gotlib (2013), ao se referir essa coluna, afirma que

[...] não se trata de uma simples página feminina, como tradicionalmente o gênero vem sendo considerado, com o objetivo de apenas e levemente distrair, desviando as atenções de uma consciência mais séria, corajosa, participante, responsável.

O resultado é não a exclusão da escritora Clarice, mas a sua participação um tanto simulada – ou fingida – sob a capa de uma “outra”, a Clarice-jornalista, que, por sua vez, aparece como – e assinando o nome de – Tereza Quadros, ser fictício, ou mais uma personagem de Clarice Lispector. (GOTLIB, 2013, p. 343)

A partir de 1959, inicia, regularmente, outro trabalho, colaborando no jornal *Correio da Manhã* (agosto de 1959 a fevereiro de 1961) e, no ano seguinte, no tabloide *Diário da Noite* (abril de 1960 a março de 1961); no primeiro, com o pseudônimo de Helen Palmer e, no último, como *ghost writer* de Ilka Soares.

Em *Correio da Manhã*, jornal no formato standard, a coluna *Correio Feminino – Feira de utilidades* ocupava uma tira de uma página do jornal na qual se tratavam variedades.

É interessante observarmos o que afirma Nunes (2012) sobre essa coluna, para que possamos compreender o que a difere da anterior. Segundo essa autora,

[b]asicamente, Clarice deveria seguir o mesmo trabalho de Tereza Quadros, e falar de beleza, moda, problemas de mãe e dona de casa. Mas com uma diferença: a leitora, de forma subliminar, deveria ser incentivada a consumir produtos da *Pond's*. Os anos são outros, afinal. O país vive o entusiasmo e a era desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek. A mulher está mais presente no mercado de trabalho e a mídia, cada vez mais comprometida com a indústria da beleza. (NUNES, 2012, p. 79)

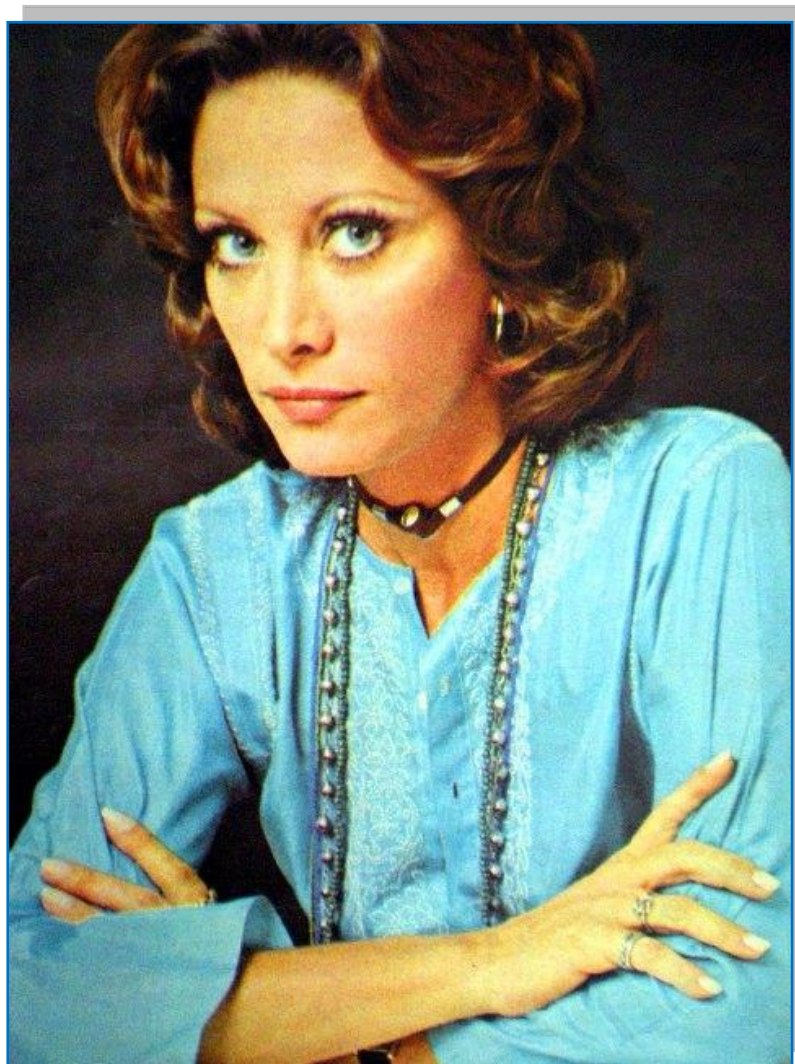
Ainda responsável por essa coluna, em abril de 1960, Clarice Lispector começou a escrever outra – *Só para Mulheres* –, agora no *Diário da Noite* que ressurgia no formato de tabloide “mais ágil, e com vários *ghost writers* [...] tais como a cantora Maysa, além da modelo e artista de cinema Ilka Soares, esta a convite de Alberto Dines [...]” (GOTLIB, 2013, p. 416).

Assim, de acordo com Nunes (2012),

[d]esta vez a colunista não seria uma construção fictícia, mas um símbolo de feminilidade, fama e beleza: a atriz e manequim Ilka Soares. Ou seja, Clarice seria a responsável pela elaboração e redação dos textos assinados por Ilka. O mundo das passarelas, os segredos de beleza e a técnica do *sex-appeal*, agora, estariam ao alcance das leitoras. (NUNES, 2012, p. 79)

Pode-se conceber a ideia de que a escolha da modelo/atriz Ilka Soares não foi gratuita, pois, durante as décadas de 50 e de 60, ela foi considerada uma das mulheres mais belas do Brasil (conforme ilustra a FIGURA 2), um mito do cinema, das capas de revistas, da passarelas.

Figura 2 – Imagem da modelo e atriz Ilka Soares



Fonte: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ilka-soares/>>. Acesso em: 01 fev. 2018

Consciente de que era um símbolo de mulher elegante, a própria Ilka, no livro-depoimento, de Wagner Assis (Coleção Aplauso, publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo), declara que “[...] a Clarice Lispector escrevia para mim uma coluna feminina. Era do Roberto Dimes (sic). Eu assinava porque a temática era moda, mas quem escrevia mesmo era a Clarice.” (ASSIS, 2005, p. 228). Essa era a maneira, como afirmou Nunes (2012), de o mundo do glamour chegar às leitoras.

Que leitoras seriam essas? Leitoras de uma imprensa – a feminina – que, quase sempre, não tem “pretensão de modificar o mundo” (BUITONI, 1990, p. 78), mas sim trabalhar visando a seu público, ajudada por estereótipos e pela publicidade. De acordo com Buitoni (1990), a imprensa feminina adota o mito da juventude; não mostra a mulher

que foge ao estereótipo da mulher ideal, aparece sempre e apenas a branca, da classe média para a alta, jovem e bela. Essa imagem de mulher era a própria Ilka Soares que conjugava valores como a juventude e a beleza, o requinte dos trajes e de espaços sociais, o vestir-se de acordo com a moda, o sucesso pessoal e profissional.

Nesse cenário da imprensa feminina, *Só para Mulheres* não se mostrava diferente. Em suas páginas orbitavam as receitas que visavam ao jogo de sedução e, relacionando a feminilidade à aparência, essas receitas eram todas direcionadas para que leitora aprendesse a “arte da sedução”.

Torna-se importante ressaltar que a leitora dessa coluna dos anos 1960 era uma outra mulher, diferente da mulher para quem se dirigia Teresa Quadros, a mulher dos anos de 1952. Apesar de não ser tão grande a distância temporal entre esses dois momentos, trata-se de um interstício composto por poucos anos, conforme já mencionado, nos quais ocorreram muitas transformações importantes. Concordamos com o que defende Mary del Priore (2014), em sua obra *Histórias e conversas de mulheres*, quando afirma que, nos anos 1960, o desenvolvimento tecnológico e a globalização econômica colaboraram com a circulação de novos padrões de comportamento e de consumo.

A questão do cultivo à aparência liga-se diretamente a esses “novos padrões de comportamentos e de consumo”. Em um outro livro de del Priore (2011), encontramos informações históricas valiosas para a compreensão dessa apologia à beleza. Ela contribui para esse entendimento quando nos diz que

[...] ser feia, nas primeiras décadas do século XX, tinha seus pontos negativos. Todos sabiam que a fotografia, o cinema e a imprensa divulgavam padrões que deviam ser seguidos, excluindo aquelas que deles não se aproximassem. Tipos femininos criados por Clara Bow, Alice White, Collen Moore incentivavam imagens sobre “garotas modernas”, misto de alegria, mocidade, *jazz* e *cocktails*! Um controle mais rígido sobre a apresentação pessoal era exigido até nos empregos ocupados por mulheres. A chamada “boa aparência” impunha-se. Os bons casamentos, sobretudo, dependiam dela. Olhos e boca, agora, graças ao batom industrial, passam a ser o centro de todas as atenções. Theda Bara e Greta Garbo arrasavam com sua malícia singular; eram o símbolo da mulher-mistério, das *vamps*. O aparato colocado a serviço da beleza corporal, nessa época, feito de fabrico doméstico, de produtos farmacêuticos ou de artifícios de maquilagem, parecia prometer à mulher a possibilidade de, não sendo bela, tornar-se bela. Havia salvação. (DEL PRIORE, 2011, p. 114)

Essas colunas, consideradas aqui como um gênero *instituído*, conforme concepção de Maingueneau (2004), mantêm um determinado ritual em sua estrutura, e revelam um modo singular de enunciar justamente por que à própria imprensa feminina são inerentes essa singularidade relacionada ao público sexuado – o feminino; uma linguagem específica e uma temática também não menos específica.

Primeiramente, atribuiremos um caráter analítico a esse aspecto ritualizado que configura a coluna e, posteriormente, será abordada essa singularidade no trato com a linguagem que exige um olhar atento para que se perceba esse jeito dissimulado da colunista de “fazer de conta” que adere à estética da imprensa feminina.

3.4.2 Páginas Femininas em cena: uma prática discursiva

Retomando o conceito de Maingueneau (2004), a *coluna feminina* é aqui considerada um *gênero instituído*, pois sua estrutura revela traços rotineiros e autorais. Os traços rotineiros podem ser percebidos considerando que essas colunas:

- constituem-se em um gênero determinado por quem a edita: *Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares*;
- continham um título (FIGURA 3) – *Entre Mulheres, Correio Feminino/Feira de utilidades e Só para Mulheres* –, imputando um caráter de identidade para cada coluna;

Figura 3 – Títulos das colunas femininas de *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, respectivamente.



Fonte: Nunes (2006b, p. 122, 129 e 251).

- apresentavam certa regularidade nas seções e, de acordo com Nunes (2006b), essas não necessariamente constavam, em conjunto, no decorrer das publicações da coluna:
 - I. **Entre Mulheres**: “Aprendendo a Viver”; “Conselhos de minha Vizinha”, “Será que Você Sabe?”, “O que Você não Deve Usar” e “Baú de Mascate”.
 - II. **Correio Feminino – Feira de Utilidades**: basicamente construída por uma tira de duas colunas, alinhada ora à direita ora à esquerda, às vezes no centro.

III. ***Só para Mulheres***: “Aprendendo a Viver”; “Conselhos de minha Vizinha”, “Aulinhas de Sedução”, “Nossa Conversa”, “Mercado de Jeitinhos”, “O que É uma Mulher Bonita?”, “O Primeiro Encontro”, “Sempre Mulher através do Tempos”, “Você e Eu nas Compras”.

- mantinham um determinado padrão em sua diagramação: em espaço vertical; o nome da coluna destacado. No caso do Jornal *Comício*, no início da coluna *Entre Mulheres*, havia uma narrativa contendo a tônica da página, daquilo que ela colocaria em discussão naquele dia. De acordo com Nunes (2017)⁸, para compor essa narrativa inicial, Clarice utilizava muita tradução de autores conceituados, que lhe interessavam naquele momento;
- mostravam, junto ao título da coluna, os pseudônimos *Tereza Quadros*, *Helen Palmer* e *Ilka Soares*;
- traziam, normalmente, imagens de mulheres (desenhos ou fotos) relacionadas aos assuntos tratados; muitas vezes, mulheres com trajes elegantes.

Para que seja possível visualizar a estrutura dessas colunas, em um determinado padrão de diagramação, reproduzimos uma página de cada jornal – *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, conforme FIGURAS 4, 5 e 6, respectivamente:

⁸ Dado obtido na entrevista com a organizadora de *Correio Feminino*, em março de 2017, em Belo Horizonte.

Figura 4 – Página do tabloide *Comício*, Rio de Janeiro, 22/05/1952, p. 18.

A IRMÃ DE SHAKESPEARE

TERESA QUADROS

Uma escritora inglesa — Virginia Woolf — quando pensa que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para todo o mundo, uma irmã que se chamaria Judith. Judith teria o mesmo gênio que seu irmãozinho William, o mesmo vocábulo. Na realidade, seria um outro Shakespeare, só que, por grande fatalidade da natureza, nunca viveu.

Antes, em poucas palavras, V. Woolf descreve a vida de própria Shakespeare: frequentava escolas, estudava em latim, em Grego, Virgílio, Marcial, além de todos os outros princípios de cultura; em menino, sacara contos, perambulava pelas ruas, brincava, jogava bola e que seria o pai, começando a escrever como rapazinha. Foi aliando a casa um pouco mais, essa pequena letrada, deu-lhe vontade de estudar e foi para a universidade de Londres, em busca do saber. Como não fosse bastante privada, ela tinha gosto por teatro. Começou por empregar-se como "dona" de cafés, no posto de um teatro de rua, empolgava entre os atores, conseguia ter um dote, frequentava o mundo, aguçou suas palavras em contato com os seus e a vida, teve acesso ao palácio de rainha, tornou-se uma Shakespeare.

E Judith? Bem, Judith não seria nada para a escola. E ninguém se deu conta de seu talento, suas declarações. As vezes, como tinha medo de ser exposta, pegava nos livros da escola. De pois interinham, mandavam-na sair, mas ela não queria sair. Não por malícia, adorava-se e queria que ela se tornasse uma verdadeira mulher. Chegou a época do casamento. Ela não queria, casava com outro marido. Depois de um tempo, ela fugiu de casa, foi para Londres. Judith não gostava de teatro. Por isso não pôde de um, disse que queria trabalhar com os outros. Foi uma coisa geral, todos imaginaram logo outra coisa. Como poderia arranjar comida? Não podia fazer nada pelas ruas. Então, um homem teve pena dela. Em troca ela escreveu um livro. Até que, numa noite de inverno, ela se matou. "Quem", diz Virginia Woolf, "poderia calcular a vida e a violência de um casamento de poeta quando põe no corpo de uma mulher?"

E assim acaba a história que não existe.

Quem Deseja Ter Cintura Fina

Pois não é nada difícil. Basta um pouco de simples exercício. É suficiente fazer "exercício" para você perder o excesso de peso e obter uma cintura fina. Mas esse exercício não precisa ser "mais minino". Execute-o cada vez que se sentar, em qualquer lugar. Cada vez que você se sentar, faça o seguinte: encolha o corpo, contendo o respirar, mantendo-o contido 2 e encolha mais a cintura, elevando-a, conte 3 e encolha-o um pouco mais, como se pretendesse encolher o corpo, vertendo. Depois, relaxe. Faça isso muitas vezes. Repita — Vá a pé, persistência e tempo, e você verá que a sua cintura não afina.

MÁSCARA DE TOMATE

A máscara de tomate é adocicada, refrescante e benéfica. Se você está sofrendo de resaca, a máscara de tomate é a melhor. Encha dois tomates bem maduros. Retire-os e separe as sementes com uma colher de aço. Coloque em uma tampa de vidro e bata com um pilão. Acrescente, gota a gota, batendo sempre, 30 gotas de tinctura de gengibre e 20 gotas de água de rose. Espalhe a máscara pela face e massageie-a por vinte minutos. Retire-a com água fresca. Se sua pele for extremamente seca, esta máscara não é indicada.



Nova Linha em "Tailleur"

É extremamente feminino o novo estilo de "tailleur" para o inverno. Observe a jaqueta curta e arredondada, a gola cerrada de bolbo, a saia de corte folgada, a gola de pescoço branco. A linha suave das mangas dá o toque final de elegância.

EM VEZ DE MASSAGEM



... modelagem. Há institutos de beleza, em Paris, que já não usam a massagem facial, e sim o que se poderia chamar de "modelagem". É estranho? Nem tanto. Visto mesmo, em momentos de cansaço, deve-se praticar o sentir. Procure recordar-se: estando fatigada, nunca foi o gesto de cobrir o rosto com as duas mãos, comprimindo-as com certa violência contra as pálpebras e os músculos da face? Pois bem, esse gesto inconsciente, se praticado com violência e com consciência, é benéfico. Experimente agora mesmo: com a palma das mãos, comprima cuidadosamente cada parte do rosto, como se quisesse encostar a carne nos ossos, como se quisesse sentir na palma das mãos o formato dos músculos e dos ossos. Unte, então, a pele com creme, e com as mãos igualmente unidas, faça uma viagem cuidadosa pela face. A pele, porém, não pode ser repuxada, e qualquer movimento deverá ser acidental. Depois de uma "modelagem" bem feita, o sangue afluirá à epiderme, banhando-a de vida.

— PAG. 18 — **Comício** RIO, 22-5-1952

SEGREDOS DE SUA BOCA

Se seus lábios têm certos segredos, você é orgulhosa, otimista, sedutora porque alegre, embora muitas vezes feroz. Se os cantos são abalados? Provavelmente você é triste, amarga, elementar; sua saúde talvez não ande muito boa. Se seus lábios estão sempre cerrados, crispados sobre os dentes, você é exigente consigo mesma e com os outros, gosta de impor seu modo de pensar, é voluntariosa. Se os lábios estão entreabertos? Você é pouco comunicativa, embora capaz de sentimentos profundos. Se estão fechados, sua expressão é um pouco seca. Se os lábios, às vezes, demonstram bastante exuberância, gosto pela vida, tolerância para consigo mesma, facilidade de se perdoar. Se se você tem "boca de coração", tente ser menos "coquette".

APRENDENDO A VIVER

Você está parecendo com o bicho do desenho, não é? Que em vez de estar amarrada a uma lata barulhenta, está amarrada às próprias preocupações. Tanto a lata como as preocupações vão atrás, para onde quer que o bicho e você queiram ir. Mas há duas diferenças: a) não foi o bicho que amarrou em si mesmo a lata, e você é quem inventou as preocupações; b) o pobre animal não tem poder de desamarrar a corda, e você tem. — Arrisque a palavra "preocupação". Não, não é aula de gramática. A palavra divide-se em "pre" e "ocupação". É quer dizer, ocupar-se antes; ocupar-se antes do tempo. Na verdade, preocupar-se não

é mais do que antecipar-se aos acontecimentos, o que é logicamente uma tolice. — Você tem gasto sua capacidade de emoção da pior maneira possível.



Por que não pega uma tesoura e simplesmente corta o cordão que a prende à lata? A decisão envelhece mais que os anos. Resolva hoje mesmo o seu problema. — E se este for insolúvel? Então... re-

signe-se, pois esse também é um modo de cortar a corda. Havia uma senhora que tinha uma verruga no rosto e o médico não queria extirpá-la. Um dia, olhando-se ao espelho, ela se perguntou curiosa: há quanto tempo examinava a verruga para ver se tem diminuído? A resposta foi espantosa: há vinte anos. Por que, perguntou-se ela, não dei o assunto por encerrado, em vez de sofrer durante 20 anos?

Preocupar-se pode se tornar um hábito, como o de roer unhas. Talvez chegue o dia em que lhe perguntem: por que está preocupada? E sua resposta honesta deve ser: por nada, estou simplesmente preocupada.

Figura 5 – Página do jornal *Correio da Manhã*, 02/09/1959, p. 18.

2ª Coluna

CORREIO DA MANHÃ, Porto-Alex, 2 de Setembro de 1959

PARIS LANÇA FESTIVAMENTE A MODA DE 1960

De estilo de Pierre Cardin, 1960, "tubino" de cor preta, tecido de seda, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"DORSEUS", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"PERFIDE", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"TUNISLOPE", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"CROISSANT", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"FLORES", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"TUBA", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"NEONORTESE", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"EDUCAR", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

"NELE", vestido de noite, gola alta, em tecido branco, com detalhes em ouro. — (Foto PPA)

Ela pagou com a vida a aventura...

Monte Carlo, 14 de maio.

A vida das mulheres modernas, especialmente as que vivem em Paris, é uma aventura constante. Elas vivem em um mundo de luxo e glamour, mas também de perigos e desafios. A aventura começa com a escolha da moda, que é uma forma de expressão pessoal e de afirmação de identidade. As mulheres modernas não se conformam com a rotina e buscam sempre algo novo e diferente. Elas vivem em um mundo de contrastes, onde a beleza e a elegância se encontram com a realidade e a luta pela sobrevivência. A aventura é uma parte essencial da vida das mulheres modernas, e elas pagam com a vida a aventura que vivem.

NELE

Compre esta estampa em qualquer loja de artigos de moda. — (Foto PPA)

NELE

Compre esta estampa em qualquer loja de artigos de moda. — (Foto PPA)

Correio da Manhã

FEIRA DE UTILIDADES

CASUAIS PLÁSTICAS

Se você quer um novo look para o seu dia a dia, não se esqueça de visitar a Feira de Utilidades. Lá você encontrará uma variedade de produtos plásticos, desde roupas até acessórios, tudo em uma variedade de cores e estilos. A feira é uma ótima oportunidade para quem quer renovar o guarda-roupa sem gastar muito dinheiro. Os produtos plásticos são duráveis, fáceis de cuidar e vêm em uma variedade de estilos para atender a todos os gostos. Não se esqueça de visitar a Feira de Utilidades para encontrar tudo o que você precisa para o seu dia a dia.

RECEITA NACIONAL PARA CONSERVAR A LÍNGUA

Se você quer manter a língua saudável e livre de doenças, é importante seguir algumas dicas. Primeiro, evite fumar e beber álcool, pois eles podem danificar a língua. Segundo, mantenha uma boa higiene bucal, lavando os dentes regularmente e usando fio dental. Terceiro, evite comer alimentos muito quentes ou muito frios, pois eles podem irritar a língua. Quarto, evite usar roupas muito apertadas, pois elas podem causar desconforto e irritação na língua. Seguindo essas dicas, você pode manter a língua saudável e livre de doenças.

SAPATOS CONDIÇÃO

Se você quer comprar sapatos de qualidade, é importante verificar a condição dos sapatos antes de comprar. Verifique se os sapatos estão limpos, sem manchas e sem danos. Verifique também se os sapatos são confortáveis e adequados para o seu tipo de pé. Além disso, verifique se os sapatos são feitos de materiais de qualidade e se têm uma boa construção. Seguindo essas dicas, você pode comprar sapatos de qualidade e que durarão por muito tempo.

COMO PREPARAR

Se você quer preparar um prato delicioso, é importante seguir algumas dicas. Primeiro, escolha ingredientes frescos e de qualidade. Segundo, siga a receita corretamente, medindo os ingredientes com precisão. Terceiro, use utensílios limpos e adequados para o preparo do prato. Quarto, degustar o prato antes de servir para verificar se está do seu gosto. Seguindo essas dicas, você pode preparar pratos deliciosos e saudáveis.

REQUISITOS CONVENIÊNCIA PARA A DORA DE CASA

Se você quer ser uma boa mãe, é importante seguir alguns requisitos de conveniência. Primeiro, mantenha a casa limpa e organizada. Segundo, prepare refeições saudáveis e nutritivas para a família. Terceiro, estabeleça regras e limites para os filhos. Quarto, dedique tempo para os filhos e para o marido. Seguindo esses requisitos, você pode ser uma boa mãe e criar um ambiente saudável e feliz para a família.

PREVENIR DE DOENÇAS VEZES E SALVAMENTO

Se você quer prevenir doenças e manter a saúde, é importante seguir algumas dicas. Primeiro, faça exames médicos regularmente. Segundo, mantenha uma alimentação saudável e equilibrada. Terceiro, pratique exercícios físicos regularmente. Quarto, evite fumar e beber álcool. Seguindo essas dicas, você pode prevenir doenças e manter a saúde por muito tempo.

PARA CLAREAR AS RÍPIAS

Se você quer clarear as rípias, é importante seguir algumas dicas. Primeiro, evite usar produtos de beleza que contêm álcool ou outros ingredientes irritantes. Segundo, use produtos de beleza que contêm ingredientes naturais, como aloe vera e vitamina C. Terceiro, faça tratamentos caseiros com ingredientes naturais. Quarto, evite expor a pele ao sol sem proteção solar. Seguindo essas dicas, você pode clarear as rípias e manter a pele saudável e bonita.

PIZZICATOS

Se você quer fazer pizzicatos, é importante seguir algumas dicas. Primeiro, escolha uma música que você goste e que seja adequada para o nível de dificuldade. Segundo, pratique a música regularmente, focando na técnica e na expressão. Terceiro, use instrumentos de qualidade e mantenha-os bem cuidados. Quarto, participe de aulas e workshops para aprender mais sobre pizzicatos. Seguindo essas dicas, você pode fazer pizzicatos de forma correta e agradável.

Figura 6 – Página do tabloide *Diário da Noite*, 02/06/1960, p. 18

Os pés de quem trabalha

Mesmo que você não trabalhe com os pés, sabe muito bem que é um problema passar o dia inteiro calçada, no escritório ou na loja. A solução, infelizmente, não está em passar a usar chinelos.

O primeiro cuidado está na compra dos sapatos. Escolha-os tendo em mente que os outros vão vê-los, mas quem os sentirá é você mesma. Mesmo bem escolhidos, os sapatos novos afligem um pouco durante os primeiros dias. Não procure "amansá-los" no trabalho, mas em casa, onde você poderá descalçá-los quando se tornam insuportáveis.

Outro problema de quem anda o dia inteiro calçada, é o da transpiração excessiva nos pés. Para aliviar esse mal, aplique a seguinte loção, também boa para ser usada no caso de transpiração excessiva nas mãos.

Alcool — 1 parte
Ácido do chumbo — 5 partes

Água de rose — 200 partes.

(Use luvas de látex ao aplicar).

Só para mulheres ELKA SOARES

Boquinhas de Sedução

A PROFESSORA É VOCÊ

"Ela não é bonita, mas..." E, mas é sedutora. A beleza apenas não interessa aos homens. E nas sedutoras, também não é a beleza que conta. O "sex appeal" interessa por pouco tempo, é fogo de palha. Mas a sedução prende. É coisa tóxica; envolve, mesmo que não se entenda de que modo. Talvez você não seja bonita. Não tem importância. Você pode ser irresistível sem ter beleza. Depende de você, em grande parte. Essa é a primeira linha. Talvez você pense que não aprendeu nada de positivo. Mas aprendeu, sim. Aprendeu que ser amada não depende de beleza.

Silhueta

Que nome melhor para esta vestida preto? Lembra uma silhueta nítida, recortada em uma parede. O decote se desenha no colo como uma moldura bem talhada. O corpo veste como uma leve. E a saia, bem generosa, arma-se como no tempo das crinolinas.

CONVERSO

Que você pode ou não do mal, a fala é que chegou a época de nós. Do modo que vamos falar do mal, e que significa também falar no perigo.

Insisti, por exemplo, ter meus fins se você não tiver as pernas bem tratadas, lavadas de pelos supérfluos. O uso da lâmina de barbear é fácil e cómodo. Ou, se você preferir, algum dos produtos depilatórios que em toda parte se vendem. Uma fricção com loção suavizante ou um creme não muito gorduroso evitará a pele.

Você usa meia com costura? Então lembre-se de que a perna parece torta quando a costura está torta.

Um excelente exercício para corrigir as pernas (as meias ficam mais bonitas) é andar de bicicleta. Se você não dispõe nem de tempo nem de bicicleta, mas dispõe de um anasalho, não desanime. Os movimentos de bicicleta podem ser feitos.

Deite-se no chão, levantando os quadris apoiando-os com os mãos, e execute grandes movimentos rotacionais com as pernas, estalamente como se estivesse pedalando.

O ideal é não ter nenhuma criança por perto: todos os vizinhos iriam rir, sabendo que mamãe anda de bicicleta na rua. Também sua empregada não deveria estar presente: é difícil exigir dela seriedade e respeito depois disso.

Voltando ao mal: lave-se todos os dias. E não é só por higiene: elas se conservam melhores, duram mais. Mas não se esfregue, se lavá-las, limpez-as várias vezes nos dias, depois de mergulhadas em água e sabão.

Hoje tem pudim

Não há dia entediado que não melhore um pouco de aspecto quando aparece um pudim como sobremesa. Você há de dizer que dia de lábio rogi não quer fazer pudim. Mas este é rápido, dá gosto de se fazer e de se comer.

Bata seis gemas com duzentos gramas de açúcar, acrescentando meia colher de manteiga e uma de farinha. Dissolva no fogo dois pontos de chocolate em duas colheres de leite, e derrame sobre a primeira preparação. Misture bem, leve ao forno em forma untada. De quator, abra com creme Chantilly.

3.4.2.1 *Entre Mulheres: um exemplo de uma prática discursiva*

Vejamos, então, como Clarice Lispector, a partir de sua concepção singular acerca da mulher e do que interessa a ela, apropria-se do gênero coluna feminina *Entre Mulheres*, atrás do pseudônimo Tereza Quadros, para criar um diálogo intimista com sua leitora.

Partindo do livro *Correio Feminino* para chegar às colunas femininas de Clarice, selecionei alguns textos desse livro, originalmente publicados na *Entre Mulheres* (*Comício*), para iniciar a análise da cena de enunciação. No livro, constam treze textos dessa coluna, dispostos em duas seções: *Saber viver nos dias que correm* (três produções) e *Entre mulheres* (essa seção, que replica o nome da coluna do jornal, traz dez produções). Não trarei para discussão, por ora, os detalhes da organização desse livro, pois esses farão parte do *corpus* de análise do próximo capítulo.

É possível perceber, já em uma primeira leitura dos treze textos, a presença de duas categorias de produção na coluna *Entre Mulheres*, e isso é confirmado pela criteriosa análise de toda essa produção jornalística que Nunes (2006b) realizou:

Para compor a página feminina de *Comício*, Tereza Quadros trabalha com assuntos sobre beleza, decoração, moda, comportamento, análise de personalidade, conselhos, receitas, segredos, notícias e crônicas/contos. [...]

É bom esclarecer que em meio a variados textos que compõem esse verdadeiro “bazar asiático” que é a coluna de Tereza Quadros, uma crônica sempre é o destaque da página. Quer seja pelo conteúdo, quer seja pela localização privilegiada na diagramação. O fato é que a crônica da coluna transforma-se em pretexto para uma conversa com a leitora, um comentário sobre algum assunto em evidência ou moda, algumas vezes, e, em outras, espaço para exercício literário. (NUNES, 2006b, p. 177)

Dessa forma, tendo em vista os pressupostos teórico-metodológicos de Maingueneau, analisei a forma pela qual essa coluna se constrói como gênero na relação entre *cena genérica* e *cenografia*. Tomei como objeto a coluna de 22/05/1952, apresentada na FIGURA 4, e, para efeito de análise mais detalhada, fiz um recorte de dois textos – uma pequena crônica, *A irmã de Shakespeare*, assinada por Tereza Quadros, narrativa de abertura; e outro texto que aparece, ao final da página, alinhado verticalmente a essa crônica, na seção *Aprendendo a viver*. Esse último, no livro *Correio Feminino*, recebeu o título *Presa às preocupações*. A análise inicia-se por essa seção *Aprendendo a viver*.

Partimos da ideia de que o ato de enunciação, ao integrar um conjunto de elementos que dão forma à própria situação de comunicação, gera a cena de enunciação. Assim, participando dessa enunciação como coenunciadora, a leitora de *Entre Mulheres*, diante dessa coluna do jornal, é envolvida por essa cena que se forma por três outras cenas: (i) no momento da recepção, ela se vê frente a uma página da *imprensa feminina* (cena englobante); (ii) nessa página, é publicada uma *coluna feminina Entre Mulheres*, (cena genérica); (iii) que visa a *estabelecer um diálogo com essa mulher* interessada em assuntos relacionadas ao gênero (cenografia). Assim sendo, o diálogo pressupõe uma “voz” *instituída*, ou seja, uma voz que o propõe e que dele participa (ethos).

Para confirmar esse enfoque da coluna *Entre Mulheres* como gênero, basta observar que ela atende às condições de êxito que são citadas por Maingueneau (2001), como mostrado a seguir:

- a) *uma finalidade reconhecida*: uma conversa de “mulher para mulher”, sobre dicas, conselhos, pequenas narrativas etc.;
- b) *o estatuto de parceiros legítimos*: para confirmar a condição acima, a produção dessa coluna envolve enunciador e enunciatário femininos, pertencentes à mesma comunidade imaginária;
- c) *o lugar e o momento legítimos*: mesmo não havendo uma “[...] página fixa para o encontro de Teresa Quadros com suas leitoras [...]” (NUNES, 2006b, p. 121), pois a coluna aparecia entre as páginas 18 a 21 (mais frequentemente, na 18), essa coluna manteve certo caráter rotineiro nas dezessete publicações assinadas por Teresa Quadros, no período de 15 de maio a 12 de setembro de 1952;
- d) *um suporte material*: o tabloide *Comício*. Esse suporte não deve ser visto apenas como um simples “meio” para divulgar textos, pois, de alguma forma, interfere na produção do gênero, visto que, em sua própria emergência, o gênero concretiza-se por meio de uma relação de fatores combinados;
- e) *uma organização textual*: considerando as quatro condições (a), (b), (c) e (d), há toda uma trama textual-discursiva, que será mostrada no decorrer da análise, com vistas a cumprir a finalidade para a qual o gênero é produzido.

Cumprindo assim essas condições de êxito, *Entre Mulheres* participa de um quadro cênico constituído pelas cenas englobante e genérica. Porém reafirmamos que a leitora

se depara não com esse quadro cênico, mas sim com uma cenografia – ela se vê diante de uma página de jornal, diagramada com uma determinada regularidade, apresentando um conjunto de textos.

No caso da coluna em análise, os subtítulos – “*A irmã de Shakespeare*”, “*Quem Deseja Ter Cintura Fina*”, “*Máscara de Tomate*”, “*Segredos de Sua Boca*”, “*Em vez de Massagem*”; “*Nova linha em ‘Tailleur’*”, “*Aprendendo a Viver*”, somados a elementos não verbais – desenhos/fotos de mulheres – instituem a cena de enunciação que se valida progressivamente pela própria enunciação, pois, de acordo com Maingueneau (2008c), a cenografia é, simultaneamente, o ponto de origem – a fonte do discurso – e aquilo que ele cria; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deverá legitimá-la, mostrando que essa cenografia é “a” cenografia exigida para enunciar da forma como deve ser.

Os subtítulos já incitam a leitora a uma determinada ação, a fazer uma leitura mais direcionada a seu objetivo: ler a coluna em busca de uma dica ou de uma receita ou de uma pequena narrativa ou de todas elas! Dotada de uma competência genérica, ela percebe o que provavelmente será tratado em cada um desses textos, isto é, essa competência permite a ela estabelecer uma relação do título com o gênero textual, pois, de acordo com Genette (2009, p. 72), “[...] se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação, um tema de conversação.” E, segundo esse autor, uma das funções do título pode ser a de indicar o conteúdo do texto (mesmo que essa função não se configure, necessariamente, obrigatória); ele também concorda que os títulos se referem à própria obra, sendo uma menção de sua forma ou de sua pertença genérica.

Aprendendo a viver – sem preocupações

O título *Aprendendo a viver* já revela a intenção de a colunista captar a atenção de uma leitora-modelo/mulher interessada nesse aprendizado, ou seja, daquela que quer entrar nessa *ação contínua* manifestada pela forma verbal gerúndio. Por outro lado, percebe-se uma “voz” que apresentará o modo como se aprende a viver, ou seja, uma voz mais experiente que sabe ensinar a viver. Assim, nessa prática discursiva que traz em seu bojo um conteúdo associado a um estatuto de enunciador e de enunciatário, há também

uma maneira de dizer, que, de acordo com Maingueneau (2008a), seria uma instância subjetiva, entendida como ‘voz’ e ‘corpo’, inscrita historicamente em uma situação. Essa voz é conceituada pelo autor como *ethos*, entendido como uma maneira de dizer que está relacionada a uma maneira de ser.

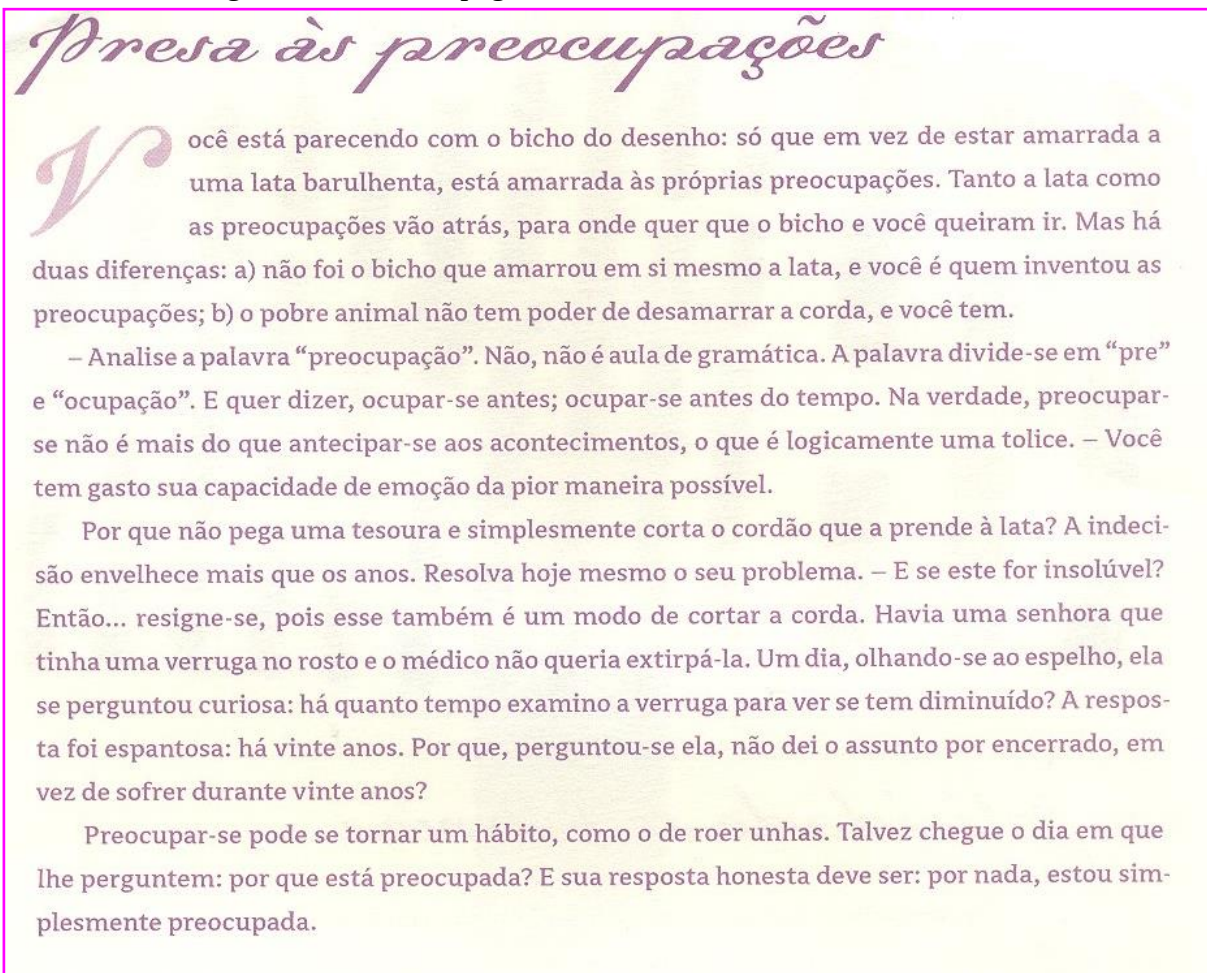
Aplicando esses pressupostos na prática discursiva instaurada em *Entre Mulheres*, busco mostrar como essa coluna, ao se constituir, legitima o discurso de uma mulher experiente, dotada da ‘receita do bem viver’, que se dirige à mulher que vive ‘presa às preocupações’ e, portanto, necessitada das dicas dessa ‘receita’. A seguir, na FIGURA 7, está reproduzido o texto extraído do contexto original, publicado na seção *Aprendendo a viver*:

Figura 7 – Texto da seção *Aprendendo a viver* do tabloide *Comício*, 22/05/1952, p. 18.



Fonte: Nunes (2006 b, p. 142).

E, na FIGURA 8, o mesmo texto, retirado da página. 59, de *Correio Feminino*, com o título *Presa às preocupações*.

Figura 8 – Texto da página 59 do livro *Correio Feminino*

Fonte: Lispector (2006, p. 59)

Como dito, nessa prática discursiva, além de as condições de enunciação definirem o estatuto do enunciador e do enunciatário, já apresentam também indícios do espaço (topografia) e do tempo (cronografia) que conduzem o fio da enunciação. É interessante ressaltar que Maingueneau (2008c), ao apresentar sua discussão acerca da cena de enunciação e ao apontar o conceito de cenografia discursiva, propõe a existência da ‘dêixis discursiva’, ou seja, de coordenadas espaço-temporais que estão implicadas na enunciação e articuladas com os dois parceiros da comunicação verbal – enunciador e enunciatário – e, também, com a *cronografia* e a *topografia*.

No início do texto, é criada a imagem da mulher que “está amarrada às próprias preocupações” (assim como um bicho amarrado a uma lata barulhenta); imagem essa revelada no título “presa às preocupações”. Com isso, pode-se perceber que uma voz presente no texto interpela a leitora pelo uso do pronome “você” e a situa no lugar

daquela que vive “presa às preocupações” em um certo momento atual, haja vista o emprego do tempo verbal predominantemente no presente.

Em *Aprendendo a viver*, o texto vai desenvolvendo-se por meio da *cronografia* das preocupações de uma mulher situada num momento da sociedade em que a leitora se encontra inserida. Com isso não se pode dizer que é concomitante com o momento presente da enunciação, visto que a dêixis discursiva, segundo Maingueneau (2008c), não direciona de fora para o interior do discurso, isto é, uma formação discursiva não enuncia a partir de um sujeito, de um tempo e de um espaço objetivamente determináveis do exterior. Pelo contrário, o que ocorre é um movimento de referência do interior do discurso para fora dele. Com isso, a dêixis discursiva aponta para a cena que sua enunciação, ao mesmo tempo, produz e pressupõe que exista para que seja legitimada.

Após a apresentação dessa imagem de mulher – amarrada às próprias preocupações como um bicho amarrado a uma lata barulhenta –, o enunciador explicita duas diferenças entre ela e o animal, afirmando, de forma incisiva: ela, pessoa quem criou tais preocupações, pode “desinventá-las”.

Até o momento, pelas proposições desse texto, esses indícios textuais destacados criam um estatuto prévio de uma mulher que se deixa levar pelas preocupações que são inventadas por ela mesma. Ao estabelecer uma comparação dessa mulher com “o bicho do desenho” amarrado a uma lata barulhenta, nota-se um tom depreciador atribuído a esse lugar que a mulher está ocupando, justamente para provocá-la, a fim de que ela se destitua desse lugar. Assim, ao apontar as diferenças entre os dois, o enunciador confere ao seu coenunciador e a si mesmo um estatuto de “mulher que pode viver livre de preocupações”, determinando também a comunidade imaginária daqueles que devem estar em adesão a esse posicionamento discursivo. Assim, essa cenografia implica um *ethos* da mulher ‘livre de preocupações’, representada por um fiador que tem o poder de ‘desamarrar a corda’.

Em seguida, de uma maneira bem didática, afirmando que “não, não é aula de gramática”, o enunciador apresenta uma análise da palavra ‘preocupação’ e chega à conclusão de que preocupar-se é “logicamente uma tolice”. Além disso, interpela

novamente sua leitora: “– **Você** tem gasto **sua** capacidade de emoção da pior maneira possível.” Com isso, surge o corpo de um “antifiador” desqualificado por meio da enunciação que confere a sua ação de ‘gastar’ uma circunstância negativa do modo de usar a capacidade de emoção: ‘da pior maneira possível’.

Após esse investimento negativo, a cenografia criada acrescenta ao caráter do enunciador um *ethos*, ao mesmo tempo, ‘questionador e conselheiro’ que deslegitima o corpo do “antifiador”, por meio de uma cadeia de metáforas que simbolizam a ruptura com as preocupações: “Por que não pega uma tesoura e simplesmente corta o cordão que a prende a lata? A indecisão envelhece mais que os anos. Resolva você mesmo o seu problema. – E se este for insolúvel? Então... resigne-se, pois esse também é um modo de cortar a corda.”

Para finalizar o discurso em defesa do ‘viver sem preocupações’, é contada uma pequenina história de uma mulher que passou vinte anos de sua vida a se preocupar com um fato pouco importante e que, ao final, apresenta-se arrependida ao questionar esse sofrimento: “Por que, perguntou-se ela, não dei o assunto por encerrado, em vez de sofrer durante vinte anos?”

Ao contar esse fato, o enunciador, além de demonstrar uma sabedoria a respeito do que vem defendendo ao longo do texto – *o saber viver livre de preocupações* –, intenciona provocar a adesão de uma leitora que não deseja passar por uma experiência como essa. Que indícios confirmam essa ideia?

A mulher em que essa seção investe é aquela que deve assumir um comportamento de se livrar das preocupações, aquela que não pode se prender a elas, pois a preocupação pode se tornar um hábito, como dito no último parágrafo do texto.

O uso do advérbio ‘talvez’ atribui uma possibilidade de isso acontecer: “Talvez chegue o dia em que lhe perguntem: por que está preocupada?” e essa possibilidade aparece como um alerta dotado de um certo grau de censura, de advertência: “E sua resposta honesta deve ser: por nada, estou simplesmente preocupada”. Essas formulações, assim, permitem ver a representação de uma fiadora conselheira que se mostra bastante

confiante em seu dizer: se sua leitora não seguir seus conselhos, a preocupação tornará um hábito em sua vida.

É possível perceber, por meio dessa análise, que a cena enunciativa criada pelo discurso presente no texto da coluna *Aprendendo a viver* revela sua *cenografia* e seu *ethos* e, ao mesmo tempo, mostra que essa cenografia e o *ethos* que ela supõe são legítimos. Isso se confirma pelas proposições em defesa do discurso de um *viver sem preocupações*, dirigido a uma leitora que o *ethos* incorpora, de imediato, à cenografia, e que adere ao mundo exigido por essa cenografia e por nenhuma outra. Para se legitimar, o discurso desenvolve um universo de sentido que implica a necessidade de se conceber a ideia de que “viver sem preocupações” é algo possível e exige uma decisão frente à vida. Dessa forma,

- apresenta-se a imagem de mulher amarrada às preocupações (criadas por ela mesma), metaforicamente comparada a um bicho amarrado a uma lata barulhenta;
- o enunciador explicita duas diferenças entre a mulher preocupada e o animal; vê-se uma ênfase à ideia de que tais preocupações podem ser “desinventadas” pela mulher;
- atribui-se um tom depreciador a esse lugar que a mulher está ocupando e, com isso, percebe-se uma provocação, com o objetivo de ela se destituir desse lugar;
- o enunciador confere a si e ao seu coenunciador um estatuto de “mulher que pode viver livre de preocupações”, determinando também a comunidade imaginária daqueles que devem estar em adesão a esse posicionamento discursivo. Assim, essa cenografia implica um *ethos* da mulher ‘livre de preocupações’, representada por um fiador que tem o poder de ‘desamarrar a corda’, símbolo de sua libertação dessas preocupações por ela criadas;
- eis que surge o corpo de um “antifiador” que, desqualificado por meio da enunciação que confere à ação de ‘gastar’ uma circunstância negativa, enfatiza o modo como a mulher usa sua capacidade de emoção: ‘da pior maneira possível’;
- após esse investimento negativo, a cenografia criada acrescenta ao caráter do enunciador um *ethos*, ao mesmo tempo, ‘questionador e conselheiro’, que

deslegitima o corpo do “antifiador”, por meio de uma cadeia de metáforas que simbolizam a ruptura com as preocupações;

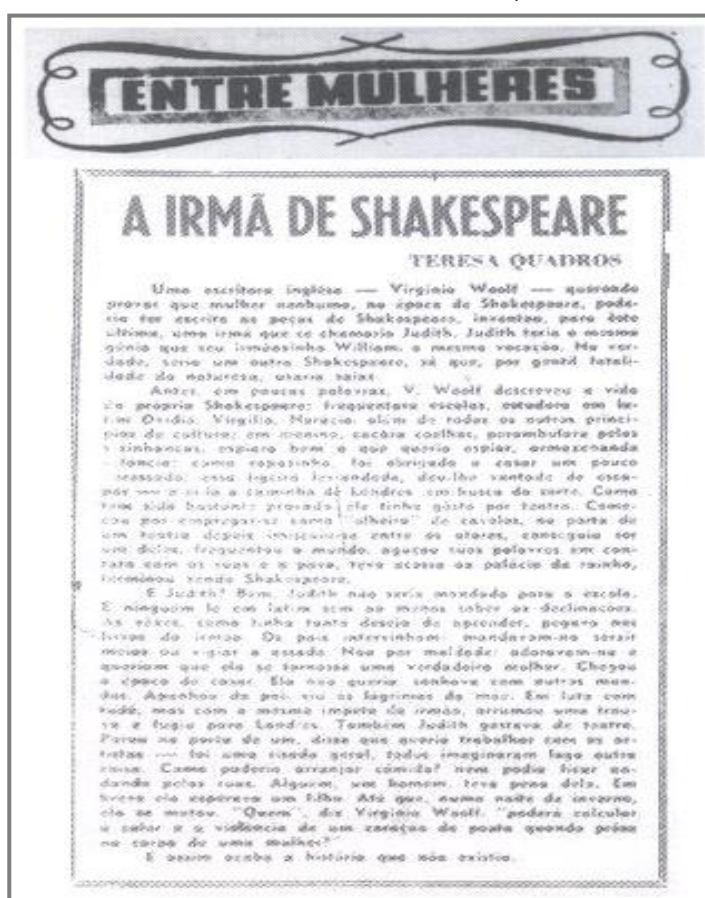
- por fim, a imagem do ethos renova-se pela representação de um fiador conselheiro que se mostra bastante confiante em seu dizer com o objetivo de atribuir um “ultimato” ao coenunciador: se a leitora não seguir seus conselhos, a preocupação tornará um hábito em sua vida.

Vê-se, desse modo, que a cenografia implica um processo circular; a enunciação do texto, desde seu surgimento já supõe uma determinada cenografia que, progressivamente, se valida por meio dessa mesma enunciação.

A irmã de Shakespeare:

Reapresento, primeiramente, o texto em seu contexto primário da página de *Comício*, conforme FIGURA 9.

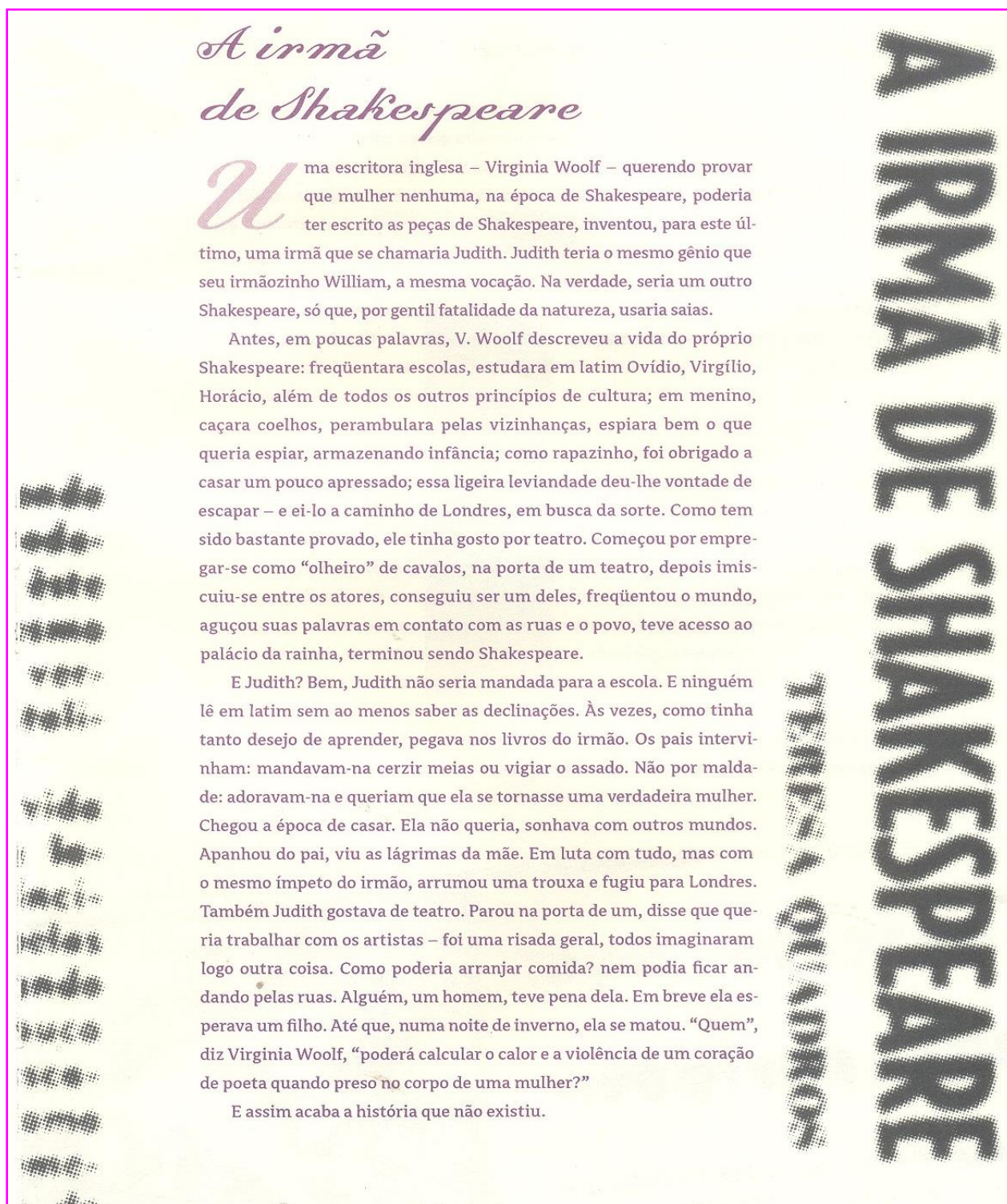
Figura 9 – Narrativa de abertura da coluna *Entre Mulheres*, tabloide *Comício*, 22/05/1952, p. 18



Fonte: Nunes (2006 b, p. 142).

A seguir, o texto constante da página 125 do livro *Correio Feminino*: a crônica *A irmã de Shakespeare*. Será um pretexto para um diálogo com a leitora? Um espaço para exercício literário?

Figura 10 – Texto da página 125 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p. 125)

Como referido anteriormente, Clarice Lispector tinha por costume apresentar uma narrativa com a tônica de sua discussão que traria para aquela coluna. Esse hábito atribui à cena de enunciação um certo ritual, ressaltando o caráter de *gênero instituído* que vem caracterizar essa coluna.

Pela observação do texto inicial, logo abaixo da vinheta com o título *Entre Mulheres*, nota-se que *A irmã de Shakespeare* vem cumprir uma função diferente do texto da seção *Aprendendo a viver (Presa às preocupações)*; modificando, dessa forma, uma das condições de êxito – sua finalidade reconhecida.

Na construção desse gênero crônica, já de início, na formulação do título, percebe-se que a enunciação estabelece um diálogo intertextual. De acordo com Maingueneau (2008a),

Todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores do mesmo campo [entendido como uma referência ao imaginário de uma filiação]. [...] Ao lado dessas restrições compartilhadas pelos diversos membros de um campo, há também o passado específico que cada discurso particular constrói para si, atribuindo-se certas filiações e recusando outros. (MAINGUENEAU, 2008a, p.77-78)

Além da referência, no título, ao famoso escritor inglês, surge uma outra menção feita à autora Virginia Woolf⁹. Assim, vê-se marcado no texto o processo de um diálogo entre mulheres que trazem, (ou devem trazer) em sua memória discursiva, um determinado conhecimento acerca da literatura inglesa. A leitora dessa coluna, para que possa produzir sentidos, necessita perceber que nesse texto o assunto será outro, não se trata de dicas ou de conselhos. Há um caráter de “renovação” nesse texto da coluna, que o desloca para o agrupamento de *gênero instituído do modo III*, revelado por essa maneira como a leitora é conclamada a ocupar um lugar daquela que se esforça para compreender o texto, cuja finalidade, aos poucos, vai se constituindo na construção da cenografia. Essa finalidade está relacionada a uma discussão que o ethos institui a respeito da posição marginal que a mulher ocupa na sociedade, principalmente, da mulher que deseja algo incomum, como, por exemplo, ser escritora naquele contexto histórico.

⁹ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. Na página 4, consta esta seguinte nota: “Este ensaio baseia-se em dois artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtas, em Girton, em outubro de 1928.

De acordo com Nunes (2006b, p. 186), “[...] é possível que Clarice Lispector tenha tido contato com as ideias de Virginia Woolf e compartilhado de tal pensamento, a ponto de comentar uma passagem do livro *Um teto todo seu* para as leitoras daquele 1952.”. É interessante esclarecer que essa obra de Woolf trata de temas bastante abrangentes como literatura, filosofia, sociedade, vida, mulheres e ficção. Sobre o tema “mulheres e ficção”, essa autora britânica afirma que “[...] mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteada, submetida a sermões e admoestada.” (WOOLF, 1990, p. 68). Esse é um dado importante para a compreensão da referência a essa escritora, feita por Clarice Lispector na crônica em análise.

A possibilidade de a colunista ter tido contato com as ideias de Virginia Woolf e compartilhado tais ideias (Nunes, 2006b) fica bastante evidente em sua prática discursiva da crônica *A irmã de Shakespeare*. Há passagens do texto de Woolf que são retomadas na crônica, conforme as que estão expostas em alguns dos exemplos retirados dos dois textos, apresentados, a seguir, no QUADRO 2:

Quadro 2 – Exemplos de *Um texto todo seu* e *A irmã de Shakespeare*

Trechos de <i>Um teto todo seu</i>	Trechos de <i>A irmã de Shakespeare</i>
“Permitam-se imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith.” (p. 59)	“Uma escritora inglesa — Virginia Woolf — querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith.” (1º §)
“Enquanto isso, sua extraordinariamente bem-dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele.” (p. 59)	“Judith teria o mesmo gênio do seu irmãozinho William, a mesma vocação. Na verdade, seria um outro Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias.” (1º §)
“[Judith]Não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão e lia algumas páginas” (p. 59-60)	“E Judith? Bem, Judith não seria mandada para a escola. E ninguém lê em latim sem aos menos saber as declinações. Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão.” (3º §)

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, essa comparação entre os dois textos deixa explícito o diálogo intertextual que caracteriza essa enunciação e contribui para ajudar a definir as condições (estatuto) do enunciador e do enunciatário: o primeiro traz à baila o discurso do outro, tendo em vista seu enunciatário — a mulher-leitora de suas colunas, visando a uma conscientização

dessa mulher acerca da condição feminina – tema muito recorrente em todas as suas colunas.

Além disso, as condições de enunciação vinculadas à crônica *A irmã de Shakespeare* tornam definidos também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia), outras duas condições de êxito inerentes a um gênero discursivo. O discurso questionador da condição feminina revela a imagem de uma mulher que ocupa um lugar inferior ao do homem e destaca sua marginalidade no cenário intelectual. Esse discurso é encenado no âmbito de contextos sociais de dois momentos distintos. A crônica desenvolve-se através da cronografia da *condição feminina inferior, marginal* pertencente a (i) um tempo retomado pela memória – “na época de Shakespeare” e ao (ii) tempo atual – o da enunciação – sugerido pela concomitância com essa condição feminina ainda operante na sociedade em que se insere a mulher. E isso reforça a finalidade da produção da crônica, como já exposto, a conscientização da leitora da coluna acerca dessa condição feminina.

Esse texto não pressupõe a mesma leitura que é feita para outros gêneros como dicas e conselhos, posto que sua estrutura de narrativa já incita outra expectativa na leitora, ao revelar-se diferente das prescrições encontradas nos aconselhamentos. Assim, a crônica valida a cenografia de alguém que vai contar uma história, com um tom dotado de uma pitada de humor, pela voz de um enunciador que demonstra bastante senso crítico e, até certo ponto, ironia, como sugerido nas passagens:

- I. Judith teria o mesmo gênio que seu irmãozinho William, a mesma vocação. Na verdade, seria um outro Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias.
- II. E Judith? Bem, Judith não seria mandada para a escola. E ninguém lê em latim sem ao menos saber as declinações. Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado. Não por maldade: adoravam-na e queriam que ela se tornasse uma verdadeira mulher.

Em (I) o sufixo *-inho*, para o domínio da língua, serve para formar uma nova palavra, porém, no discurso, de acordo com Fiorin (2015, p. 80) “[...] pode ter uma função argumentativa, como, por exemplo, a de desqualificar o discurso do outro ou ridicularizá-lo.”. Ao usar a palavra “irmãozinho”, bem como o adjetivo “gentil” para o

substantivo “fatalidade”, pode-se dizer que o enunciador põe-se em uma polêmica frontal com o discurso machista, aquele que atribui à mulher uma posição marginal na sociedade, principalmente em se tratando de sua vocação para a esfera intelectual. A vocação da mulher deveria ser para as atividades da esfera doméstica, como é destacada em (II): tarefas de “cerzir” e de cozinhar (vigiar o assado).

Pela análise de práticas discursivas, como anunciado no início deste trabalho de pesquisa, é possível reconstruir características tanto da língua, quanto do homem e da sociedade. Isso pode ser confirmado pela passagem (II), pois nela reconstrói-se a condição feminina – a de uma mulher dotada de um saber do bom desempenho do papel da esposa que deve estar às voltas com as tarefas do lar, aquela que sabe cuidar do bem-estar e da imagem do marido, dos filhos. Reconstrói-se a imagem estabelecida na crença do que é “tornar-se uma verdadeira mulher”.

Esses indícios textuais ratificam a ideia de que “o ethos explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas deixadas no enunciado” (FIORIN, 2015, p. 70). Desse modo, o ethos incorpora esse tom crítico presente na crônica, legitimando o seu caráter de contestador e esclarecido, o de alguém que exhibe seu pertencimento à filiação do *discurso em defesa da mulher* e sua recusa ao *discurso conservador e machista dos anos de 1950*.

Pode-se, concluir, assim, que esse texto adquire um caráter mais reflexivo e menos prescritivo, mostrando sua orientação argumentativa em prol da valorização da mulher para além da eficiente e recatada dona de casa herdeira de violência e de repressão de outrora.

Ao término dessa análise da coluna feminina *Entre Mulheres*, é possível perceber a existência de uma cenografia por meio da qual se revela a construção de um ethos ora dotado de um *tom* mais conselheiro, ora mais contestador e esclarecido que se opõe ao *discurso conservador e machista dos anos de 1950*.

3.4.2.2 Em cena: *Correio Feminino* - *Feira de Utilidades e Só para Mulheres*

Mais uma vez ressalto a importância de se considerar o contexto histórico da época de produção das colunas femininas de Clarice, pois torna-se importante não nos esquivarmos de analisar como a linguagem reflete e refrata as condições de produção dos enunciados, bem como as marcas das formações discursivas e ideológicas da época em que essa produção ocorreu. Opto, nesta etapa da pesquisa, pela análise conjunta das duas colunas *Correio Feminino* – *Feira de Utilidades e Só para Mulheres*, devido à proximidade temporal em que foram produzidas e também devido ao que aponta Nunes (2206b, p. 250): “[...] A temática da coluna *Só para Mulheres* não foge ao esquema das outras escritas por Clarice. Há a conversa mansa entremeada pelas novidades da moda, da beleza, da culinária e da sedução. [...]”

A leitura dos textos permite visualizar a conjuntura histórica do período em que foram escritos, revelando uma remodelagem da identidade feminina, que mesclava características tradicionalmente associadas às mulheres com as novas posturas exigidas a elas frente às transformações sociais da época, mais especificamente, no caso dessas colunas, final da década de 1950 e década de 1960. O discurso das páginas femininas da imprensa desse momento defendia a ideia de que a mulher casada deveria ter como o centro de suas preocupações o marido e os filhos, pois ela era a “responsável” pela harmonia do lar.

É importante ressaltar que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve um crescimento urbano e a industrialização proporcionou o aumento das possibilidades educacionais e profissionais. Entretanto continuavam bem demarcadas as distinções entre os papéis femininos e masculinos.

Considerando que feminilidade e masculinidade são construções histórico-sociais e culturais, aprender a “ser mulher” torna-se algo essencial, pois o feminino não é adquirido pela anatomia, mas se trata de algo construído socialmente, como afirma Beauvoir (1967, p. 9): “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. [...]”, ou seja, as características associadas tradicionalmente à condição feminina derivam menos de imposições da natureza e mais de mitos disseminados pela cultura. Daí a importância das páginas femininas que surgiam na imprensa, cujas colunas desempenhavam uma

pedagogia orientada para a mulher. Principalmente para essa mulher que vivia um estilo de casamento próprio dos anos dourados e da qual se exigia que assumisse um papel de esposa, mãe e dona de casa dedicadas.

Um recurso utilizado pelas páginas femininas na construção da feminilidade era o de contrapor posturas e comportamentos ideais *versus* condutas consideradas inadequadas, que deveriam ser repudiadas. A mídia, de uma forma geral, além de sempre divulgar informações, divulga também modelos de “sujeitos” – imagens consagradas em filmes, seriados, novelas etc. – que possibilitam ao público-alvo uma forma de identificação. De acordo com del Priore (2011),

Graças ao cinema americano, novas imagens femininas começam a multiplicar-se e, novidade: a beleza passava a ser o motor do desejo. A moda tornou-se uma das principais articuladoras do novo ideal estético imposto pela indústria cinematográfica americana. Não era mais Paris quem a ditava, mãos os estúdios de Hollywood.

[...] O poder de sedução de estrelas de cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo para a imagem que elas queriam delas mesmas.

[...] Data dessa época o banimento de cena da mulher velha. Se, até o século XIX, matronas pesadas e vestidas de negro enfeitavam álbuns de família e retratos a óleo, no século XX, elas tendem a desaparecer da vida pública. Envelhecer começa a ser associado à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social. Associa-se gordura diretamente à velhice. (DEL PRIORE, 2011, p. 114-115)

Tem-se a idealização de certos valores e de atributos e, normalmente, constituem-se modelos identitários fundados em estereótipos que levam à padronização de comportamentos e de sujeitos, apagando a variedade e a diferença.

Pelo conceito de estereótipo pode-se entender que são padrões amplos de tipificação e representações, mediante os quais é possível estruturarem-se experiências, bem como interpretá-las. Dizendo de outra forma, são construções simbólicas distorcidas que atuam como forma de imposição de um sentido de organização ao mundo social. Para Amossy (2014), os estereótipos são uma espécie de ponte na relação do sujeito com o mundo, com o real e dos sujeitos entre si. Em relação a esse conceito (estereótipo) Charaudeau (2017, p. 587) apresenta-nos sua posição:

[...] nossa proposição consiste em se desfazer de uma noção, o estereótipo, que é demasiado restritiva, uma vez que só é identificada por seu caráter de fixação de uma verdade que não seria provada. O imaginário não é nem verdadeiro nem falso. Ele é uma proposição de visão do mundo que se baseia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento, os quais podem se excluir ou se sobrepor uns aos outros.

Assim, esse autor instrui-nos para não considerar um estereótipo certas ideias, por exemplo, a de que “os franceses são sujos” e, sim, constatar que no imaginário da “limpeza/sujeira” são construídos pontos de vistas, “acerca dos quais se devem analisar os saberes sobre os quais se apoiam através dos discursos que são produzidos no interior de cada comunidade emissora desse julgamento.” (CHARAUDEAU, 2017, p.587)

Nunes (2006b), ao discorrer sobre *Correio Feminino – Feira de utilidades*, menciona a existência de uma proposta de trabalho recebida por Clarice Lispector que, ao que tudo indica, se relaciona à produção para essa seção. No referido documento, é exposta a natureza dessa seção feminina, o modo de escrevê-la e o perfil do público leitor. De acordo com essa pesquisadora,

Clarice fala como quem conhece o trabalho a ser executado, demonstrando ter domínio sobre a maneira de criar uma coluna feminina e de torná-la atrativa, dinâmica, interessante. Conhece ainda os temas que tocam de perto a leitora em potencial: beleza, moda, problemas de mãe e de dona de casa. Sabe que a linguagem não pode ser hermética. Precisa manter o diálogo, buscando trazer a leitora para o texto. (NUNES, 2006b, p.204-205)

Um ponto curioso em relação a essa coluna é a existência de um outro documento que pertenceu à escritora, constante dos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se de um texto contendo sugestões compondo um “plano de divulgação publicitária para os produtos de beleza da Pond’s na mídia impressa, porém não sob a forma de anúncios diretos.” (NUNES, 2006b, p.205). Pode-se dizer que essa estratégia da Pond’s deve ter sido aceita, pois na coluna *Correio Feminino* constava um segundo título – *Feira de utilidades* – e era assinada por Helen Palmer, atendendo às sugestões constantes do documento.

Na seção *Correio Feminino: Feira de Utilidades*, é possível perceber que Clarice Lispector, sob o pseudônimo de Helen Palmer, cria um perfil para suas prováveis leitoras e não se descuida de seu objetivo de conquistá-las; construindo, assim, textos

representativos de uma realidade em que coexistem dois mundos opostos da vida humana: por um lado, o mundo do cotidiano, do real e, por outro, o mundo do pensamento, das “verdades”.

O cotidiano é tema recorrente, é matéria prima dos textos de sua coluna nos diferentes jornais. Na coluna de Helen Palmer, vale destacar como é possível perceber nos textos uma linha argumentativa em favor dos padrões de beleza da época. Como já dito, Clarice Lispector, sutilmente, promovia a divulgação publicitária para os produtos de beleza da Pond's na mídia impressa. Assim, provocava na leitora o desejo de se tornar uma mulher de “boa aparência”.

Para compreender esse movimento da colunista, reporto-me ao conceito de *desejo* criado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, pois, a nosso ver, não se percebe ali, nas páginas femininas, a criação de um “simples” desejo. Segundo Deleuze (2005), desejar é construir um agenciamento; o desejo é produtor de realidades:

Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal *chemisier*, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto.¹⁰

E Clarice Lispector remete a esse agenciamento proposto pelos filósofos. Na interação com suas leitoras, ou seja, nas páginas femininas da imprensa, percebe-se o desejo da colunista: o de criar uma leitora atenta, consciente de sua feminilidade, por meio do discurso entusiasmado de Helen Palmer que condenava “as beleza de catálogo” e defendia um estilo peculiar, a criação de uma feminilidade como um atributo próprio.

A partir da leitura atenta dos textos de *Correio Feminino: Feira de Utilidades*, nota-se uma discursividade em aliança com o discurso vigente na época, conquanto isso aconteça de forma muito criativa e dissimulada aos moldes clariceanos. Como é possível confirmar esse resultado que, conforme dito por Gotlib (203, p.343), “[...] não

¹⁰ In: Deleuze em entrevista a Claire Parnet, no ano de 2005, ao falar de sua obra e parceria com Félix Guatarri, quando resolveram propor um novo conceito de desejo. Disponível em: <<https://anammk.wordpress.com/o-que-e-desejodeleuze/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

é a exclusão da escritora Clarice, mas sua participação um tanto simulada – ou fingida – sob a capa de uma ‘outra’ [...] ou melhor, de *outras*?

Esse resultado poderá ser percebido por meio das análises da construção da cena enunciativa e do ethos discursivo em alguns textos da coluna *Correio Feminino – Feira de Utilidades* (Correio da Manhã), bem como da coluna *Só para Mulheres* (Diário da Noite), mostradas a seguir.

Devido ao fato de o ethos ser considerado como uma maneira de dizer que implica uma maneira de ser, foi possível mostrar, anteriormente, a forma como a coluna *Entre Mulheres*, em seu processo de constituição, bem como pela presença de um ethos ora conselheiro ora contestador e esclarecido, legitima um discurso que se opõe àquele conservador e machista dos anos de 1950.

Vejamos, agora, como, nas colunas *Correio Feminino – Feira de Utilidades* e *Só para Mulheres*, o enunciador promove, de certa forma, algumas “tensões” por meio de estratégias argumentativas/narrativas ancoradas em um procedimento de dissimulação.

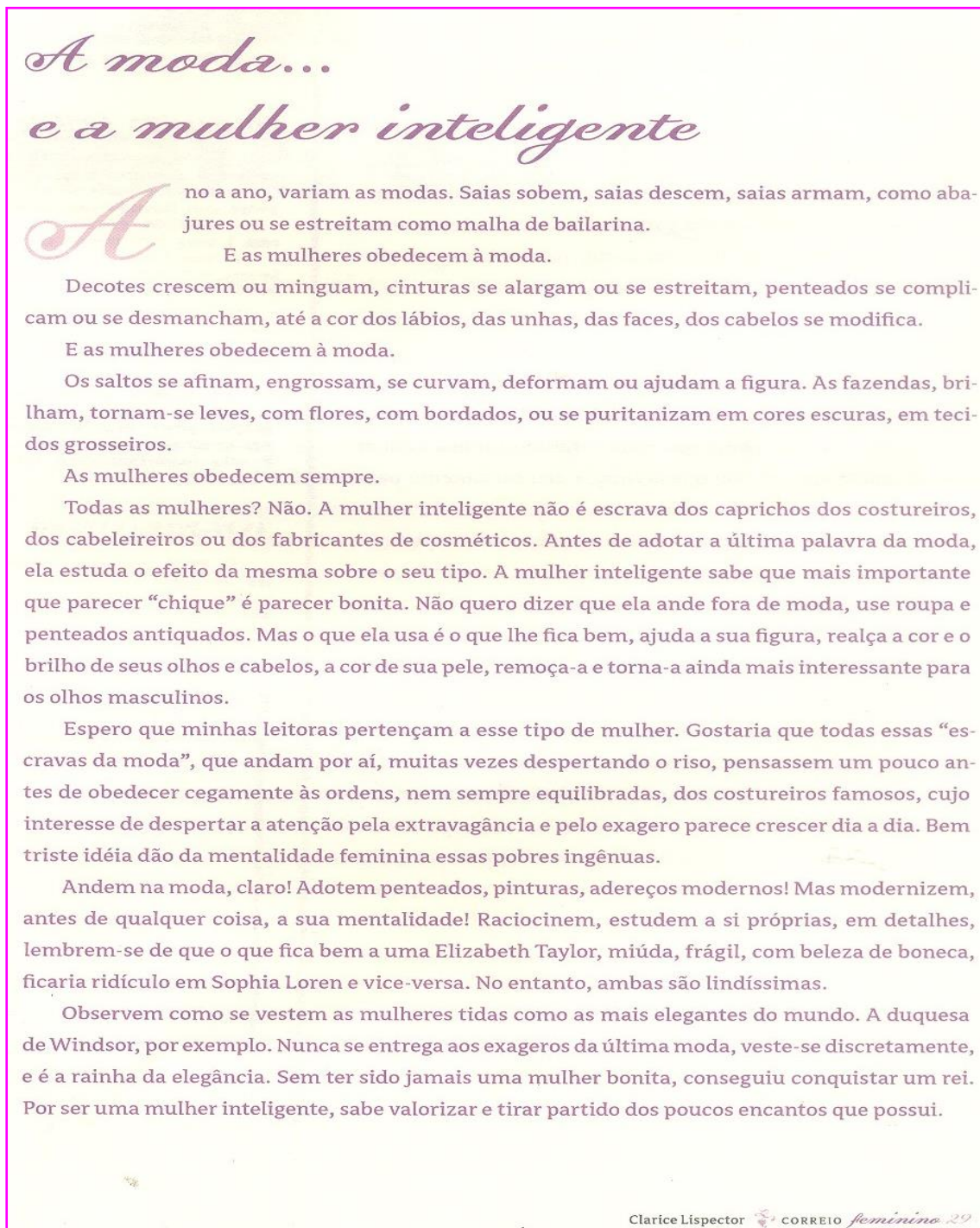
Essa dissimulação pode ser percebida nessas colunas quando se produz nelas um espaço em que aparece o ethos conselheiro; porém esse se desdobra, aparentemente de forma sutil, e surge uma outra voz, criando assim tensões ao legitimar o discurso da mulher inteligente: aquela que, conscientemente sedutora, repleta de feminilidade, “toma as rédeas”!

Desse modo, percebe-se a voz de um sujeito que confirma a condição feminina subjugada, submissa, por meio da imagem de mulher ideal pautada nos modelos femininos tradicionais e nas características peculiares a esse modelo como pureza, resignação, instinto materno, dona de casa etc., em contraponto a uma outra voz, qual seja a de “uma mulher esclarecida”, aquela que é moderna, que sabe acompanhar a vida atual, que se instrui, que se faz respeitar pelo seu próprio valor.

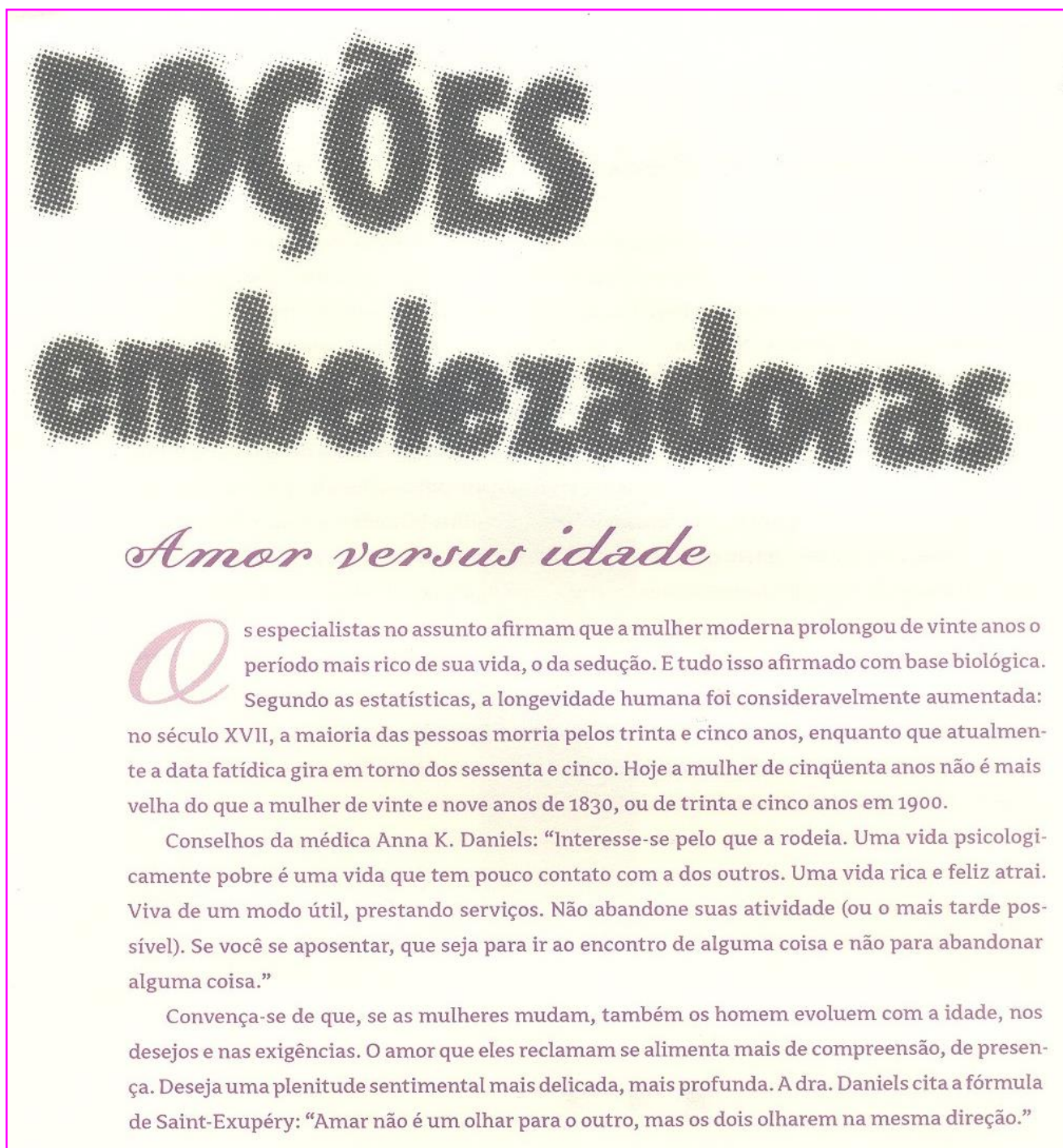
A seguir, apresento, nas FIGURAS 11 e 12, duas produções publicadas no livro *Correio Feminino*, que reproduzem, respectivamente, *A moda... e a mulher inteligente* da coluna *Correio Feminino/Feira de Utilidades* (Correio da Manhã, 11/12/1959) e *Elegância e*

beleza de Só para Mulheres/Nossa Conversa (Diário da Noite, 08/09/1960), para darmos continuidade à análise.

Figura 11 – Texto da página 29 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p. 29)

Figura 12 – Texto da página 103 do livro *Correio Feminino*

Fonte: Lispector (2006, p. 103)

Vale ressaltar que, se o desejo é produtor de realidades, aqui está, na coluna feminina, a incansável colunista didatizando o genuíno aprendizado da sedução. Vemos também, em outro movimento, a leitora instituída no e pelo texto, suscetível à manipulação da mídia, em busca de um protótipo de beleza da mulher bem-sucedida. Constrói-se aqui uma realidade diferente daquela em que vive a leitora.

Chamarei de (1) o texto da FIGURA 11 e de (2) o da FIGURA 12 para trazer mais clareza quando, na análise, for feita referência a essas produções. É possível perceber o público-alvo – a leitora das colunas – por indícios textuais, por exemplo, os já presentes no título do texto (1), os quais sugerem o estatuto da mulher inteligente que o enunciador confere a si e a essa leitora – sua coenunciadora, definindo assim a comunidade imaginária daquelas que devem aderir ao seu discurso. Essa comunidade imaginária ganha sua expressão por meio do ethos da mulher inteligente e evoluída que adere a um universo de representações sociais valorizadas no contexto em que vive e que validam esse atributo de inteligente, de moderna. Essa mulher inteligente, moderna, evoluída é representada por uma fiadora que se mostra dotada de um saber, pois não se deixa ser “escrava da moda”, sabe valorizar a si mesma, torna-se ciente de que “*as mulheres mudam*” e de que “*também os homens evoluem com a idade, nos desejos e nas exigências*”.

Essa fiadora, esclarecida e sábia, é construída no e pelo texto, de forma engenhosa. Em (1), destaco um ponto importante, recorrente na prosa clariceana, que é a reafirmação de algumas ideias pela repetição de estruturas. No caso de (1), vê-se o paralelismo sintático que compõe o segundo, o quarto e o sexto parágrafos – “*E as mulheres obedecem à moda* (§ 2º e 4º) / *E as mulheres obedecem sempre* (§6º)”.

Pode-se pensar essa estrutura como uma estratégia do enunciador para, inicialmente, convencer as leitoras de que era assim mesmo (ou seja, de que havia algumas que ‘vestiam’ o destino da mulher domesticada), e para, em seguida, “fiscar” essas leitoras, trazendo-as para o seu lado, ao desconstruir essa imagem afirmando que não são todas as mulheres que apresentam esse comportamento: “*Todas as mulheres? Não. A mulher inteligente não é escrava dos caprichos dos costureiros, dos cabeleireiros ou dos fabricantes de cosméticos.*”

Em (2), já de início, nota-se a presença de uma estratégia interessante que é a inclusão de uma voz para fortalecer o que será dito no texto sobre a relação entre ‘amor’ e ‘idade’: “os especialistas no assunto afirmam”; é relevante observar que eles não simplesmente ‘dizem’, mas ‘afirmam’. Mais à frente, no §2º, essa voz é apresentada sob forma de discurso direto em “*conselhos da médica Anna K. Daniels*”, uma autoridade da ciência, da ordem do saber.

É possível, ainda, perceber a alteração da linha argumentativa, pois o enunciador conduz a argumentação em direção à construção de uma outra imagem: a da mulher inteligente e moderna: (1) “*Espero que minhas leitoras pertençam a esse tipo de mulher*”, ou seja, a inteligente; (2) “*Viva de um modo útil, prestando serviços. Não abandone suas atividades[...]*”

Soma-se a isso, um outro argumento: em (1) o de que “*mais importante que parecer ‘chique’ é parecer bonita.*”; em (2) *Convença-se de que, se as mulheres mudam, também os homens evoluem com a idade, nos desejos e nas exigências*, ou seja, é imperativo que ela se torne evoluída e moderna.

Tanto nesses textos, como em outros, é encontrado um discurso em defesa da necessidade de se construir novas posturas femininas, sem deixar de expressar um enaltecimento do mito da beleza e da juventude e sem romper com a tradição da vida conjugal. Antes de me reportar ao texto para referendar essas ideias, é interessante abordar aqui a questão do mito da beleza.

Sobre o mito, Barthes (2010) afirma que seu caráter é imperativo e interpelatório, pois, por ter surgido de um conceito histórico, vem diretamente da contingência, obriga o acolhimento de sua ambiguidade expansiva: “[...] o mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão [...], transforma a história em natureza.” (p. 221).

Para esse autor,

[n]a realidade aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode-se exprimir essa confusão de outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema factual, ao passo que é apenas um sistema semiológico. (BARTHES, 2010, p. 223)

As formulações de estímulo à leitora a se portar como uma “mulher inteligente, moderna, evoluída” revelam um ethos que se constrói em *Correio Feminino – Feira de Utilidades* e em *Só para Mulheres*, nesses espaços dedicados a essa mulher que já incorpora esses atributos no próprio saber aproveitar seu tempo com uma boa leitura

dessas colunas. Esse ethos conselheiro é “aquele que sabe” e “que mostra” a possibilidade de ela conquistar esses atributos importantes para habitar o espaço social em que vive.

Ele fornece orientação e técnica para seduzir e conquistar o homem amado, enfatiza a necessidade de “olhar para si” e fortalecer sua beleza e feminilidade. Reforça a ideia de que, mesmo ela se ocupando de outras funções além do lar, não escapará dos desafios “inerentes” a sua natureza feminina: o de poder conquistar os homens, de mantê-los sob o domínio da atração física, tão necessária para a manutenção e a harmonia dos laços conjugais, como vemos em

- (1) “Observem como se vestem as mulheres tidas como as mais elegantes do mundo. A duquesa de Windsor, por exemplo. Nunca se entrega aos exageros da última moda, veste-se discretamente, e é a rainha da elegância. Sem ter sido jamais uma mulher bonita, conseguiu conquistar um rei. Por ser uma mulher inteligente, sabe valorizar e tirar partido dos poucos encantos que possui.
- (2) O amor que [os homens] reclamam se alimenta mais de compreensão, de presença. Deseja uma plenitude sentimental mais delicada, mais profunda. A dra. Daniels cita a fórmula de Saint-Exupéry: “amar não é um olhar para o outro, mas os dois olharem na mesma direção.”

A ideia da sedução tão difundida nas colunas remete-nos às ideias de Baudrillard (1991, p.100), quando afirma ser a sedução um adorno que “[...]faz e desfaz as aparências, tal como Penélope fazia e desfazia seu bordado e, sob seus dedos, o próprio desejo se fazia e desfazia, Pois quem manda é a aparência e o domínio da aparência.”

O mito da beleza e da sedução naturalizam a condição de a mulher dever estar sempre “bonita, renovada, atualizada” para “prender um homem”, elemento considerado como referência fundamental para a sua existência. Vê-se então a obrigação de a mulher ter como desejo “encarnar” a beleza, incorporando, assim, a ideia de que essa é uma situação necessária e natural para ela.

Para encerrar este capítulo, mostrarei mais um exemplo, com o texto de abertura do livro *Correio Feminino*. Visando a uma maior visibilidade desse discurso que encarna o mito da beleza, construído na superfície intradiscursiva do texto das colunas femininas, é preciso considerar outras vozes que aqui se entrecruzam. Para tanto, apoio-me na ideia

que Wolf (1992) apregoa: a de que “o mito da beleza tem uma história a contar”. (p. 14). De acordo com essa autora,

[...] O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens.

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. *O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência.* [...] O envelhecimento na mulher é ‘feio’ porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas.

[...] O mito viceja quando ocorre uma perigosa libertação das mulheres de repressões de natureza material. [...] O mito da beleza, em sua forma atual, ganhou terreno após as convulsões sociais da industrialização. [...] A maioria das nossas hipóteses sobre a forma pela qual as mulheres pensaram na ‘beleza’ remonta a 1830, quando se consolidou o culto à domesticidade e inventou-se o código da beleza.

Pela primeira vez, novas tecnologias tinham condição de reproduzir figurinos, daguerreótipos, ferrotipias e rotogravuras – imagens de como deveria ser a aparência das mulheres. [...]

Desde a Revolução Industrial, as mulheres ocidentais da classe média vêm sendo controladas tanto por ideais e estereótipos quanto por restrições de ordem material. (WOLF, 1992. p.18-19) (Grifos da autora).

Essa ideia de a mulher ser controlada, principalmente por estereótipos, ganha visibilidade por meio de um discurso que naturaliza a necessidade de a mulher estar sempre bonita, elegante, faceira!

Vejamos como esse discurso sustenta a enunciação do texto *O dever da faceirice*, publicado na coluna de *Correio da Manhã* em 23/12/1959:

O dever da faceirice

Algumas mulheres, felizmente poucas, relegam a faceirice a um plano secundário, explicando esse desinteresse como “superioridade intelectual”. Nada mais falso. A mulher moderna sabe que, apesar da evolução das ciências e das artes, o homem continua o mesmo, e o principal atrativo que encontra na mulher é a sua aparência física. Julgar que porque se casou com ele está dispensada de seduzi-lo é outro grave erro. O homem é volúvel. Sua busca da “mulher ideal” é apenas a forma romântica com que encobre essa volubilidade, e geralmente envelhecem sem descobrir realmente o que querem da mulher. Só sabem que a querem. Sempre bonita e renovada, se possível.

Um rosto bonito, uma figura elegante sempre exercem grande poder sobre eles. A mulher que ama a um deles tem de fazer tudo para prendê-lo, portanto, e esse tudo é a

sedução diária constante. Eu sei, minha amiga! É cansativo isso, e um pouco tolo, mas que se há de fazer?

Se o seu marido está acostumado a vê-la despenteada, em chinelas, de roupa desleixada, sem pintura, aos poucos ele irá esquecendo a figura bonita que o atraiu antes, quando você só lhe aparecia enfeitada e perfumada. Começará a perguntar a si mesmo o que existe em você, afinal, de interessante... e a resposta é perigosa, minha cara! Por outro lado, a rua está fervilhando de mulheres bonitas, mais bonitas porque têm a atração do desconhecido e do proibido. Nenhum homem, numa hora dessas, tem imaginação bastante para ver, sob as carinhas de boneca encontradas na rua a mesma figura de mulher em chinelas, despenteada e mal cuidada que ele deixou em casa.

Renan, com grande sabedoria, já dizia: “A mulher, enfeitando-se, cumpre um dever; ela pratica uma arte, arte delicada, que é mesmo, até certo ponto, a mais encantadora das artes.”

A faceirice é, portanto, obrigação para a mulher. Nem a mulher de negócios, nem a cientista, nem a mulher de letras, nem a esportista dispensam esse dever primordial para a conquista do homem. Afinal, podemos pensar deles o que quisermos, mas precisamos deles para completar nossa felicidade, não é mesmo? Façamos, portanto, por conquistá-los.

Percebe-se a apologia ao mito da beleza para a determinação de comportamentos femininos no texto *O dever da faceirice*. Esse texto, por sua própria enunciação, constrói-se por um discurso coloquial e, ao mesmo tempo, autoritário, assim como o discurso das relações sociais (o jornalístico e o da publicidade, por exemplo), que ditam comportamentos. Há um diálogo que encarna características associadas à mulher que tem a obrigação de ser faceira, elegante, bonita. Para ressaltar essas características, percebe-se que se integra à cenografia o corpo de um “antifiador” construído pelos estereótipos que constituem o perfil da “mulher não idealizada” – qual seja aquela que se apresenta “despenteada”, “em chinelas”, “de roupa desleixada”, “sem pintura”. “Antifiador” que, além de instituir uma negação, remete à questão da identidade feminina defendida no discurso intimista que, de certa forma, traz uma ameaça: “Começará a perguntar a si mesmo o que existe em você, afinal, de interessante... e a resposta é perigosa, minha cara!”.

O corpo do “antifiador” é deslegitimado pelo forte caráter interpelador marcado neste trecho: “A mulher que ama a um deles tem de fazer tudo para prendê-lo, portanto, e esse tudo é a sedução diária constante. Eu sei, minha amiga! É cansativo isso, e um pouco tolo, mas que se há de fazer?”, bem como por uma arquitetura da imagem do

cotidiano de uma relação e dali mesmo surgem as metáforas e as simbologias que nutrem o mito da beleza, ingrediente necessário ao jogo da sedução.

A atuação do antifiador ainda se reveste por uma ameaça estereotipada da infidelidade masculina sugerida nesta formulação: *“Por outro lado, a rua está fervilhando de mulheres bonitas, mais bonitas porque têm a atração do desconhecido e do proibido. Nenhum homem, numa hora dessas, tem imaginação bastante para ver, sob as carinhas de boneca encontradas na rua a mesma figura de mulher em chinelas, despenteada e mal cuidada que ele deixou em casa.”*

Ao final do texto, dialogando diretamente com a leitora, reaparece o ethos conselheiro que dá um último conselho interpelando e, ao mesmo tempo, nutrindo o imaginário de suas leitoras com o “final feliz” e reforçando a tradição do casamento: *“Afinal, podemos pensar deles o que quisermos, mas precisamos deles para completar a nossa felicidade, não é mesmo? Façamos portanto, por conquistá-los.”*

Essas análises, sob uma lógica simbólica, permitiram-me perceber a mídia escrita como um espaço de representações coletivas, que provoca comportamentos, influencia atitudes e veicula ideologias. Foi possível compreender, ao final de todo o processo de análise, ora buscando os textos em sua fonte primária ora no livro *Correio Feminino*, que as colunas *Entre Mulheres*, *Correio Feminino – Feira de Utilidades* e *Só para Mulheres* incorporam traços de uma cultura patriarcal reforçando os valores do contexto social em que foram escritas. Poderia ser diferente? Não. Essas colunas não foram na contramão da imprensa feminina da época, visto que o enunciador, para estabelecer um diálogo com a leitora dessas páginas femininas, e para validar o seu discurso sobre a mulher moderna, esclarecida, elegante, feminina, manteve uma estreita relação com o *status quo*. Assim, em consonância com a formação discursiva da imprensa feminina dos anos 1950 e 1960, ele estabeleceu estreita ligação com os estereótipos imanentes à formação ideológica dessa época: os de mãe, esposa e dona de casa.

Tudo isso confirma que a enunciação é muito mais do que, uma simples exposição de ideias. No discurso da coluna feminina de Clarice Lispector, o “ser feminino” é abordado como um “ser-percebido”, isto é, a sua construção simbólica situa-se na dependência do olhar do outro, principalmente do homem. Veiculam-se no próprio

discurso feminino os estereótipos relacionados aos atributos femininos que são informados e engendrados socialmente. Entretanto, pela “lei” desse discurso, descontrói-se a imagem de mulher escrava, por mais que ela seja responsabilizada pelo cuidado e harmonia do lar e por mais que se atribua a ela a imagem de dona de casa.

A feminilidade é abordada no discurso das páginas femininas de Clarice Lispector como um comportamento e uma prerrogativa social. Com o objetivo de validar e ser validada, a cenografia desse discurso em conformidade com a sua cena englobante – a imprensa feminina – constrói-se um ethos ora conselheiro ora mais contestador que instiga a leitora a se observar e a descobrir sua essência feminina, incorporando um caráter sedutor, esclarecido, inteligente e moderno ao seu modo de viver como mulher que se desdobra em esposa, mãe e dona de casa. Por isso essas páginas femininas não se apresentam como uma simples página feminina; Lispector, com toda maestria, faz, desse modo, das páginas do jornal, uma experiência de vida e de discurso.

Capítulo 4 - *CORREIO FEMININO*: ENTRANDO EM “CENA”

“um livro é uma sequência de espaços.
cada um desses espaços é percebido em um
momento diferente – um livro também é uma
sequência de momentos.”¹¹

4.1 Considerações iniciais

Correio Feminino: “uma sequência de momentos”. Essa é uma oportuna definição para essa obra. Para tanto, é preciso esclarecer que a expressão “sequência de momentos” não é considerada no sentido de uma ordem e, sim, de um efeito de dar continuidade a algo que foi iniciado outrora: as *páginas femininas* de Clarice Lispector jornalista.

Proponho-me a mostrar, neste capítulo, que esse livro traz parte de um trabalho realizado por Lispector nas décadas de 1950 e 1960 e que, agora, reaparece editado em uma forma nova e provocante, o que contribui para justificar este meu trabalho de pesquisa. É preciso ir além de comentar esse objeto-livro, pois a riqueza de seu sentido, não há dúvidas, extrapola a capacidade de uma leitura inocente. É preciso um esforço para, ao mesmo tempo, **restituir** e **preservar** seu sentido em sua autenticidade. *Correio Feminino* não deve ser lido sem cumprir alguns quesitos para que seja possível validar uma compreensão dessa produção de Clarice-jornalista, principalmente quando se propõe apresentá-la a leitores de outro contexto histórico-social. Trata-se de quesitos que, para que se obtenha sucesso nessa apresentação, devem compor um “protocolo de leitura”, um novo contrato de comunicação, pois, afinal, não são novos os leitores desse novo contexto histórico-social?

Um dos objetivos deste trabalho de pesquisa visa a responder às perguntas, conforme já expostas no capítulo de Introdução, que surgiram da hipótese de que este livro – *Correio Feminino* – publicado em 2006, não reproduz simplesmente os textos de jornal como outros livros que abrigam coletânea de textos de jornais. O resgate dessa produção acontece por um processo de mediação que ocorre na e pela edição do livro, fato que permite o texto se tornar livro e se propor como tal ao leitor: nesse movimento uma

¹¹ CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

nova cena enunciativa é construída. Sendo assim, proponho-me a responder: como isso ocorre? que elementos retomam essa produção como força discursiva, ou seja, como verdadeiros atos de linguagem? Enfim, como acontece, no livro *Correio Feminino*, a reconstrução da cena de enunciação do discurso feminino da escrita jornalística de Clarice Lispector, levando em consideração os novos enunciadores que, além da autora, entram em cena?

De acordo com Maingueneau (2008c), uma cenografia implica um certo uso da linguagem do qual ela é indissociável. Essa ideia revela que *Correio Feminino* se apresenta ao leitor de tal forma que não pôde deixar de ser atravessado por uma dinâmica em que várias “vozes” se articularam para que as colunas femininas de jornal escritas por Clarice Lispector se deslocassem no tempo e no espaço rumo ao propósito maior dessa obra, cumprindo assim o seu destino: oferecer ao leitor de Clarice Lispector a oportunidade de um encontro com uma “[...] outra Clarice Lispector, menos introspectiva e mais trivial que, agora, tem a oportunidade de sobrepujar o tempo e folha de jornal.” [NUNES, 2006a)

Para apresentar essa nova cena enunciativa que se constrói no e pelo livro *Correio Feminino*, foi necessário considerar o trabalho realizado pelos novos enunciadores que integram um lugar enunciativo imprescindível ao encontro do leitor com a nova Clarice que se pretende apresentar.

Esses enunciadores podem ser percebidos por meio de um “tom”, por uma certa maneira de *dizer* que também é uma maneira de *ser* (MAINGUENEAU, 2008b), ou seja, a legitimação desse *dizer* não se deu apenas pela seleção de textos das colunas e sua publicação no formato livro por meio de um projeto gráfico qualquer. Essa legitimação constitui-se por deixar evidente uma *corporalidade* que se instaura no próprio discurso construído pelo entrelaçamento da palavra impressa com os elementos visuais da composição gráfica e no próprio movimento da leitura que, para uma real construção de sentido e de um digno resgate dessa produção jornalística, deve seguir os rastros deixados na fronteira do dizível e do indizível que ganham forma no e pelo processo de edição do livro.

Vimos, no capítulo anterior, que na cenografia do discurso das páginas femininas de *Lispector*, em conformidade com a sua cena englobante – a imprensa feminina – construiu-se um ethos ora conselheiro ora mais contestador, instigando a leitora à descoberta de sua essência feminina. Para tanto, esse ethos incorporou um caráter sedutor, esclarecido, inteligente e moderno ao modo de viver da leitora de outrora como mulher que se desdobrava em esposa, mãe e dona de casa. Mas, como o resgate desse discurso e, por conseguinte, dessa cenografia e desse ethos discursivo, pode cumprir seu propósito se não for por meio da construção de uma nova cenografia e de um novo ethos?

4.2 Uma visão panorâmica da obra

Há relações de harmonia entre o texto dum autor e as matérias que é necessário utilizar (*sic*) para se pôr em impresso a obra escrita. Entre aqueles que envolvem numa só devoção as boas letras e arte de imprimir, existem alguns espíritos requintados para os quais o aspecto externo do livro, o papel, os caracteres, o formato, a disposição do texto e a sua impressão representam coisas viventes, ricas de sentido, fontes de símbolos e de *correspondências* baudelairianas.¹²

Correio feminino é símbolo desse requinte evocado na epígrafe. Ele é trespassado por “coisas viventes, ricas de sentido” que dão visibilidade a uma narrativa que vai se construindo pela visualidade tipográfica do texto sobre a página: letras, imagens, cores, estilos da composição gráfica se entrelaçam e se complementam.

A seguir, será apresentada uma visão panorâmica da obra, com suas primeiras páginas, para o início de minha reflexão sobre a materialidade específica e diferenciada que, convenientemente gerada quando de sua edição, organiza e constrói o sentido da leitura de *Correio Feminino*.

Em um primeiro momento, depara-se com uma capa¹³ bastante atraente em rosa fosco, uma cor uniforme, salpicada por bolas de três tamanhos e em três cores diferentes, sem

¹² FRIEIRO, Eduardo. *Os livros nossos amigos*. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999. p. 29. (Grifo do autor).

¹³ *Correio Feminino* foi publicado no formato 20,00 x 28,00 cm.

qualquer imagem. No alto, centralizado, o nome da autora; no meio, o nome da obra com dois tipos de letras e, centralizado, embaixo, o nome da editora – todas essas referências na cor branca, conforme mostra a FIGURA 13.

Figura 13 – Capa do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector, (2006, capa)

Na quarta capa (ou contracapa) (FIGURA 14), aparece, também na cor branca, o texto verbal da sinopse, na vertical à esquerda e, à direita, uma fotografia da autora.

Figura 14 – Quarta Capa Do Livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector, (2006, quarta capa)

Ao abrir o livro, encontramos tanto a segunda capa (parte de trás da primeira capa) como a página 1 na cor rosa. Na segunda capa, presença de pequenos pontos em toda

sua extensão e, à direita, na página 1, há a inscrição do título em duas cores “CORREIO *feminino*”, e em tipos diferenciados, como mostrado na FIGURA 15:

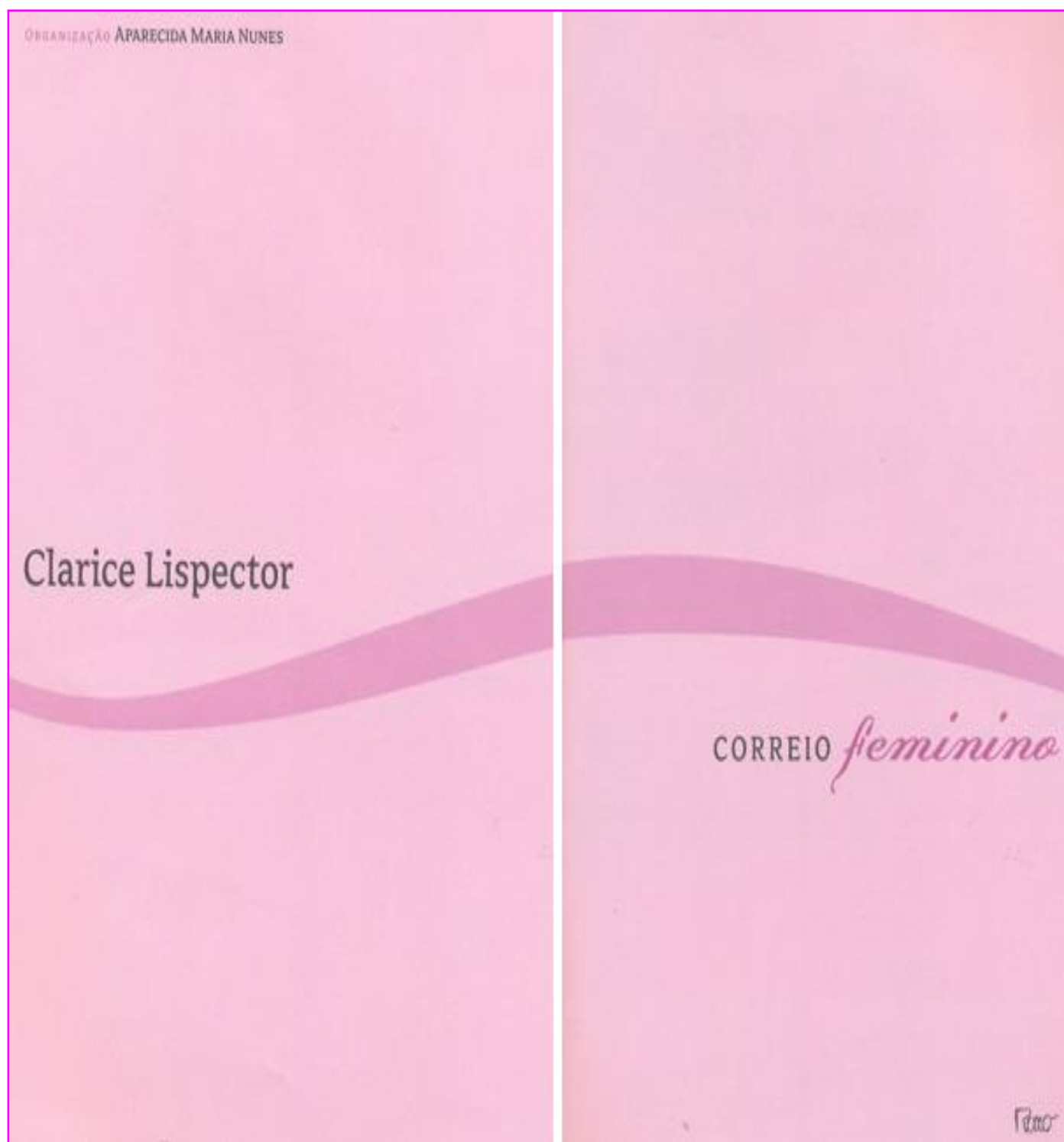
Figura 15 – Segunda capa e página 1 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, segunda capa e p.1)

Para compor a página 2, foram usados, respectivamente, o nome da organizadora do livro (APARECIDA MARIA NUNES), ao alto e à esquerda, e o da autora, ao centro.

Na página 3, repetiu-se o título: “CORREIO *feminino*”, como se vê na FIGURA 16.

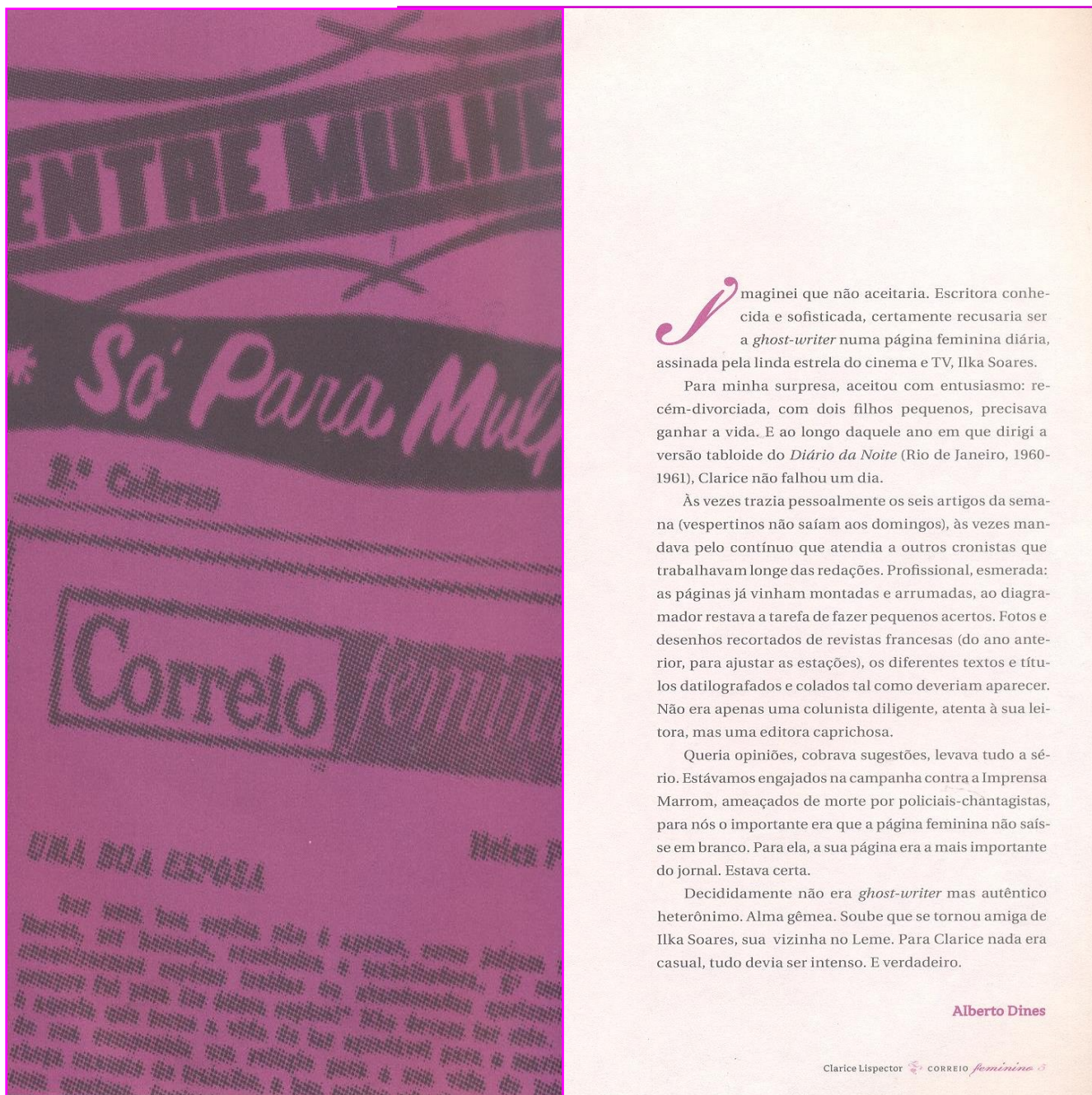
Figura 16 – Páginas 2 e 3 do livro *Correio Feminino*

Fonte: Lispector (2006, p.2-3).

A FIGURA 17 traz imagens das páginas 4 e 5. Na 4, percebe-se a reprodução de fragmentos originais das colunas, usada como ilustração para acompanhar a página 5,

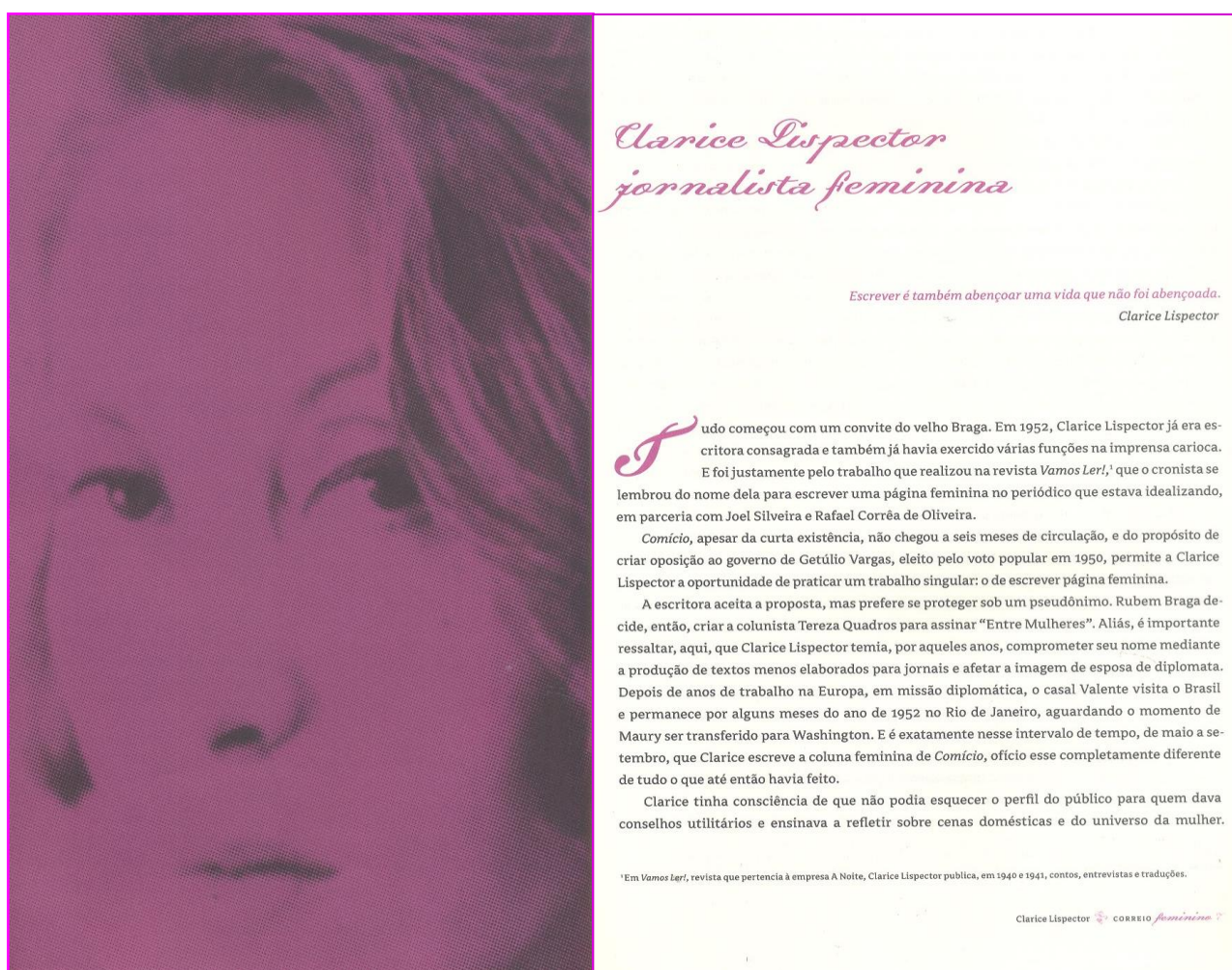
contendo um texto de Alberto Dines, narrativa que nos conta sobre o convite que, à época, fez à Clarice Lispector para escrever no tabloide do *Diário da Noite* (1960-1961)

Figura 17 – Páginas 4 e 5 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.4-5).

Uma foto da autora compõe a página 6 e, na 7, inicia-se o texto de apresentação dessa obra escrito pela organizadora (FIGURA 18).

Figura 18 – Páginas 6 e 7 do livro *Correio Feminino*

Fonte: Lispector (2006, p.6-7).

4.3 A nova cenografia – um entrelaçamento de vozes

No capítulo anterior, a análise do gênero *coluna feminina* foi feita de forma a mostrar que esse gênero atende às condições de êxito que são citadas por Maingueneau (2001), por apresentarem uma finalidade reconhecida: uma conversa de “mulher para mulher”, sobre dicas, conselhos, pequenas narrativas etc.; o estatuto de parceiros legítimos, ao envolver enunciador e enunciatário femininos, pertencentes à mesma comunidade imaginária; o lugar e o momento legítimos, por manter certo caráter rotineiro; um suporte material: os tabloides *Comício* e *Diário da Noite* e o jornal *Correio da Manhã* e uma organização textual, ou seja, uma trama textual-discursiva, com vistas a cumprir a finalidade para a qual o gênero é produzido.

Desse modo, cumprindo essas condições de êxito, *as colunas* participam de um quadro cênico constituído pela cena englobante e cena genérica. Reafirmo contudo que a leitora das colunas depara-se não com esse quadro cênico, mas sim, de acordo com Maingueneau (2001), com uma cenografia, considerando que ela se vê frente a uma página de jornal, diagramada com uma determinada regularidade, apresentando um conjunto de textos. Como já dito, nessa cenografia do discurso das páginas femininas de Clarice Lispector jornalista, em conformidade com a sua cena englobante – a imprensa feminina – construiu-se um ethos imbuído de um tom ora mais conselheiro ora mais contestador, que provocava na leitora a busca de sua essência feminina, incorporando um caráter sedutor, esclarecido, inteligente e moderno ao modo de viver dessa leitora da época da publicação das colunas, na condição de mulher que assumia os papéis sociais de esposa, mãe e dona de casa.

Neste capítulo, busco mostrar que *Correio Feminino*, ao resgatar essa produção de Clarice Lispector jornalista feminina, instaura uma nova cena enunciativa. Para tanto, meu percurso inicia-se pela análise de alguns elementos paratextuais que compõem essa obra. Assim, agora, entra em jogo não simplesmente a apresentação dos textos resgatados das três colunas, mas todo o modo de enunciar a discursividade presente nelas, isto é, a forma como se organiza essa discursividade que gerou a peculiar publicação de *Correio Feminino*.

4.3.1 O papel da organizadora – “em cena”, as escolhas

Chartier (2014), no livro *A mão do autor e a mente do editor*, apresenta-nos um exame minucioso de obras de autores maiores como Shakespeare e Cervantes, em relação ao tratamento que a elas é dado sobre “sedimentos textuais” visando à busca de rastros deixados pelos vários processos editoriais que tais obras sofreram ao longo da História. Na visão desse autor, obras de ficção “[...] davam ao passado uma presença que com frequência era mais forte do que aquela que os livros de história podiam fornecer.” (CHARTIER, 2014, p.8)

Esse famoso historiador do livro, ao dar ênfase à ideia de que todos os textos têm uma forma material, uma ‘materialidade’, afirma que “[...] O que chega a nós do passado é outro ‘corpo’: um corpo tipográfico” (CHARTIER, 2014, p.11). Para ele,

A materialidade do livro é inseparável da materialidade do texto, se o que entendemos por este termo são as formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade. A ‘mesma’ obra não é de fato a mesma quando muda sua linguagem, seu texto ou sua pontuação. Essas importantes mudanças nos trazem de volta aos primeiros leitores de obras: tradutores que as interpretavam, carregando-as de seus próprios repertórios lexicais, estéticos e culturais, bem como dos de seu público; revisores, que fixavam o texto para prepará-lo para impressão, dividindo a cópia que recebiam em seções, acrescentando pontuação e estabelecendo a forma escrita das palavras; compositores ou tipógrafos, cujos hábitos e preferências, restrições e erros também contribuíam para a materialidade do texto; sem esquecer os copistas, que produziam cópias limpas dos manuscritos do autor, e os censores, que autorizavam a impressão do livro. ” (CHARTIER, 2014, p.11-12).

Embora Chartier se dedique ao estudo do processo ao qual algumas obras literárias são submetidas ao serem traduzidas, o processo de criação de *Correio Feminino* assemelha-se, em certa medida, ao que preconiza esse autor.

Pode-se considerar que a produção jornalística de Lispector nas colunas femininas não permanece a mesma quando transmutada para o livro. Antes, na página de jornal, a fragmentação; no livro, a reunião, a integração, em um mesmo espaço, das três colunas.

Conforme mostrado na FIGURA 17, na página 5 do livro, a qual é assinada pelo jornalista Alberto Dines, há uma narrativa acerca do convite feito por ele à Clarice Lispector para ser a *ghost-writer* na coluna feminina do *Diário da Noite*, assinada pela famosa atriz Ilka Soares. Como texto de abertura do livro, essa narrativa começa a situar o leitor, levando-o ao contexto da escrita jornalística.

Entretanto, neste início da reflexão acerca da construção da cena enunciativa no livro *Correio Feminino*, é importante destacar que a forma como se apresenta esse texto de Dines pode causar um estranhamento no leitor, principalmente naquele que, já conhecendo a autora por sua vasta ficção, desconhece Clarice Lispector jornalista. Não há como deixar de salientar a presença de um certo impacto inicial gerado pelo enunciador no primeiro parágrafo: “[...]Imaginei que não aceitaria. Escritora conhecida e sofisticada, certamente recusaria ser a *ghost-writer* numa página feminina diária, assinada pela linda estrela do cinema e TV, Ilka Soares.” (p.5)

A opção por trazer o primeiro texto verbal do livro, na página 5, desse modo, como já dito, impactante, pode ser associada a um efeito de inovação que perpassa toda a obra. Essa ideia pode ser justificada se considerarmos que o livro foi publicado em 2006 e faz uma remissão a um fato distante desse momento: um determinado “convite” a uma escritora “conhecida e sofisticada” para atuar como *ghost-writer* de uma “famosa” atriz.

No segundo parágrafo, o enunciador começa esclarecer o referido convite, ao situá-lo no tempo, indicando a quem se destinava e o provável motivo de ele ter sido aceito:

Para minha surpresa, aceitou com entusiasmo: recém-divorciada, com dois filhos pequenos, precisava ganhar a vida. E ao longo daquele ano em que dirigi a versão tabloide do *Diário da Noite* (Rio de Janeiro, 1960-1961), Clarice não falhou um dia. (p.5)

E, nos parágrafos seguintes, apresentam-se outras informações importantes sobre o trabalho da colunista: “[...] Profissional, esmerada: as páginas já vinham montadas e arrumadas [...]. Não era apenas uma colunista diligente, atenta à sua leitora mas uma editora caprichosa.” (p. 5). O enunciador não apenas informa, como também revela sua visão a respeito da colunista e de seu trabalho como mostrado no trecho acima e, neste excerto, que compõe o final do quarto e o quinto parágrafo:

[...] Para ela, a sua página era a mais importante do jornal. Estava certa. Decididamente não era *ghost writer* mas autêntico heterônimo. Alma gêmea. Soube que se tornou amiga de Ilka Soares, sua vizinha no Leme. Para Clarice nada era casual, tudo devia ser intenso. E verdadeiro. (p.5)

Esse início do livro *Correio Feminino*, que faz uma remissão ao contexto das colunas femininas de Clarice, da forma como foi exposta, sinaliza para uma cenografia diferenciada da prática discursiva que o objeto livro em si constrói, pois não se trata de um texto do gênero *prefácio* usualmente produzido, visando à inteligibilidade da obra para o leitor acerca do que nela é proposto. Ao contrário de manter a abertura da obra de uma forma habitual, *Correio Feminino* começa a desenvolver uma cenografia que visa a transgredir o ritual de uma publicação qualquer, visto que o leitor da obra não se depara, em primeiro plano, com um *prefácio*, mas, sim, com um texto que o transporta para um lugar até então desconhecido – o da produção jornalística da ficcionista Clarice

Lispector. Percebe-se, dessa forma, que esse livro começa a validar, por essa discursividade, uma nova cenografia para as colunas femininas de Lispector.

4.3.1.1 O prefácio

Dando sequência a essa cenografia, nas páginas 7 a 12, encontra-se “Clarice Lispector jornalista feminina”, texto assinado por Aparecida Maria Nunes, a organizadora de *Correio Feminino*. Antes de iniciar a análise propriamente dita desse importante texto, discorrerei sobre o gênero que cria esse ambiente enunciativo: o prefácio – importante elemento paratextual.

Em *Paratextos Editoriais*, Genette (2009) conceitua paratextos como produções verbais e não verbais, cuja função não é apenas acompanhar uma obra, mas também apresentá-la ao mundo. Considerando o que defende esse autor, o texto de Nunes pode ser nomeado como um *prefácio alográfico*, espécie de texto escrito por uma terceira pessoa, com o intuito de fornecer informações sobre a obra e também sobre o autor.

Genette (2009) ainda reforça esse conceito mostrando-nos que a condição pragmática desse elemento paratextual define-se por algumas características de sua instância de comunicação: a natureza do enunciador, seu grau de autoridade e de responsabilidade, a força ilocutória de sua mensagem, bem como a natureza do enunciatário.

Para analisar o gênero *prefácio*, escrito por Nunes, considerarei essa condição apontada por Genette (2009) e a associei ao fato de que, como uma prática discursiva, esse gênero atende às condições de êxito que são citadas por Maingueneau (2001), já referidas anteriormente.

Início a análise pela observação de que há, nesse gênero, *uma finalidade reconhecida*: trata-se de um espaço para o diálogo entre a organizadora e o leitor, bastante fundamental para a compreensão geral da obra. Junto a esse propósito, é importante eleger também para essa análise o *estatuto de parceiros legítimos*, pois, como condição inerente a todos os gêneros, na produção desses definem-se o *estatuto* que o enunciador deve assumir e o que deve conferir ao coenunciador, pois “[...] enunciar não é somente

expressar ideias, é também tentar construir e legitimar o quadro de sua enunciação.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 93). Em outras palavras, nesse movimento, em que o enunciador confere um estatuto a si e o que confere a seu destinatário, ele busca legitimar o seu dizer. Retomando a teoria de Maingueneau, reafirmo que, para isso, o enunciador assume uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, isto é, por meio da enunciação revela-se um *tom* que dá autoridade ao que é dito, denominado por Maingueneau (2001) como *ethos discursivo*.

O primeiro movimento do prefácio “Clarice Lispector jornalista feminina”, incluindo a escolha do título, é apresentar muitas informações importantes sobre a produção jornalística de Clarice para a imprensa feminina.

Essa ação inicial é composta por uma narrativa que traz uma visibilidade bastante minuciosa de todo o trabalho da autora na imprensa feminina. Esse detalhamento que permite ao leitor conhecer Clarice jornalista é traço revelador da natureza do enunciador, de seu grau de autoridade e de sua responsabilidade nessa ação de prefaciá-la uma obra bastante singular: nota-se aqui a presença de um *ethos* que conhece em profundidade a autora das colunas, *o especialista da obra de Clarice Lispector*, que apresenta dados tanto comuns quanto aqueles que tratam de características mais pessoais dessa autora. Vejamos alguns exemplos os quais elucidam a discursividade que legitima essa autoridade dotada dos saberes fundamentais àquele que se propõe a produzir um gênero dessa natureza:

- a) “*Comício* [...] permite a Clarice Lispector a oportunidade de praticar um trabalho singular: o de escrever página feminina.” (p.7)
- b) “A escritora aceita a proposta, mas prefere se proteger sob um pseudônimo. [...] Aliás, é importante ressaltar, aqui, que Clarice Lispector temia, por aqueles anos, comprometer seu nome mediante a produção de textos menos elaborados para jornais e afetar a imagem de esposa de diplomata.” (p.7)
- c) “Clarice tinha consciência de que não podia esquecer o perfil do público para quem dava conselhos utilitários e ensinava a refletir sobre cenas domésticas e do universo da mulher. A ficcionista sabia também que tinha de manejar uma

linguagem mais despojada e adotar um discurso calcado na estética da imprensa feminina, construída no tom de conversa íntima, afetiva e persuasiva. Mas tinha, acima de tudo, a percepção de que tais textos poderiam não ser compreendidos e aceitos pelo público de seus livros. Temia uma reação acintosa. E como hábil ficcionista, cria inclusive a personalidade de Tereza Quadros, quando comenta em carta a Fernando Sabino: ‘Ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim.’” (p.7-8)

- d) “Se Tereza Quadros não fosse Clarice Lispector, talvez a página feminina de *Comício* nada tivesse a acrescentar a outras páginas femininas, tão iguais. Através do discurso de Tereza Quadros – de Helen Palmer e de Ilka Soares, nomes adotados posteriormente para outras colunas femininas que a ficcionista escreveria – identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizam ainda usa ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras.” (p.8)

Nesses exemplos, há indícios que possibilitam reafirmar o *estatuto* que o enunciador confere a si – o de que é profundo conhecedor da profissional que ele apresenta ao leitor, pois ele conhece seu trabalho e sabe que se trata de um “trabalho singular”; ele também sabe dos “temores” de Clarice, da “consciência” que ela tinha a respeito do perfil de seu público leitor. Além do saber sobre a ficcionista-jornalista, o enunciador mostra-se conhecedor da “estética da imprensa feminina” (*construída no tom de conversa íntima, afetiva e persuasiva*), bem como do estilo da escrita da ficcionista que se torna imbricado com o da jornalista (*o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras*).

O enunciador, ao conferir a si esse estatuto, também confere ao seu coenunciador o *estatuto* de “leitor da ficção clariceana”. Percebe-se, nesse movimento, o *ethos de um especialista na obra de Clarice* que se apoia numa representação social valorizada que essa autora já conquistara na literatura brasileira: a de autora consagrada, aliás, uma condição já sabida pelo leitor (*E como hábil ficcionista; Se Tereza Quadro não fosse Clarice Lispector; Em 1952, Clarice Lispector já era escritora consagrada*).

É possível perceber que o enunciador, na construção da identidade do *especialista na obra de Clarice*, descreve, em seu prefácio, as três colunas femininas, apresentando, inclusive, alguns dados bastante específicos em relação a essa publicação, como nos exemplos a seguir:

- “No início, Clarice Lispector, para compor as dezesete edições da coluna ‘Entre Mulheres’ do tabloide Comício”. (p. 9)
- “A coluna de Helen Palmer é publicada no segundo caderno do Correio da Manhã, sempre às quartas e sextas-feiras, no período de agosto de 1959 a fevereiro de 1961, totalizando 128 edições”. (p. 9)
- “Como Ilka Soares, Clarice escreve de segunda a sábado, de abril de 1960 a março de 1961, 291 colunas de página inteira, sendo inclusive, responsável pela diagramação da página.” (p.9)

Aponta, também, um comentário sobre a produção das colunas femininas de Clarice Lispector em contraponto com sua produção ficcional, no 2º parágrafo da página 10, antes de começar a mencionar a estrutura de *Correio Feminino*. Percebe-se esse comentário quando o enunciador diz que os textos dessas colunas são considerados menores em face da grandiosidade da obra literária de Lispector. Ao fazer isso, o enunciador reforça o *ethos de um especialista na obra de Clarice* e confere ao coenunciador um outro estatuto – o de “leitor de Clarice que não conhece a face jornalista dela”, instigando-o a participar da comunidade imaginária dos leitores dessa nova Clarice – a jornalista. Isso pode ser comprovado no excertos a seguir:

- “Essa faceta de Clarice Lispector [jornalista] é pouco conhecida, inclusive os textos que ficaram guardados nas páginas já amareladas pelo tempo dos jornais para os quais colaborou, escrevendo colunas femininas, sempre protegidas por pseudônimos.” (p. 8)
- “Como se pode observar, o trabalho de escrever colunas femininas, cerca de 450, que Clarice produziu na imprensa brasileira pouco é comentado. Quem sabe pela temática de futilidades e pela linguagem simples, esses textos sejam considerados menores em face da grandiosidade de sua obra literária. Na

verdade, o são. No entanto, é fundamental que o público também conheça essas narrativas de fácil compreensão, para moldar o perfil hábil e competente de Clarice Lispector no trato com a palavra e com os públicos que conquistou. Vale dizer ainda que a mulher que se forma nas páginas femininas de Clarice praticamente é a mesma da sua ficção. É a mulher que está às voltas com seu entorno – o ambiente doméstico. É a que possui inquietações. É, por outro lado, aquela que está à procura de sua feminilidade. É, enfim, a que deseja ‘ser mulher’”. (p.10)

- “*Correio Feminino*, enfim, nada mais é que uma coletânea de textos publicados na imprensa brasileira, que não tem outro propósito a não ser oferecer ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice Lispector, menos introspectiva e mais trivial, que, agora, tem a oportunidade de sobrepujar o tempo e a folha de jornal”. (p. 12)

A partir do 3º parágrafo da página 10, o enunciador revela ao leitor a essência de *Correio Feminino*:

Neste *Correio Feminino*, parte dessa produção chega ao público. Uma antologia dividida em cinco blocos que caracterizam o percurso de Clarice no ofício de falar para mulheres em linguagem acessível, distanciada completamente do hermetismo de sua ficção e sobre assuntos que interessam à natureza feminina: “Um retrato de mulher”, “Saber viver nos dias que correm”, “Retoques do destino”, “Aulas de Sedução” e “Entre Mulheres”. (p.10)

Esse dizer do enunciador remeteu-nos ao que preconiza Genette (2009), quando afirma que um elemento do paratexto, nesse caso específico – o prefácio –, pode comunicar uma simples informação, um propósito claro ou até mesmo uma interpretação. É o que pode ser visto aqui: o *ethos especialista na obra de Clarice* fornece uma interpretação da produção jornalística que orienta uma maneira diferente de ler essas colunas. Essa voz do especialista não somente revela esse seu caráter de um pesquisador dessa produção, como também define, melhor dizendo, remodela a leitura das colunas femininas: não há uma ordem cronológica dos textos como era nos jornais, há no *Correio Feminino* alguns critérios que foram estabelecidos por meio de determinadas escolhas. Essa leitura atenta que fizemos até o momento e que ampliaremos ao “entrar

nos cinco blocos” permite-nos arriscar a dizer que é no âmbito de uma coautoria que esse *prefácio* encena o discurso do *especialista na obra de Clarice*.

4.3.1.2 Cinco blocos – grandes temáticas da imprensa feminina

4.3.1.2.1 – Primeiro bloco – Um retrato de mulher

Para o primeiro bloco *Um retrato de mulher*, foram selecionados trinta e sete textos de colunas de *Lispector*, dos quais vinte e seis retirados do jornal *Correio da Manhã* e onze do tabloide *Diário da Noite*.

No quarto parágrafo do prefácio, o enunciador, ao iniciar a apresentação do que constará em cada bloco, oferece ao leitor informações que buscam contextualizar a temática que direcionou a seleção de textos para compor o primeiro bloco: são textos que moldam “o retrato da mulher” dos anos 60. A seguir, na FIGURA 19, a página de abertura do primeiro bloco.

Figura 19 – Página de abertura do 1º Bloco do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.13).

Vê-se, assim, o que afirma Genette (2009) acerca do prefácio, considerado por esse autor um dispositivo que cria expectativas para a leitura: o que o leitor encontrará aqui, neste bloco, é o “verdadeiro perfil de mulher”. Dessa forma, percebem-se as implicações semânticas e discursivas consubstanciais nas opções do enunciador, pois as escolhas dessa foto e do título¹⁴ fazem surgir uma instância enunciativa cuja força ilocutória fortalece a própria discursividade: essa página 13, com esses dois elementos paratextuais – título e ilustração – ao delimitar o bloco *Um retrato de mulher*, funciona como um acesso, como sua porta de entrada que une um dentro e um fora. Melhor dizendo, é a ponte que instaura o acesso do leitor ao interior do bloco, aos textos das colunas, das páginas femininas produzidas por Clarice Lispector – um espaço de estranhamentos e descobertas. Qual seria esse “verdadeiro perfil de mulher” encontrado nesse bloco? Passemos à página seguinte.

O processo de edição do livro, que será à frente analisado com maior empenho, já institui seu público leitor. Esclarecendo melhor, existem indícios textuais que nos autorizam a definir esse público: um leitor que já conhece Clarice Lispector ficcionista e que agora conhecerá “Clarice Lispector jornalista feminina”. Esses indícios possibilitam visualizar o estatuto *especialista da obra clariceana* que os enunciadores conferem a si e a esse coenunciador que está prestes a entrar nessa obra, cujo propósito maior é apresentar essa “nova Clarice”.

Para compor essa cenografia de *Um retrato de mulher*, o discurso do *especialista da obra clariceana*, ao se materializar, cria também o seu próprio dispositivo de expressão. Sendo assim, percebe-se que os trinta e sete textos escolhidos para desenharem o “verdadeiro perfil de mulher” não foram selecionados aleatoriamente. Foi necessário, para tanto, um trabalho meticuloso e profundo, próprio a um pesquisador da obra de Clarice, para que as vozes de *Helen Palmer* e de *Ilka Soares* pudessem ressurgir, nesse novo espaço e nesse novo tempo, de tal modo a permitir ao leitor de *Correio Feminino* compreender esse *retrato de mulher* proposto pelas colunistas. Aquele ethos ora conselheiro ora contestador das colunas femininas dos anos sessenta, que foi mostrado no capítulo anterior, reaparece em *Um retrato de mulher* por meio dos textos que “[...] destacam justamente os aspectos e as virtudes que moldam o considerado ‘verdadeiro

¹⁴ Essa ação repete-se a cada abertura dos outros quatro blocos: sempre há uma foto da autora com o título do segmento escrito em fonte na cor branca com efeito “escrito à mão”.

perfil de mulher', ancorado no tripé beleza, elegância e inteligência". Eis o índice do primeiro bloco – *Um retrato de mulher*

Figura 20 – Índice do 1º Bloco – *Um retrato de mulher*

<i>Índice</i>
<i>Um retrato de mulher — 13</i>
O dever da faceirice – <i>Correio da Manhã</i> – 23 de dezembro de 1959
Manias que enfeiam – <i>Correio da Manhã</i> – 03 de fevereiro de 1960
Discrição – <i>Correio da Manhã</i> – 04 de maio de 1960
O que os homens não gostam – <i>Correio da Manhã</i> – 07 de outubro de 1959
Uma mulher esclarecida – <i>Correio da Manhã</i> – 21 de agosto de 1959
Para as que trabalham fora... – <i>Correio da Manhã</i> – 25 de março de 1960
Cultive sua boa aparência – <i>Correio da Manhã</i> – 27 de novembro de 1959
Tratamento de emergência – (Nossa conversa) ¹ – <i>Diário da Noite</i> – 17 de maio de 1960
A verdadeira elegância – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 15 de julho de 1960
Experimente – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 06 de maio de 1960
A gordura e a formosura – <i>Correio da Manhã</i> – 09 de setembro de 1960
As roupas e o tipo... – <i>Correio da Manhã</i> – 09 de dezembro de 1959
O perigo das fantasias – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 28 de maio de 1960
Ser feliz... para ser bonita – <i>Correio da Manhã</i> – 26 de fevereiro de 1960
A beleza precisa ser cultivada – <i>Correio da Manhã</i> – 10 de junho de 1960
Segredo de beleza – <i>Correio da Manhã</i> – 29 de junho de 1960
Espelho mágico – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 28 de abril de 1960
Como ser você mesma na fotografia – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 11 de junho de 1960
Durma para manter a forma – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 04 de junho de 1960
A moda... e a mulher inteligente – <i>Correio da Manhã</i> – 11 de dezembro de 1959
Gestos, palavras, atitudes – <i>Correio da Manhã</i> – 19 de fevereiro de 1960
Quando você discordar... – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 07 de novembro de 1960
Brilha – <i>Correio da Manhã</i> – 14 de outubro de 1960
A atenção – <i>Correio da Manhã</i> – 15 de julho de 1960
Alçada por dois barbantes – (Nossa conversa) ² – <i>Diário da Noite</i> – 13 de junho de 1960
Voz – <i>Correio da Manhã</i> – 22 de julho de 1960
Ser elegante – <i>Correio da Manhã</i> – 20 de abril de 1960
Ser mãe... – <i>Correio da Manhã</i> – 09 de setembro de 1959
Ser bonita em qualquer idade – <i>Correio da Manhã</i> – 29 de janeiro de 1960
Elegância e beleza... depois dos quarenta – <i>Correio da Manhã</i> – 26 de agosto de 1959
Beleza durante mais tempo – <i>Correio da Manhã</i> – 23 de setembro de 1960
Vaidade prejudicial – <i>Correio da Manhã</i> – 25 de dezembro de 1959
1 Entre parênteses encontram-se os títulos originais publicados nas colunas femininas escritas por Clarice Lispector.
2 "Nossa conversa" constitui uma das seções fixas da coluna "Só para mulheres", do <i>Diário da Noite</i>. Em alguns momentos os textos escritos para tal seção eram introduzidos por subtítulos, em outros, não.
154 CORREIO <i>feminino</i> Clarice Lispector

Vida ao ar livre – *Correio da Manhã* – 13 de novembro de 1959
 A leitura – *Correio da Manhã* – 25 de janeiro de 1961
 Juventude – *Correio da Manhã* – 19 de outubro de 1960
 Pelo menos fume bem – Aulinhas de sedução³ – *Diário da Noite* – 08 de novembro de 1960
 Driblando a moda – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 23 de abril de 1960

Fonte: Lispector (2006, p.154-155).

A construção desse “retrato de mulher” já se torna perceptível pelos títulos dos textos, ora criados para esse bloco, ora mantidos de acordo com publicação original, conforme a nota 1 de rodapé da página 154. Vejamos alguns desses títulos agrupados, nessa minha análise, de acordo com a temática ancorada no tripé de beleza, elegância e inteligência.

a) Beleza

1. “Cultive sua boa aparência”
2. “A beleza precisa ser cultivada”
3. “Ser bonita em qualquer idade”
4. “Segredo de beleza”
5. “Beleza durante mais tempo”

b) Elegância

1. “A verdadeira elegância”
2. “Ser elegante”
3. “Elegância e beleza... depois dos quarenta”

c) Inteligência

1. “Discrição”
2. “Uma mulher esclarecida”
3. “A moda e a mulher inteligente”

Ao folhear as páginas do bloco, como dito antes – espaço de estranhamento e descobertas – o leitor poderá fazer um percurso de leitura que a seleção desses trinta e sete textos, previamente, oferece a ele.

Assim, haverá momentos em que ele, acostumado à ficção de Clarice Lispector, provavelmente, se surpreenderá com a discursividade da mulher que deve cultivar sua boa aparência para se sentir melhor, para resolver “problemas de personalidades” que desaparecem com a melhora de sua aparência:

Cultive sua boa aparência

“A boa aparência faz com que a pessoa se sinta mais feliz e com um sentimento de segurança que muito a ajudará na vida. A boa opinião que fazem de nós é na realidade muito mais importante do que admitimos a nós mesmos. [...]

Com todos os recursos que temos nos dias de hoje, a mulher não pode ser feia, e só será se o quiser, deliberadamente. Mesmo para a feiura irremediável – como se dizia antigamente – há recurso. [...]

A maior parte dos problemas de personalidades desaparecem com a melhora da aparência geral. Pelo fato de estar mais bonita, a mulher se sentirá mais feliz e terá mais possibilidades de viver uma vida produtiva, cercada de amigos e pessoas a quem desejará ajudar. Sim, porque a beleza da mulher pode e deve ser cultivada, não somente para vaidade e satisfação própria, mas para seu respeito e para a satisfação de sua família e de seus amigos.” (LISPECTOR, 2006, p. 19)

Mas, sabiamente, devido às escolhas de textos feitas para compor o bloco, o leitor também irá se deparar com um discurso contestador pelo qual a preocupação com a beleza, com a elegância, com a jovialidade não se desvincula do estatuto da mulher inteligente, da *mulher esclarecida* que não se deixa influenciar pela beleza de catálogo, não se torna escrava da moda e de futilidades. Em *A moda... e a mulher inteligente*¹⁵ e em “*Uma mulher esclarecida*”, há exemplos desse estatuto da mulher inteligente/esclarecida, na comunicação entre “mulheres inteligentes” marcada no próprio enunciado:

A moda... e a mulher inteligente

“Ano a ano, variam as modas. Saias sobem, saias descem, saias armam, como abajures ou se estreitam como a malha de bailarina.

E as mulheres obedecem à moda. [...]

As mulheres obedecem sempre.

Todas as mulheres? Não. A mulher inteligente não é escrava dos caprichos dos costureiros, dos cabeleireiros ou dos fabricantes de cosméticos. Antes de adotar a última palavra da moda, ela estuda o efeito da mesma sobre o seu tipo. [...]

Espero que minhas leitoras pertençam a esse tipo de mulher.” [...] (LISPECTOR, 2006, p. 29)

¹⁵ Texto já analisado no Capítulo 3.

Uma mulher esclarecida

“Uma ‘mulher esclarecida’ não é, como algumas querem fazer crer, e muitos homens sabidos teimam em convencê-las, uma mulher sem escrúpulos e sem preconceitos, pois a viver como parte de uma sociedade toda criatura tem de seguir as leis dessa sociedade, que as ache certas ou erradas. [...]

O fato de a mulher ser livre não implica que ela deva libertar-se também dos liames de moral e pudor, que são, afinal, embelezadores da mulher, e portanto, indispensáveis à sua personalidade.

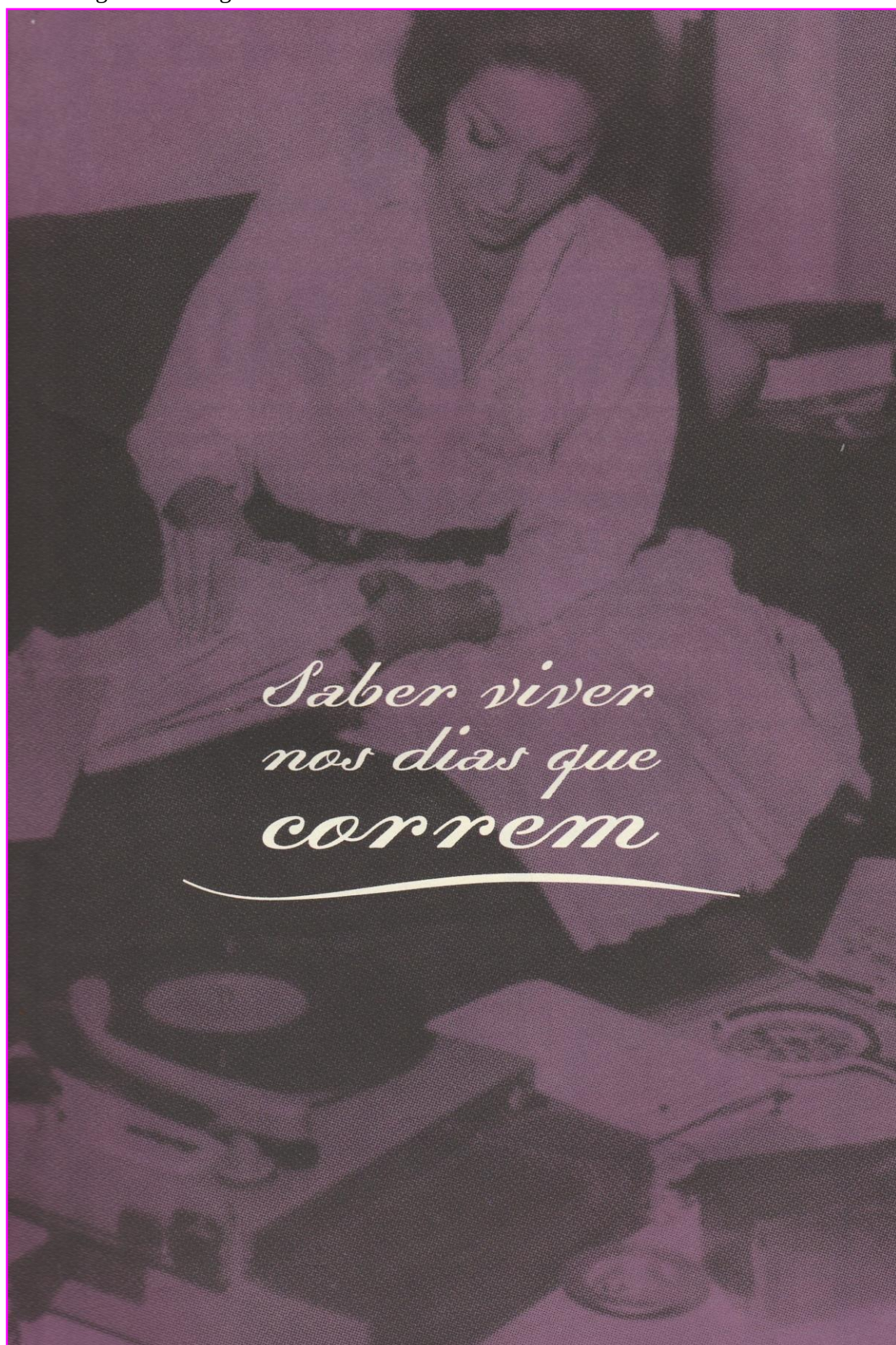
A mulher esclarecida sabe disso. Ela estuda, ela lê, ela é moderna e interessante sem perder seus atributos de mulher, de esposa e de mãe. [...]

Você, milha leitora, não limite o seu interesse apenas à arte de embelezar-se, de ser elegante, de atrair os olhares masculinos. A futilidade é fraqueza superada pela mulher esclarecida. E você é uma ‘mulher esclarecida’, não é mesmo?” (LISPECTOR, 2006, p. 18)

4.3.1.2.2 – Segundo bloco – Saber viver nos dias que correm

Depois de mostrado esse “retrato de mulher”, apresenta-se o segundo bloco – *Saber viver nos dias que correm* –, cuja página de abertura encontra-se na FIGURA 21.

Figura 21 – Página de abertura do 2º Bloco do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.41).

A discursividade que engendra a cena de enunciação instaurada em *Saber viver nos dias que ocorrem* é construída por meio de quarenta e dois textos selecionados das três colunas *Entre Mulheres* (Comício), *Correio Feminino* (Correio da Manhã) e *Só para mulheres* (Diário da Noite). Seguindo meu percurso analítico, apresento, na FIGURA 22, o índice com os títulos do textos. Conforme consta no *prefácio*, a maioria desses textos foi retirada de duas seções: *Aprendendo a viver* de Tereza Quadros e *Nossa conversa* de Ilka Soares).

Figura 22 – Índice do 2º Bloco – *Saber viver nos dias que correm*

Saber viver nos dias que correm — 41

- A cartomante não muda o futuro – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 05 de maio de 1960
 Vícios modernos – *Correio da Manhã* – 28 de outubro de 1959
 Não folgar... – *Correio da Manhã* – 20 de dezembro de 1960
 Dirigir um lar – *Correio da Manhã* – 24 de fevereiro de 1960
 A boa postura é sinal de saúde – *Correio da Manhã* – 03 de agosto de 1960
 Orientação aos filhos – *Correio da Manhã* – 05 de agosto de 1960
 Quando a sugestão substitui o conselho – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 22 de junho de 1960
 Programa de beleza – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 28 de junho de 1960
 Amizade valiosa – *Correio da Manhã* – 22 de julho de 1960
 O seu quarto de dormir... – *Correio da Manhã* – 20 de novembro de 1959
 Prepare-se para o inverno – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 01 de maio de 1960
 Você sabe aconselhar? – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 14 de maio de 1960
 Remédios esquisitos – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 20 de julho de 1960
 Erros do passado – (Aprendendo a viver) – *Diário da Noite* – 02 de setembro de 1960
 Alegria de viver – *Correio da Manhã* – 25 de dezembro de 1959
 Receita para resolver problemas – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 27 de maio de 1960
 Acordar-se – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 16 de setembro de 1960
 Com a cabeça fervendo – (Aprendendo a viver) – *Comício* – 15 de maio de 1952
 Limpar a casa e ficar bonita – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 20 de maio de 1960
 Como tratar a empregada – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 03 de junho de 1960
 Enquanto a empregada nova não chega – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 31 de maio de 1960
 As preocupações não ajudam – *Correio da Manhã* – 01 de julho de 1960
 Presa às preocupações – (Aprendendo a viver) – *Comício* – 22 de maio de 1952
 Mulheres cansadas – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 29 de agosto de 1960
 A felicidade se fabrica – *Correio da Manhã* – 19 de agosto de 1960
 A medida das coisas – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 11 de maio de 1960
 Para descansar, ande – *Correio da Manhã* – 02 de setembro de 1960
 Cuide de seus nervos – *Correio da Manhã* – 01 de janeiro de 1960
 Cura de sono – *Comício* – 20 de junho de 1952
 Personalidade – *Correio da Manhã* – 02 de outubro de 1959
 A que não quer ser “trouxa” – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 15 de setembro de 1960

3 Para o *Diário da Noite*, Clarice Lispector escreveu uma série de textos para a seção “Aulinhas de sedução”, inserida na coluna “Só para mulheres”.

Não excite a criança – *Correio da Manhã* – 12 de outubro de 1960
 Se o seu filho é “problema” – *Correio da Manhã* – 06 de novembro de 1959
 Educação – *Correio da Manhã* – 10 de agosto de 1960
 Para que servem os amigos? – *Correio da Manhã* – 20 de julho de 1960
 A arte de receber os seus amigos – *Correio da Manhã* – 18 de dezembro de 1959
 Em sociedade – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 09 de novembro de 1960
 Economize para hoje – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 01 de julho de 1960
 Beleza para seduzir – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 17 de junho de 1960
 As hesitações inúteis – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 29 de abril de 1960
 Vestido de cinema – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 24 de outubro de 1960
 Para ratos (ou melhor: contra ratos) – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 12 de julho de 1960

Fonte: Lispector (2006, p.155-156)

Nesse segundo bloco, percebe-se uma atuação maior do enunciador ao atribuir novos títulos aos textos que integram esse segmento, por alguns deles não terem recebido subtítulos na publicação original, em que se mantinha apenas o título da coluna (*Nossa Conversa* e *Aprendendo a viver*). Dos quarenta e dois textos, vinte e três receberam novos títulos.

Isso fica evidente, por exemplo, nos textos “Erros do passado” e “Receitas para resolver problemas” que, sem a alteração, estariam intitulados como “Aprendendo a viver” e “Nossa Conversa”, respectivamente. Essa nova denominação dada aos textos contribui de forma mais específica para a geração de sentido que a leitura dos textos promove, bem como para captar a atenção e despertar o interesse do leitor.

Reforçando a discursividade que dá visibilidade à presença de um ethos ora conselheiro ora contestador, no bloco *Saber viver nos dias que correm*, esses textos que o compõem sugerem uma escolha intencionalmente feita para reforçar aquela imagem da mulher dedicada ao lar não desvinculada da mulher inteligente e, para além disso, feita também para ampliar essa imagem a partir de um discurso investido de equilíbrio, de disciplina visando a um propósito de conscientização e de psicoterapia. Desse modo, pretende-se mostrar para o leitor de *Correio Feminino* o tom da conversa entre a mulher experiente, aquela que tudo sabe, e as mulheres que

precisam “saber viver nos dias que correm”, leitoras das colunas femininas de outrora.

Para mostrar como esse segundo bloco promove a construção de uma nova cenografia, que proporciona ao leitor de *Correio Feminino* “viajar” no tempo e compreender a cenografia de origem, vejamos alguns excertos de textos por meio dos quais se percebe o tom conscientizador e terapêutico. O título do texto e a página em que ele se encontra no livro *Correio Feminino* serão apontados entre parênteses, ao final do trecho, e com um asterisco(*) para sinalizar que é diferente do original da coluna de jornal.

- *A cartomante não muda o futuro**

“Também gosto de astrologia, cartomancia, ciências ocultas. Mas ainda não vi nada disso mudar meu futuro. Parece que só a gente mesmo é que pode fazer o dia de amanhã. Mas antes a pergunta que se impõe é esta: que é mesmo que você quer? Saber a resposta é indispensável. (p. 43)

- *Dirigir um lar*

“Não entregue a direção das compras e das despesas inteiramente às empregadas, pois essa não é função delas e quem tem de zelar pelo dinheiro de seu marido é você. A boa dona de casa é a que sabe dar ordens e acompanha de perto a sua execução.” (p. 45)

- *Quando a sugestão substitui o conselho**

“O tom ‘sugestão’ está mais no clima. E é mais justo também: a sugestão sempre deixa uma margem para a escolha, e todo mundo – mocinha ou não – tem direito de escolher. Ela vai errar? Provavelmente errará. Bem, mas errar é começo de acertar também.

Se você quer ajudar sua mocinha, ou a dos outros, lembre-se de que forçar ajuda é às vezes um modo de vê-la recusada. O que fazer, então?

Você tem modos de ajudar, e você mesma escolherá o modo. Porque também esta conversa não é conselho apenas. Deixo para você grande margem de liberdade e imaginação e seleção...” (p.48)

- *Erros do passado**

“Para quem – por desespero ou por gosto – vive aludindo aos erros do passado, eis uma frasezinha de um homem chamado Fénelon: ‘Pode-se corrigir o passado com o futuro.’ Talvez seja, aliás, o único modo de corrigir o passado. Pois uma verdade óbvia é esta: enquanto você lamenta o passado, o presente lhe foge às mãos. [...] Tenha cuidado com uma coisa: quando lamentar-se começa a ser um consolo, é tempo de prestar atenção.” (, p. 54)

- *Com a cabeça fervendo**

“Você também está transbordando? Então faça exatamente o que faria com essa chaleira: tire-a imediatamente do fogo.

Há vários modos de tirar a chaleira do fogo. Um deles consiste em adiar por uma semana a resolução de seus problemas. Aja como se eles não existissem. Há poucos problemas que não possam esperar uma semana. [...]

E, como em geral sua pior inimiga é você mesma, tente por uma semana ao menos ser boa para consigo própria, ser tolerante, até meio distraída. No fim de semana, a água da chaleira esfriou um pouco, desceu de nível – você terá restabelecido o equilíbrio...” (p. 56)

- *As preocupações não ajudam,*

“Refleta bem nisto. As preocupações não a levam a nada de útil, nada de produtivo. A maioria das preocupações que você já teve até a sua quase totalidade, podemos afirmar, não se realizaram felizmente. [...]

A preocupação rouba a saúde e por incrível que pareça atrai desgraça. Se não por outras razões, você que está me lendo, desista de ser tão preocupada, porque afinal pode ser que lhe aconteça o que tanto teme. (p. 58)

- *A medida das coisas**

“O descanso não é um luxo, é uma necessidade. A maior parte das pessoas acha que uma mãe, enquanto tem filhos pequenos, nunca pode repousar porque tem que estar permanentemente ao lado deles. É verdade.

Mas é verdade também que a mãe realizará melhor o seu trabalho se puder desfrutar de vem em quando de umas verdadeiras férias. (p. 61)

- *As hesitações inúteis**

“Quando você chega a dizer de um vestido: ‘Talvez eu ainda queira usá-lo algumas vezes, de modo que vou guardar’, é porque na realidade ele não serve mais para uma vez sequer. [...]”

Agora pergunte-se: quantos desses vestidos você realmente usa? Se a resposta for antes meditada, será surpreendente. Tenho uma conhecida que descobriu apenas dois ou três vestidos de estimação.

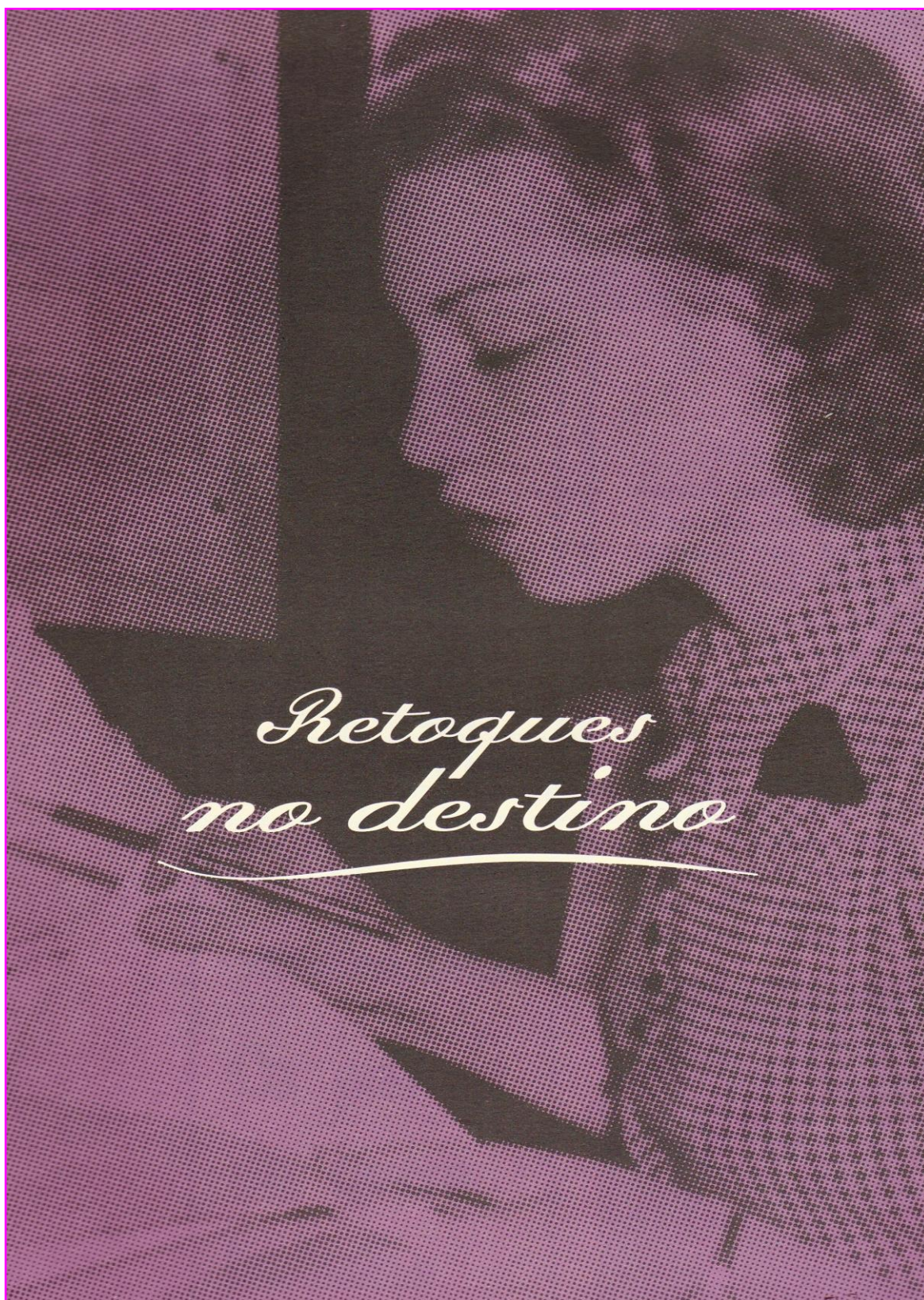
O resto ela adia tanto para usar que, pensando bem, não usava mesmo. O que fez então? Depois desse ‘inventário’ objetivo, ela resolveu duas coisas: 1) Precisava de mais uns dois vestidos de ‘uso real’ desses que fazem alguma coisa por você, e não servem apenas para encher o guarda-roupa; 2) bastaria pensar um pouco e descobriria várias mulheres para as quais seus vestidos inúteis serviria de agasalho e de alegria. Então ela resolveu dar agasalho e alegria. E ela mesma ficou alegre.” (p. 71)

Condizente com o ethos conselheiro, essa convocação à leitora das colunas femininas para que se conscientize de que sua vida pode ser mais tranquila; livre de preocupações; sem lamúrias; sem hesitações, num tom bastante psicoterapêutico (*Tenha cuidado; é tempo de prestar atenção; Você também está transbordando?; Reflita bem nisto; você que está me lendo, desista de ser tão preocupada*), cumpre, no segundo bloco de *Correio Feminino*, seu papel na construção da cenografia dessa obra, mostrando que, ao estatuto da mulher inteligente/esclarecida, instituído na comunicação entre “mulheres inteligentes” do primeiro bloco (*Um retrato de mulher*), soma-se, nesta parte do livro, este outro: esta mulher precisa “saber viver nos dias que correm”.

4.3.1.2.3 – Terceiro bloco – Retoques no destino

Retoques no destino é o título de abertura do terceiro bloco da reunião de textos da coluna feminina de Lispector, como ilustrado na FIGURA 23.

Figura 23 – página de abertura do 3º Bloco do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.73).

Aparentemente emblemático, o título pode gerar no leitor de *Correio Feminino* uma certa curiosidade a respeito do que ele irá encontrar nesta parte da obra. Até o momento o leitor teve a oportunidade de conhecer o *retrato de mulher* que se consolidou nas colunas femininas de Clarice Lispector, apresentado no primeiro bloco; de perceber como o enunciador dessas colunas, atualizado com as transformações de seu tempo, apresentava a essa mulher as possibilidades de viver de forma inteligente, driblando os desafios, as preocupações para *saber viver bem* no ritmo da vida atual.

Em seguida, no terceiro bloco, a temática orbitará em torno dos *Retoques no destino*, título escolhido para sua abertura. Vejamos a que retoques o enunciador se refere nesse terceiro bloco.

Ao leitor de *Correio Feminino*, no prefácio, já foi sinalizado que, nessa parte da obra, os textos selecionados revelam a preocupação da colunista em levar à leitora da coluna uma reflexão sobre os papéis do destino de mulher. Se analisarmos o conceito do substantivo “retoque” e o contextualizarmos no espaço da coluna feminina de Lispector, poderemos, previamente, levantar hipóteses de que essa preocupação teria como foco o aperfeiçoamento da relação conjugal da mulher-leitora das páginas femininas. A visibilidade de o foco ser a relação conjugal é promovida pela presença, nos títulos que compõem esse bloco, de vocábulos e expressões como “marido”; “marido ideal”; “compreenda seu marido”; “receita de casamento”; “marido e mulher”; “você está pronta para casar?”, dentre outros. A FIGURA 24 mostra o índice dos textos do bloco três que traz esses títulos.

Figura 24 – Índice do 3º Bloco – *Retoques no destino*

<i>Retoques no destino</i> — 73
Arranjar marido... – <i>Correio da Manhã</i> – 30 de outubro de 1959
Os namorados e os presentes – <i>Correio da Manhã</i> – 23 de setembro de 1960
Qual o marido ideal? – <i>Correio da Manhã</i> – 21 de setembro de 1960
As mulheres são mais astuciosas? – <i>Correio da Manhã</i> – 22 de janeiro de 1960
Eva e o dinheiro – <i>Correio da Manhã</i> – 18 de janeiro de 1961
Os homens e os conselhos femininos – <i>Correio da Manhã</i> – 04 de março de 1960
Compreenda o seu marido – <i>Correio da Manhã</i> – 04 de setembro de 1959
Reciprocidade – <i>Correio da Manhã</i> – 06 de fevereiro de 1960
Receita de casamento – <i>Correio da Manhã</i> – 09 de março de 1960
Os feios são melhores maridos? – <i>Correio da Manhã</i> – 07 de setembro de 1960
Não é só o príncipe encantado – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 18 de agosto de 1960
Ah... as definições... – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 24 de maio de 1960
As brigas – <i>Correio da Manhã</i> – 31 de dezembro de 1960
A gota d'água – <i>Correio da Manhã</i> – 12 de agosto de 1960
Elas mandam – <i>Correio da Manhã</i> – 14 de outubro de 1960
Indiscrição – <i>Correio da Manhã</i> – 23 de dezembro de 1959
A mulher ou o ouro? – <i>Correio da Manhã</i> – 23 de março de 1960
E o amor se esvai – <i>Correio da Manhã</i> – 30 de setembro de 1960
Eles detestam... – Aulinhas de sedução – <i>Diário da Noite</i> – 09 de agosto de 1960
O que elas dizem – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 09 de setembro de 1960
A coragem – <i>Correio da Manhã</i> – 27 de julho de 1960
Teste de polidez – (Nossa conversa) – <i>Diário da Noite</i> – 08 de julho de 1960
Marido e mulher – <i>Correio da Manhã</i> – 20 de dezembro de 1960
Vida em comum – <i>Correio da Manhã</i> – 22 de julho de 1960
Eles detestam... – Aulinhas de sedução – <i>Diário da Noite</i> – 03 de agosto de 1960
A ilusão da generosidade – <i>Correio da Manhã</i> – 17 de dezembro de 1960
Generosidade – <i>Correio da Manhã</i> – 29 de junho de 1960
156 CORREIO <i>feminino</i> Clarice Lispector
Você está pronta para casar-se? – <i>Diário da Noite</i> – 10 de agosto de 1960
Inutilidade – <i>Correio da Manhã</i> – 12 de outubro de 1960

Fonte: Lispector (2006, p.156-157).

São vinte e nove textos trazidos das colunas de Helen Palmer (*Correio da Manhã*) e de Ilka Soares (*Diário da Noite*). Os seis textos desse último jornal tiveram seus títulos originais modificados, como já explicado anteriormente.

Pelos títulos e temas dos textos selecionados, pode-se afirmar que, nesta parte da obra, *Correio Feminino* propõe retomar as ideias que ecoavam nos anos 60 a respeito do vínculo conjugal, principalmente no tocante à mulher. O casamento era, tradicionalmente, visto como destino para a mulher, cuja felicidade vinculava-se à esfera doméstica e a tudo que a envolvia: ser esposa, mãe, dona de casa. O centro de suas preocupações deveria ser o marido, os filhos e a garantia da harmonia e do equilíbrio no lar.

Veremos como *Retoques no destino* contribui para a nova *cenografia* de *Correio Feminino*. Neste bloco, há o discurso tradicional acerca de o “destino da mulher” ser o *casamento*, pela presença de um enunciador que não rompe com essa tradição, enuncia o casamento como algo natural (ver exemplo abaixo com grifo em 1), porém essa mesma voz reacende o status da *mulher esclarecida, inteligente* que não se limita aos papéis de mãe, esposa e dona de casa, pois faz menção ao fato de a mulher já ter a possibilidade educacional e profissional, além lar (grifo em 2). Isso pode ser observado no primeiro texto do bloco:

Arranjar marido...

“Nós não estamos mais no tempo em que a única finalidade de uma jovem era arranjar marido. Não importava de que qualidade fosse. Um marido era o objetivo. Felizmente², isso passou. Hoje, frequentando Universidades², libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso, o problema casamento passou a ser encarado de forma muito mais acertada e serena. [...]Existem ainda algumas mocinhas antiquadas que vivem esse drama ridículo do “caçar” marido. A essas, gostarei de aconselhar a acompanharem a época. Que queiram casar-se, ter seus lares e seus filhos, é natural. Naturalíssimo¹. Mas escolham o companheiro de sua vida, o homem que hão de amar e respeitar até o fim de seus dias.” [...]. (LISPECTOR, 2006, p. 74)

No texto apresentado na página 80 (*Reciprocidade*), o enunciador da coluna questiona sua leitora (como o próprio título informa) sobre o retorno que a esposa deve dar ao marido, principalmente por as mulheres exigirem muitas qualidades do homem ideal;

pois, afinal, há muitas mulheres que, após conquistarem o marido, desinteressam-se dele. Esse texto remeteu-nos ao que aponta Foucault (1985), no capítulo V (**A Mulher**) em seu livro *História da sexualidade 3: o cuidado de si*:

[...] compreende-se aquilo que foi, sem dúvida, um dos traços mais particulares nessa arte de ser casado; é que a atenção para consigo e os cuidados com a vida a dois puderam associar-se estreitamente. Se a relação com uma mulher que é “a mulher”, “a esposa”, é essencial à existência, se o ser humano é um indivíduo conjugal cuja natureza se realiza na prática da vida compartilhada, não poderia existir incompatibilidade essencial e primeira entre a relação que se estabelece consigo próprio e a relação que se instaura com o outro. A arte da conjugalidade faz parte integrante da cultura de si.

Mas aquele que se preocupa consigo mesmo não deve somente se casar, ele deve dar à sua vida de casamento uma forma refletida e um estilo particular. Esse estilo, com a moderação que ele exige, não é definido unicamente pelo domínio de si e pelo princípio de que é preciso governar-se a si próprio para poder dirigir os outros, ele se define também pela elaboração de uma certa forma de reciprocidade; no vínculo conjugal que marca tão fortemente a vida de cada um, o cônjuge, enquanto parceiro privilegiado, deve ser tratado como um ser idêntico a si e como um elemento com o qual se forma uma unidade substancial. (FOUCAULT, 1985, p. 164-165, grifo do autor).

Em *Reciprocidade*, O ethos conselheiro convoca as leitoras da coluna, denominadas por ele de “amigas”, a assumirem uma postura recíproca, pautando-se pela defesa de que, do contrário, não seriam justas com o companheiro delas. E ele vai além disso, chamando a atenção para o fato de que, ademais, há muitas mulheres fora do lar que poderão ser atraídas por esse marido considerado “ideal” e, dessa forma, a possibilidade de perdê-lo torna-se iminente. A seguir, apresentamos trecho desse texto.

Reciprocidade

“[...] O que acontece, no entanto, é que quase nunca as mulheres pensam no que irão dar esse homem [marido ideal], em troca de tantas qualidades exigidas. Um físico bem cuidado? Um espírito brilhante? Meiguice? Compreensão? [...] Na intimidade, quase nem falam, ou se falam é somente para queixar-se das mazelas, dos aborrecimentos com as empregadas e da falta de dinheiro. A meiguice feminina transforma-se em ranzinze insuportável. A compreensão passa a ser lenda.

Vejamos, minhas amigas e leitoras, isso não é justo. Se um homem existe que merece de nós toda a simpatia, o carinho e todo o calor do nosso encanto, esse homem é o nosso marido que nos proporciona um lar nos dá apoio nas horas de depressão, nos ajuda nas doenças, nos protege com o seu nome e a sua pessoa. Além disso, resta-nos ainda não esquecer que o fato de estar ligado a nós pela lei não o escraviza, e que outras mulheres há pelo mundo, também à procura do seu homem ideal, e que poderão desejar o nosso. Insatisfeito, sem nada receber do que se lhe deve, ele será presa fácil. E reconquistá-lo, depois de perdê-lo, é muito mais difícil do que qualquer uma de nós pensa. Quase posso dizer que é impossível.” (LISPECTOR, 2006, p.80)

Esse discurso em prol da preservação do vínculo conjugal por meio da reciprocidade, do cuidado com o outro é recorrente em outras formulações, que, muitas vezes, surgem por meio de “um discurso que também preconiza a astúcia e a dissimulação, a diplomacia e a delicadeza como armas autenticamente femininas.” (NUNES, 2006a, p. 11). Seguem alguns trechos que concretizam esse discurso.

- *As mulheres são mais astuciosas?*

“Não há dúvida que a astúcia e a dissimulação são armas autenticamente femininas e as mulheres fazem uso delas para vencer o combate travado na via, principalmente contra as outras mulheres, quando o assunto é: homem.” (p. 77)

- *Compreenda o marido*

“[...] devemos ter cautela, tato e inteligência, quando decididamente não podemos concordar com ele. Nunca fazê-lo com sobrançeria e severidade. [...] Cuidado, portanto, na maneira como trata seu marido, minha amiga e leitora! Pense no que será perdê-lo... e faça-lhe as vontades. Quando não, use de diplomacia e delicadeza. Garanto que é o melhor meio de domá-los.” (p.79)

- *Receita de casamento*

“[...] A felicidade, para ser conseguida, precisa ser duramente perseguida, atraída por dezenas de meios e modos. Nada de sentar-se à espera que ela nos chame. Nós é que devemos acenar-lhe com uma vida ordeira, de objetivo equilibrado e razoável, com uma dose de sacrifício, e o coração cheio de otimismo!” (p. 81)

- *Não é só o príncipe encantado*

“[...] Não é uma paixãozinha o que melhor guia para um casamento. Se você tem ternura, não importa que sua cabeça não rode paixão. Casamento também é amizade, também é delicadeza, companheirismo, e alegria serena. (p.82)

- *Marido e mulher*

“As mulheres têm e deverão ter grande influência na vida do marido. Há um ditado antigo e pouco original que diz que ‘A mulher faz o homem’. Nada mais

verdadeiro, pois a esposa, com seu amor e capacidade de organização, pode ajudar o marido a subir na vida, fazendo com ele ganhe mais confiança em si.” (p.88)

Se, por um lado, neste bloco três, o leitor de *Correio Feminino* depara-se com o ethos conselheiro que coloca em evidência as “armas autenticamente femininas” necessárias ao aprimoramento do vínculo conjugal, visando ao cumprimento das exigências que eram impostas pelo casamento; por outro lado, perceberá também uma discursividade sobre o homem na qual não se encontram apenas conselhos, mas também questionamentos por meio dos quais ganha visibilidade a consciência que a enunciadora tem acerca da dominação masculina. Porém, apesar de afirmar essa diferença, há momentos em que a desigualdade entre os gêneros é negada e isso é feito de uma forma crítica, permeada por um certo humor.

Os excertos apresentados, a seguir, destacam esse discurso que, sorrateiramente, questiona a relação entre os dois gêneros, atribuindo ao feminino uma certa superioridade. Não estaria ela propondo, disfarçadamente, à leitora das colunas femininas uma nova postura para essa mulher que deve agradar o seu companheiro por ele ser o seu protetor ideal? Não estaria ela questionando a superioridade desse “marido ideal” legitimado pela cultura patriarcal? Existiria mesmo um “marido ideal”? Observemos como tudo isso se confirma nestas formulações, principalmente nas partes grifadas:

- *Qual seria o marido ideal?*

“Há mulheres que preferem os louros, outras preferem os morenos do tipo atlético. Isso de preferências físicas é fácil de escolher. O que importa saber é que tipo de homem uma mulher elegeria como o marido ideal. Que conjunto de qualidades, virtudes e aptidões precisaria ele possuir para satisfazer as exigências de uma esposa. [...]

Mas será que o marido ideal existe mesmo, ou só vive na imaginação das moças sonhadoras?

Não é tão difícil – achamos – encontrar um marido que preencha as exigências das filhas de Eva. Isso porque, quando um homem está apaixonado, ele consente em se tornar aquilo que sua amada deseja que ele seja. É pena que

passado o período da paixonite aguda, o homem volta a ser o que era, com todos os seus defeitos e limitações.” (p. 76)

- *Os homens e os conselhos femininos*

“O homem sempre acha que a sua opinião é a melhor e que portanto deve prevalecer, custe o que custar. A teimosia masculina neste particular é um fato comprovado. [...]

Se a mulher aconselha o marido a não comer tanto daquele molho, provavelmente ele comerá mais ainda e terá uma indigestão duas vezes pior, só para provar que a cara-metade não sabe o que diz. [...]

No entanto quantos maridos poderiam evitar situações embaraçosas e desagradáveis se ouvissem mais os conselhos das esposas.

Conselho é aquilo que não aceitamos porque desejamos experiência; experiência é o que nos resta, depois que perdemos tudo o mais.” (p. 78)

- *Elas mandam*

“Que tolas são certas mulheres que ignoram serem elas as que mandam e governam. À primeira vista, parece que o homem manda, mas é sempre a mulher quem decide. É também ela a que conquista. [...]

Por isto digo: Tola, não lutes por impor tua vontade, pois, ao final, tudo dará na mesma, e “ele” pensará como tu pensas.

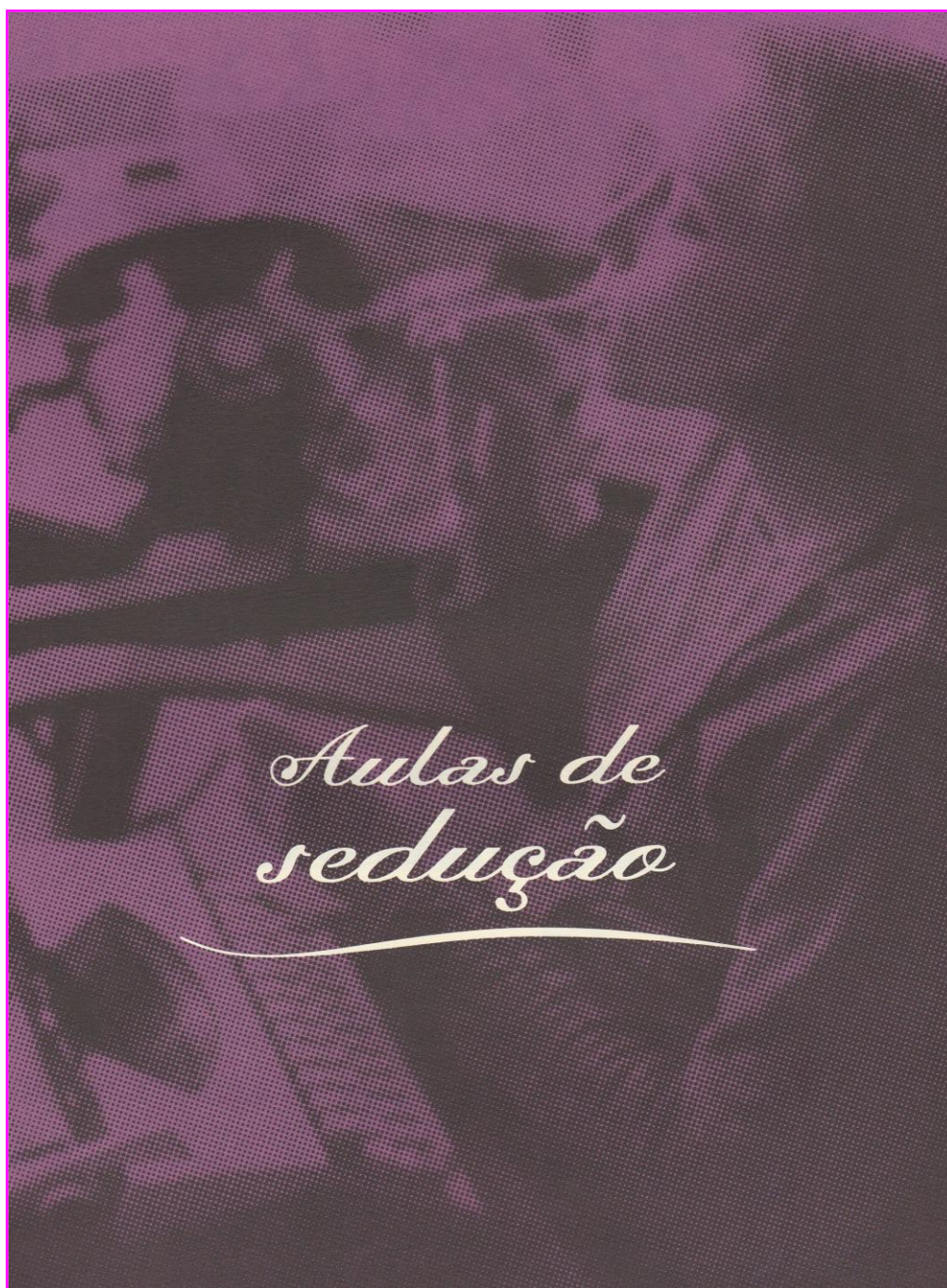
Napoleão era um gênio, ninguém ousava falar em sua presença; porém na presença de Josefina, Napoleão se punha de joelhos.” [...] (p. 85)

Vê-se, neste bloco, a continuidade de uma ação intencional, realizada na escolha de textos, necessária para instigar a curiosidade do leitor de *Correio Feminino* sobre a atividade jornalística de Lispector de produzir colunas femininas. A leitura desses textos possibilita a compreensão de que, nas páginas femininas, aparentemente compostas por temas ingênuos e triviais, impera um discurso que promove reflexões acerca da mulher: de seu papel social e da sua condição como um ser feminino, que deve *saber viver nos dias que correm* e fazer os *retoques no destino* visando à harmonia do lar.

4.3.1.2.4 – Quarto bloco – *Aulas de Sedução*

Aulas de sedução, quarto bloco de *Correio Feminino*, contribui para a construção da cenografia que se edifica por meio de um discurso didático visando a conduzir a leitora das colunas a um “jogo de disfarces que terá de adotar para seduzir.” (NUNES, 2006a, p.11). A cenografia mantém seu caráter ritualizado de abertura dos blocos, com uma foto da autora e o título na cor branca, conforme mostra a FIGURA 25:

Figura 25 – página de abertura do 4º Bloco do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.93).

São quarenta e cinco textos selecionados das colunas de Helen Palmer (*Correio da Manhã*) e de Ilka Soares (*Diário da Noite*) e, como nos outros blocos, com alguns textos com títulos originais modificados.

Nesse bloco, os textos selecionados confirmam os preceitos de Maingueneau (2014), pois contribuem para uma cenografia específica em que o discurso da sedução, ali construído, mostra-se eficaz instituindo a própria cena de enunciação que vem legitimá-lo. Pelas formulações linguísticas dos títulos do índice desse quarto bloco, já é possível formar uma imagem desse discurso, permitindo ao leitor de *Correio Feminino* penetrar no mágico mundo das *Aulinhas de sedução* – expressão recorrente na metade desses títulos. Além dessa expressão, podemos observar como outros vocábulos e outras frases reforçam essa cenografia: “sedução e feminilidade”; “Qualidades para tornar a mulher mais sedutora”; “O que é ‘sex-appeal’?”; “A beleza explica o ‘sex-appeal’?”; “Descobrimo o próprio ‘sex-appeal’”; “Como ser atraente”; “Seja irresistível”; “A sedução do olhar”, dentre outros. Pela FIGURA 26, apresentada a seguir, esses títulos podem ser lidos na íntegra.

Figura 26 – Índice do 4º Bloco – Aulas de Sedução

Aulas de sedução — 93

Sedução e feminilidade – *Correio da Manhã* – 30 de dezembro de 1959
 A cor do glamour – *Correio da Manhã* – 08 de novembro de 1960
 Perfume, a mais antiga das armas – *Correio da Manhã* – 13 de maio de 1960
 O perfume deve anunciar a presença da mulher – Aulinhas de sedução – (Cursinho sobre perfume⁴)
 – *Diário da Noite* – 09 de junho de 1960
 O mistério do perfume – Aulinhas de sedução – (Cursinho sobre perfume II) – *Diário da Noite* – 10 de junho de 1960
 Perfume e veneno – Aulinhas de sedução – (Cursinho sobre perfume III) – *Diário da Noite* – 11 de junho de 1960
 Frascos – Aulinhas de sedução – (Cursinho sobre perfume IV) – *Diário da Noite* – 13 de junho de 1960
 Como se perfumar – Aulinhas de sedução – (Cursinho sobre perfume V) – *Diário da Noite* – 15 de junho de 1960
 Qualidades para tornar a mulher mais sedutora – *Correio da Manhã* – 22 de janeiro de 1960
 O que é “sex-appeal”? (I) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 10 de outubro de 1960
 A beleza explica o “sex-appeal”? (II) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 11 de outubro de 1960
 Descobrindo o próprio “sex-appeal” (III) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 14 de outubro de 1960
 Como ser atraente (IV) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 13 de outubro de 1960
 Sempre mulher através dos tempos – *Diário da Noite* – 21 de setembro de 1960
 Seja irresistível – Aulinhas de sedução – (A professora é você – I) – *Diário da Noite* – 02 de junho de 1960
 Amor versus idade – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 08 de setembro de 1960
 Equilíbrio entre vivacidade e calma (IV) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 06 de junho de 1960
 Elegância e beleza – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 12 de maio de 1960
 Dosar os defeitos – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 08 de junho de 1960
 O ouro... na arte e na vaidade – *Correio da Manhã* – 26 de fevereiro de 1960
 Ser feia... – *Correio da Manhã* – 23 de outubro de 1959
 Cultura geral em cores (I) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 17 de junho de 1960
 Cultura geral em cores (II) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 18 de junho de 1960
 Cultura geral em cores (III) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 20 de junho de 1960
 Cultura geral em cores (IV) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 21 de junho de 1960
 As cores e o nosso estado de humor – (Aprendendo a viver) – *Diário da Noite* – 21 de setembro de 1960
 Cores apropriadas – *Correio da Manhã* – 27 de abril de 1960
 O que seria do amarelo... – *Correio da Manhã* – 25 de maio de 1960
 Cores e gostos – *Correio da Manhã* – 24 de agosto de 1960
 A atitude geral (II) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 03 de junho de 1960
 Mãos... detalhe da beleza – *Correio da Manhã* – 25 de dezembro de 1959
 O gesto – *Diário da Noite* – 15 de julho de 1960

⁴ Para a seção “Aulinhas de sedução”, Clarice Lispector escreveu várias séries de cursinhos.

Clarice Lispector  CORREIO *feminino* 157

Mulher botão de rosa – (Sempre mulher através dos tempos) – *Diário da Noite* – 26 de setembro de 1960
 Sedução... da limpeza – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 11 de novembro de 1960
 As roupas – *Correio da Manhã* – 27 de maio de 1960
 Definindo o flerte – *Correio da Manhã* – 26 de outubro de 1960
 A sedução do olhar – (Sempre mulher através dos tempos) – *Diário da Noite* – 19 de setembro de 1960
 Vitamina A e os olhos – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 09 de novembro de 1960
 Cursinho de emergência (III) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 06 de julho de 1960
 Mais dicas de emergência – (Cursinho de emergência – V) – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 08 de julho de 1960
 Cursinho de perguntas – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 12 de julho e 04 de agosto de 1960
 Cursinho sobre cabelos – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 28 de junho de 1960
 Depois da festa – Aulinhas de sedução – *Diário da Noite* – 26 de julho de 1960
 Malicioso detalhe – (Sempre mulher através dos tempos) – *Diário da Noite* – 23 de setembro de 1960
 Com jeito de ar adocicado – (Sempre mulher através dos tempos) – *Diário da Noite* – 29 de setembro de 1960

Fonte: Fonte: Lispector (2006, p.157-158).

Na discursividade desse bloco, além dos cuidados com o lar, com a beleza e elegância, o saber seduzir é uma marca de feminilidade. O discurso do saber seduzir estabelece a presença do ethos da mulher inteligente e esclarecida. Dessa forma, a fiadora cujo corpo participa dessa cenografia é o da mulher experiente na arte da sedução e, assim, o discurso didático da sedução destina-se à leitora da coluna que deseja participar dessa cenografia, sendo tão sedutora quanto a enunciadora da coluna.

Para validar a cenografia da arte de sedução, o enunciador apresenta uma rede de ensinamentos que englobam tanto (I) aspectos físicos, quanto (II) emocionais e (III) comportamentais. Nos exemplos abaixo, isso pode ser visualizado:

- *Sedução e feminilidade*

“A sedução da mulher começa com a sua aparência física (I). Uma pele bem cuidada, olhos bonitos, brilhantes, cabelos sedosos, corpo elegante, atraem os olhares e a admiração masculina. Para que esses olhares e essa admiração, porém, não se desviem decepcionados, é preciso que outros fatores, muito importantes, influenciem favoravelmente, formando o que poderíamos chamar a ‘personalidade cativante’ da mulher.

A alegria, a delicadeza e a feminilidade nos gestos, nas atitudes, nas palavras, por exemplo.” (II e III) (p. 95)

- *Perfume, a mais antiga das armas*

“É arma, sim, mas daquelas que você precisa usar traiçoeiramente. (III) Certo tipo de honestidade, em matéria de truques de sedução feminina, é contraproducente. Você não poderá, por exemplo, perfumar-se diante do ‘ser amado’, porque, em vez de estar usando uma arma, estará apenas demonstrando como se usa... [...]

Não se trata, portanto, de esconder a realidade. Trata-se de cercá-la de um esquivo mistério. (III) [...] E o que [o perfume] tem de fazer por você é misturar-se de tal modo a você mesma que sua presença seja imaterial e se torne parte de sua personalidade. [...]

Cerque sua presença de um halo de perfume, e você está se cercando de seu próprio mistério – você não estará mentindo, estará dizendo a verdade de um modo bonito. (III) [...] (p. 97)

- *Qualidades para se tornar uma mulher mais sedutora*

“[...] A agressividade, o hábito de tomar atitudes (III) pouco distintas em público e muitas outras coisas vem prejudicando a beleza da mulher e tirando-lhe o predicado que mais agrada os homens: sua feminilidade. A faculdade de ser diferente dos homens em atitudes, palavras e mentalidade. [...]

A mulher deve ser primeiro que tudo feminina. [...] Inteligência e senso comum devem ser duas qualidades imprescindíveis à mulher. A mulher deve possuir senso de humor e dignidade e deve saber resguardar sua individualidade.” (II e III) (p.100)

- *O que é “sex-appeal”?*

“Não se analisa, não se copia; até mesmo a expressão é intraduzível para qualquer outra língua.

É a atração. Olhe bem para Brigitte Bardot, no cinema, nos retratos. Seu rosto, seu corpo estão muito longe dos cânones de beleza. No entanto ela atrai extraordinariamente. E Marilyn Monroe? Se você a examina bem, vê seus defeitos físicos. Mas tudo o que ela faz, subjuga, fascina.

A questão é: pode-se conseguir ‘sex-appeal’? pode-se adquirir o fluido magnético? (III)

Que é que você acha?” (p. 101)

- *Descobrimo o próprio “sex-appeal”*

“Às vezes basta um ‘nada’ – e a descoberta foi feita. Há mulheres que, acentuando um mínimo detalhe, o transformam em arma de sedução.

Lembre-se: não é necessário uma transformação radical, pelo contrário: trata-se às vezes do comprimento adequado da cabeleira, de uma nuca ‘bem acabada’, de um ‘maquillage’ mais sabido nos olhos, de um desenho mais generoso nos lábios – tudo depende da matéria-prima que é você mesma. (I)

Do momento, aliás, em que você se convence de que você mesma é a sua própria matéria-prima, desse momento você já começou a ter um novo encanto...” (III) (p. 101)

- *Seja irresistível*

“‘Ela não é bonita, mas...’ É, mas é sedutora. A beleza apenas não interessa aos homens. [...] O ‘sex-appeal’ interessa por pouco tempo, é fogo de palha. Mas a sedução prende. É coisa mágica: envolve, mesmo que não se entenda de que modo. Talvez você não seja bonita. Não tem importância. Você pode ser irresistível sem ter beleza. Depende de você, em grande parte. (III) Esta é a primeira aulinha. Talvez você pense que não aprendeu nada de positivo. Mas aprendeu, sim. Aprendeu que ser amada não depende de beleza. “ (p. 102)

- *Dosar os defeitos*

“Ser sedutora não consiste em não ter defeitos – mas dosá-los... O tédio – há coisa mais destruidora que isso? Quem resiste à caceteação de uma mulher, por mais bonitinha que seja? A pessoa deveria fazer de vem em quando uma revisão de si mesma: (II e III) estou repetindo demais as mesmas histórias? Falo demais? Faço perguntas sem parar? Lamento-me demais? [...] Todo o mundo tem disso um pouco, e são os defeitos comuns a todos os que nos irmanam... Mas cuidado com a dose. (Você hoje lembrou que você é perfeitamente aceitável com os possíveis defeitos que tem, mas não os deixe galopar: mantenha as rédeas nas mãos.) (III) (p.104)

- *Ser feia...*

“Não existem mulheres feias. Não é uma afirmação leviana, digo-o baseada na experiência, que adquiri sobre a arte de embelezar a mulher e atrair a atenção masculina. [...] A mulher moderna já não depende apenas dos dons que a natureza houve por bem dar-lhe para ser atraente. [...] Cuidados com a própria aparência, uma palestra interessante, finura, feminilidade (I e III) são dons que se podem adquirir facilmente e que fazem de uma mulher, sem nenhum dote físico especial, uma criatura atraente e até bonita. [...] O mundo hoje é da mulher inteligente. A beleza também. E... conseqüentemente, o amor. Estude-se em detalhes, trate-se, e descubra nos olhos masculinos que a admirarem como o espelho também pode mentir-lhe.” (105)

Nas formulações dos excertos apresentados, constata-se como os cuidados com a aparência física e com o cultivo de alguns “dons”, a feminilidade, por exemplo, bem como com um comportamento equilibrado e fino estão intrinsecamente ligados à arte da

sedução. Nesse cenário em que se apresenta essa intrínseca ligação, percebe-se que o enunciador reforça o *ethos* da mulher experiente, daquela que ensina com base na experiência sobre a arte de tornar a mulher sedutora.

4.3.1.2.5 – Quinto bloco – *Entre Mulheres*

O quinto e último bloco de *Correio Feminino* altera, de certa forma, a cenografia que foi se construindo ao longo da obra. Nos quatro blocos anteriores, apresentaram-se, ao leitor desse livro, textos resgatados das três colunas femininas escritas por Clarice Lispector. Em *Entre mulheres* – quinto segmento do livro –

[...] mesmo não abandonando os assuntos domésticos e de interesse da mulher, [selecionaram-se] produções literárias não apenas a partir dos três periódicos para os quais Clarice Lispector escreveu suas colunas, mas também algumas crônicas e até contos inéditos publicados mais tarde por uma revista feminina paulista – *Mais*, na década de 1970, editada pela Três. (NUNES, 2006a, p. 12)

Como ocorrido na seleção dos textos anteriores, a que foi feita para esse segmento do livro acentua o *ethos especialista da obra clariceana*. É interessante observar, na cenografia construída neste quinto bloco, o fato de se apresentarem outros gêneros produzidos pela autora (crônicas, contos) além dos textos das colunas femininas.

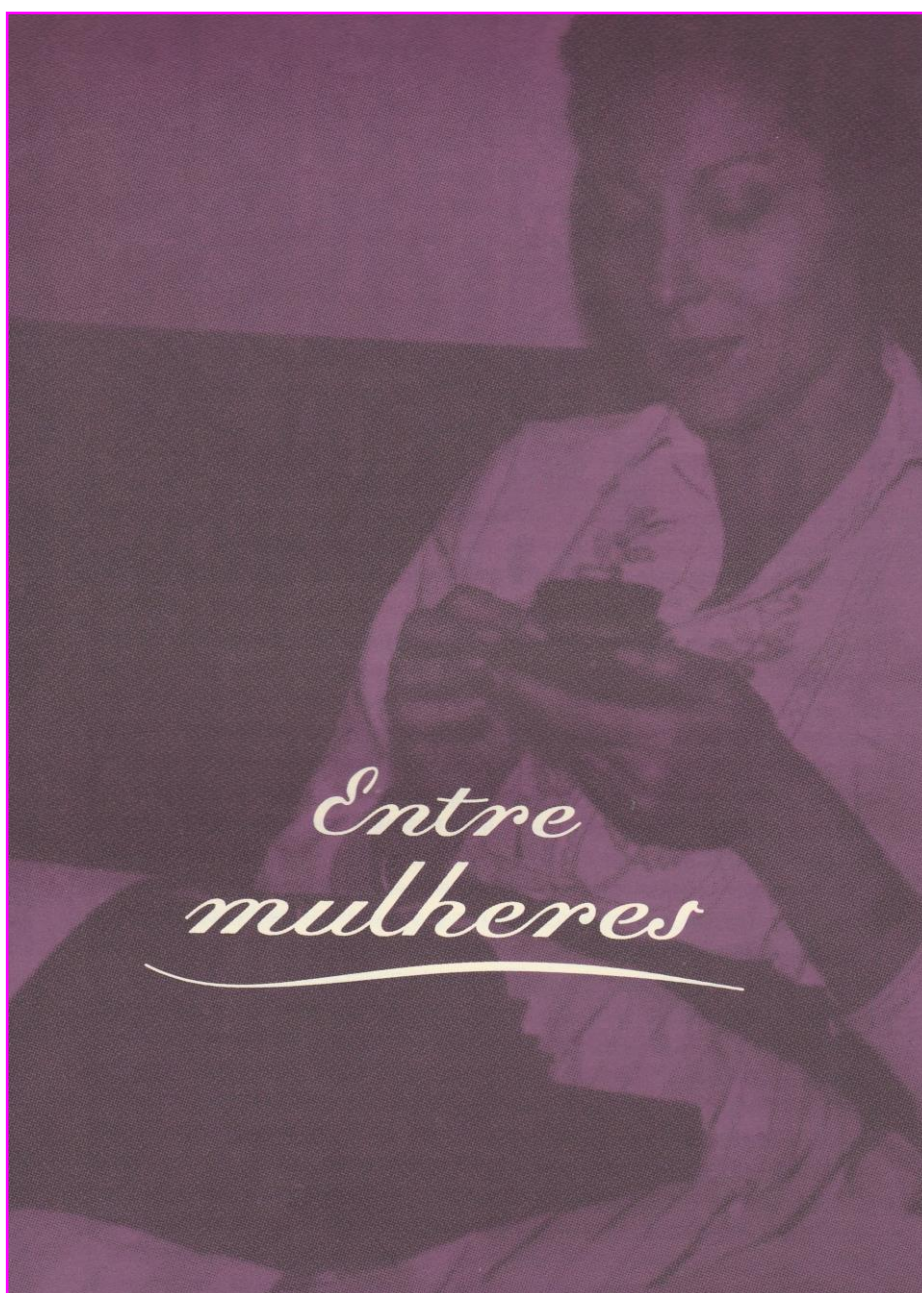
Ao refletirmos sobre essa escolha, que promove uma mudança na cena genérica, lembramos esta afirmação de Maingueneau (2008c, p. 71) “[...] São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem.”

Assim, aplicando essa ideia de Maingueneau (2008c) na análise a respeito do “conteúdo” que compõe o quinto bloco – textos das colunas femininas (dos tabloides *Comício* e *Diário da Noite* e jornal *Correio da Manhã*) e os gêneros conto e crônica da revista *Mais* –, arrisca-se a dizer que o *ethos especialista da obra clariceana* visa a uma aproximação entre o leitor de *Correio Feminino* e a própria obra, visto que esse leitor já possui certa familiaridade com a ficcionista no que se refere ao seu modo peculiar no trato com a linguagem. Sendo assim,

“[...] esta seleção permite avaliar o processo de escritura e de criação de Clarice Lispector ao longo dos anos. Mesmo sem a assinatura da ficcionista, tais crônicas, além da importância do resgate, ainda são capazes de nos fazer divagar na fantasia pela delicadeza da linguagem com que Clarice, habilmente, vai conduzindo a interlocutora pelos caminhos de sua percepção. E essa Clarice já está mais próxima de nós. Já nos é conhecida pela maneira de tecer a linguagem. (NUNES, 2006a, p. 12)

A seguir, a página de abertura desse quinto bloco (FIGURA 27) e o seu índice (FIGURA 28).

Figura 27 – Página de abertura do 5º Bloco do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.119).

Figura 28 – Índice do 5º Bloco – *Entre Mulheres**Entre mulheres — 119*

- Baú de mascate – *Comício* – 05 de setembro de 1952
- Um dia cheio – *Comício* – 11 de julho de 1952
- Lar, engenharia de mulher – *Comício* – 15 de agosto de 1952
- Coisas antigas – *Correio da Manhã* – 19 de outubro de 1960
- A irmã de Shakespeare – *Comício* – 22 de maio de 1952
- A latitude da moralidade – *Correio da Manhã* – 26 de agosto de 1960
- A lembrança do gesto de dar – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 26 de maio de 1960
- A vítima profissional – (Nossa conversa) – *Diário da Noite* – 28 de julho de 1960
- Hora em que começa o domingo – *Comício* – 22 de agosto de 1952
- Chega de cinto! – *Comício* – 19 de setembro de 1952
- A conquista difícil de um amor – *Mais* – maio de 1977
- Pastoral – *Comício* – 04 de julho de 1952
- O que a mesa revela – *Correio da Manhã* – 05 de outubro de 1960
- O que as peles sugerem – *Comício* – 29 de agosto de 1952
- Origem da saudação aos que espirram – *Correio da Manhã* – 16 de dezembro de 1959
- Diferentes concepções da maternidade – *Correio da Manhã* – 12 de fevereiro de 1960
- Nossa conversa – *Diário da Noite* – 22 de agosto de 1960
- Etiqueta – *Diário da Noite* – 04 de julho de 1960
- Seja alegre – *Correio da Manhã* – 11 de dezembro de 1959
- A mosca no mel (ou A inveja de si) – *Mais* – janeiro de 1975
- O beijo – *Correio da Manhã* – 15 de julho de 1960
- Cortina de fumaça – *Correio da Manhã* – 07 de outubro de 1960
- Me dá licença, minha senhora. – *Mais* – fevereiro de 1977
- Garrafa ao mar – *Comício* – 30 de maio de 1952
- Mistério em São Cristóvão – *Comício* – 08 de agosto de 1952

São vinte e cinco textos que compõem esse bloco, dos quais três são da revista *Mais*, dez de *Comício*, oito do *Correio da Manhã* e quatro do *Diário da Noite*. Essa variedade de suportes reflete-se no conjunto dessas publicações. Nesse quinto bloco, interessante de se observar, na cenografia construída, é o resultado da escolha desses vinte e cinco textos e aquilo que ele proporciona ao leitor.

Uma leitura atenta permite agrupá-los em três sub-blocos, que, respectivamente, trazem o predomínio de formulações que nos remetem às categorias elencadas a seguir, embora a maneira singular de Clarice Lispector, no trato com a linguagem, por sua vez, quase nos desautorize a praticar essa categorização. Porém é possível perceber que há:

- (I) textos que, de certa forma, mantêm o ritual próprio da coluna, porém abordando uma temática mais geral, pois, mesmo havendo referências ao ambiente doméstico/familiar, ou havendo interpelação à leitora no enunciado, não se encontram dicas específicas destinadas à mulher acerca de seu papel de mãe, esposa e dona de casa;
- (II) aqueles em que predomina a literariedade, uma seleção do fazer literário de Lispector presente nas três colunas e também na revista *Mais*;
- (III) textos que mesclam os conselhos próprios da coluna feminina com o exercício literário.

Apresento, a seguir, alguns trechos que ilustram esse funcionamento discursivo do bloco cinco, a partir dessas categorias elencadas acima.

(I) O ritual da coluna feminina permanece...

- *Coisas antigas*

“Que linda são as coisas antigas que se tornaram opacas e amarelecidas porque sobre elas passou a vida [...] Foram sonhos que nos fizeram cerrar os olhos para abri-los depois em frente à velha cômoda, à mesa antiquada ou à poltrona desbotada que, durante várias décadas, nos farão recordar a esperança perdida ou realizada, a alegria e o sofrimento nascidos juntos àqueles velhos móveis e objetos.

Não há nada por mais belo, elegante ou moderno, que nos dê esta sensação de mútua e muda compreensão, de solidariedade mesmo, que os móveis e objetos antigos sabem transmitir.

Que tremenda traição cometemos quando substituímos alguma dessas coisas por outra nova e luzidia, que levará ainda vários anos até adquirir a alma que lhe transmitiremos.” (p. 124)

- *Etiqueta*

“Quando você recebe um presente, não espera que a pessoa que o deu saia para você desfazer o embrulho: abra-o logo em seguida, e prepare o sorriso. Depois de ter cortado a carne, você deposita a faca no reborbo do prato? Está certo. Que é que você faz com o pouquinho de sopa que fica no fundo do prato? Enclina o prato ligeiramente, mas não na sua direção. [...]” (p. 139)

- *Seja alegre*

"Conta Camille Fiaux a história de um jovem que, decepcionado em seus amores, entregou-se a uma tristeza sem fim, lamentando-se, definhando, considerando-se o mais infeliz dos homens. Certa noite, quando sozinho se entregava a lamentações sobre o mundo e a humanidade em geral, apareceu-lhe um anjo, e lhe deu um espelho.

– Este espelho é como o mundo, que você tanto acusa: ele reflete a imagem que lhe é apresentada. Olhe-se! Sorria! E veja se o espelho não lhe dá também um sorriso!

O anjo fez depois o jovem prometer que, todas as manhãs, sorriria para o espelho, e se esforçaria para conservar esse sorriso o resto do dia. O moço cumpriu o prometido. Dentro em breve tornou-se outro, alegre, querido de todos, e não tardou que um novo amor viesse ocupar o lugar do primeiro. Minha leitora, você aprendeu a lição?" (p. 139)

(II) A literatura, “em cena”, encena...

- *Hora em que começa o domingo*

“Ventava um vento mau que não deixava ninguém ler. Não adiantava acomodar jornal do jeito que ele parecia exigir. Imediatamente, dava uma reviravolta, entrava pelas páginas do suplemento, não sei que promessas de amor lhes fazia porque elas ficavam logo impossíveis, rebeldes, loucas para se verem livres das mãos que as continham. Notícia de jornal é como a vida: continua, continua sempre e a gente tem de ir virando as folhas, como se vira a folhinha do

calendário cada dia, cada mês e cada ano. É numa dessas horas que acontece o que se teme. O vento, desaforado, deu uma gargalhada, agarrou todas as folhas e lá se foi com elas, orgulhoso como um sultão. Também não adiantava correr atrás. [...] O jornal empapado tinha sumido, era um pedaço morto de areia o lugar onde estavam a cadelinha e seu dono e eu sentia nas costas um silêncio de sepultura. Longe, no mar grosso, um pontinho e um braço acenando. Não se tratava de nenhum afogado. Era o amigo me dizendo adeus. Não havia mais nada. Estava tudo tão quieto e tão vazio como a cidade numa tarde de sábado. O mar já tinha fechado o expediente e dava descanso à praia. Percebi que tinha começado a ser domingo.” (p.128-129)

- *A mosca no mel (ou A inveja de si)*

“Nada lhe faltava. Claudia Morinelli Martins tinha tudo o que sonhara para a sua vida. Estava com 27 anos e Francisco em pleno vigor dos 30. Ela era uma bela judia italiana mas ele era descendente de espanhóis e portugueses. Ele era guapo. E Claudia era um belo cavalinho alto e vibrátil. Estavam casados há três anos – unidos por mútua paixão. Eles mal acreditavam no tão bom da vida de ambos. [...]

E assim os dois viviam.

Mas Claudia Morinelli Martins se inquietava. Tudo era bom ao extremo. Tinha medo. [...].

Era de quase insuportável beleza a vida gloriosa de ambos. Ela: inquieta. Os dois tinham pai e mãe, privilégio que pouco têm.

Era uma mosca – ela – no mel.

Mas a mosca se afoga no grosso caldo melado. Come, mas morre.

Então ela pensou: ou me mato ou me desquito, porque chegamos ao ápice da vida.

Não se matou nem se desquitou.

Mas fez uma coisa pior. Avisou-o serenamente, mas com os lábios rubros, ligeiramente trêmulos, que ia entrar no convento das clarissas de pés descalços. [...]

Francisco mudara-se para um quarto-e-sala conjugado e uma pobre cama de solteiro onde não cabia mulher.

É. Mas acontece que Claudia, a clarissa descalça, começou a não poder tolerar. [...] Compreendeu com horror que fora o convento apenas um de seus caprichos.

Claudia, como expulsa de um paraíso que lhe fora um inferno, saiu numa manhã fria vestida com uma longa roupa de brim desbotado. [...]

A sala e o quarto de Francisco ficavam num bairro pobre de São Paulo. Com o coração latejando na boca ela tocou a campainha. [...]

Quando Francisco terminou a prece indagou-se surpreso quem seria aquele que queria invadir a sua solidão. Abriu a porta. Olhou para o chão. Lá estava ela.

Que abriu lentamente os olhos. Os dois se olharam mudos. [...]

– Voltei porque não posso te perder. És o meu fôlego, o meu sangue e também o meu hálito. Ele disse modesto:

– Eu te recebo, mulher. E só a morte nos separará.

Ambos se desnudaram e se amaram castamente. Ela engravidou. Foram morar longe da cidade numa pequena casa com jardim e quintal. Eles se falavam pouco. O silêncio de ambos dizia tudo. [...]

Outros filhos tiveram. Tudo na modéstia.

Etc.etc.etc.” (p.140-142)

(III) Do estilo próprio de Clarice: um jeito peculiar de dizer

- *Baú de mascate*

“As leitoras devem conhecer de vista ou de ouvido um ‘Baú de mascate’, a pequena loja ambulante, que tanto serviu as nossas avós, isoladas do mundo nas casas-grandes de fazenda como nas casas de sapé, à beira da estrada. E que ainda serve a legião de mulheres que se esconde por esse mataréu afora do nosso interior e só pode chegar ao povoado mais perto no tradicional lombo de burro. [...] Aqui, do asfalto, com toda espécie de bazar à nossa volta, com as lojas sortidas de tudo, a cada canto: com magazines de luxo, [...] com os Institutos de Beleza [...] no centro de um tal paraíso é difícil às mulheres imaginarem a existência de sítios em que o mascate e o seu baú são esperados com ansiedade com que se esperava o Messias. [...] A figura anônima do mascate de baú nunca foi suficientemente lembrada pelos homens que escreveram sobre a nossa vida, pelos que têm amor às nossas coisas. Nunca se prestou ao mascate a mais humilde homenagem. E bem que o merecia. Porque ele carrega também um pouco de alegria entre as suas bugigangas, alegria ingênua para a sua numerosa freguesia feminina. Quando o mascate chega é um alvoroço na redondeza. Alguém ouviu o péc-péc do instrumento com ele se anuncia,

a notícia corre de boca em boca, o mulhierio acode e faz o cerco do baú. Baú milagroso que tem de tudo um pouco. Pente grosso de pentear, pente fino de limpar a cabeça, pentinho de enfeite com pedrinha que brilha [...] peças de renda, cadaço, barbatana, colchete, [...] remédio de curar dor de dente e de botar no ouvido de criança, garrafinha de óleo de rícino que tanto serve pro cabelo como de purgante na hora do aperto, meu Deus, o que é que não sai do baú de mascate! Os olhos das caboclas brilham de alegria. ‘Que buniteza!’ É um colar de conta vermelha que vai ‘da hora’ no pescoço da Rosenda. ‘Espia só comadre Cotinha, não dá gosto de se vê?’ São o colorido das fitas que esvoaçam na mão encardida e grossa de Nhá Bé. ‘E isto pr’a mode u que tem serventia?’ E o mascate paciente explica o uso da escova de dente e do ‘soutien’ de pano forte, que modela o busto. [...] E a vaidade das mulheres, que é a mesma na grã-fina ou na caipira, não pode esperar tanto tempo. Lá se vai o mascate. Alegre, porque deixou alegre a clientela e já não lhe pesa o baú nas costas. É assim o mascate: um homem simples, cheio de paciência, misto de andarilho e negociante humilde. Assim é o seu baú: tem de tudo um pouco para a sua numerosa freguesia, toda ela quase que só de mulheres. Cremos, leitoras amigas, estar explicada a razão, a existência e – se Deus quiser e os diretores de *O Comício* também – a permanência do ‘Baú de mascate’ na nossa despretenhosa seção.” (p.120-121)

Nas formulações linguísticas dos textos apresentados no sub-bloco I, materializa-se o discurso permeado pelos conselhos dados à leitora da coluna para que seja alegre (“Minha leitora, você aprendeu também a lição?”) e siga regras de etiquetas (“Quando você recebe um presente”). Vê-se também que o discurso promove uma reflexão, até certo ponto nostálgica, acerca de *coisas antigas* impregnadas de sentimentos pela cumplicidade criada ao longo dos anos (“esta sensação de mútua e muda compreensão [...] que os móveis e objetos antigos sabem nos transmitir.”); dentre outras reflexões que aparecem nos demais textos, como, por exemplo, *A lembrança do gesto de dar*; *A vítima profissional*; *Origem da saudação aos que espirram* e *O que a mesa revela*.

Os trechos dos dois exemplos do sub-bloco II ilustram a presença de textos literários nas publicações das colunas e na revista *Mais*, aos quais podem se acrescentar outros textos do bloco como *Lar, engenharia de mulher*, crônica em que Clarice Lispector retoma uma questão tratada nas colunas – a da diferença entre o gênero masculino e o

feminino –, fazendo uma crítica ao estereótipo da superioridade do homem (“Sim, porque o homem tinha de levar vantagem, não podia ser por menos.”, p. 123), subvertendo essa ideia e enaltecendo a mulher: “[...] Pois então é isso: casa é arquitetura de homem e lar, essa coisa simples e complexa, evidente e misteriosa, que depende de tudo e não depende de nada, essa coisa sutil fluídica, envolvente é simplesmente engenharia de mulher.” (p. 123).

Já no último sub-bloco, *Baú de mascate* foi apresentado como exemplo dessa mescla do texto didático com o fazer literário, traço recorrente na coluna. Esse texto ilustra, com clareza, o estilo singular de Clarice: a referência à leitora (“As leitoras devem conhecer de vista[...]”) encena o início da enunciação, pela qual irá falar de um profissional – vendedor ambulante – conhecido por *mascate*. Para tanto, cria-se uma narrativa cujo fato é construído pela chegada do *mascate*, com seu precioso baú, num lugarejo de zona rural. Através dessa narrativa, a enunciadora apresenta o perfil da mulher “caipira”, por meio dos nomes (“Rosenda, Nhá Bé”) e de uma variedade linguística regional mostrada na simulação de diálogos entre as “comadres” (“Espia só comadre Cotinha”, “E isto pr’a mode u que tem serventia?”). Ao término do texto, concluirá que tanto a mulher grã-fina quanto a caipira são vaidosas e essa vaidade “não pode esperar tanto tempo”. A enunciadora não se limitará apenas a esse propósito, visto que, no final, há quase uma “súplica” a Deus e aos diretores de *O Comício* para que seja mantida a “despretensiosa seção” cujo título era esse: *Baú de Mascate*.

Outro exemplo é o *Chega de cinto!*, no qual também é criada uma pequena narrativa como estratégia argumentativa para protestar contra o uso de cintos por mulheres com mais de cinquenta anos: “[...] mas quando se é maior de cinquenta anos, é preciso saber que o sinal fechou. Ainda há pouco ouvi o desabafo de um senhor de bom gosto, um esteta genuíno. Ia ele pela Rua Gonçalves Dias e na sua frente [...]” (p.130). Vê-se que, para aconselhar, é criada uma historinha como ilustração para o fato criticado no aconselhamento.

É dessa forma que, nesse quinto bloco, a cena de enunciação e o ethos que dela participa – o *especialista na obra de Clarice* – permitem-nos (re)conhecer “as duas Clarices” e, ao mesmo tempo, instituem a presença de dois tipos de leitor – a *leitora da coluna* e o leitor *do livro*: a da coluna que, na época, recebia conselhos e era iniciada na

literatura/ficção de Clarice e o do livro, já conhecedor da ficção, agora, tem oportunidade de conhecer Clarice Lispector jornalista feminina.

4.3.2 O *design* “em cena” - imagens, cor, tipografia se entrelaçam e se completam

O *designer* atua como articulador visual de mensagens que são concebidas preliminarmente por autores – escritores, jornalistas, redatores etc. ou eventualmente por ele próprio – e dirigidas a leitores, conforme o público-alvo a que a peça gráfica se destina.¹⁶

Nesta parte, é necessário considerar o trabalho realizado pelo outro enunciador – o *designer* gráfico – que integra um lugar enunciativo fundamental ao encontro do leitor com “a nova Clarice” que se pretende apresentar. Para tanto, busquei explorar a composição gráfica¹⁷, visto que pode ser considerada como potencializadora de aspectos semânticos e expressivos do texto, participando assim da construção da nova cenografia.

Dessa forma, proponho, nesta seção, analisar o papel do *design* gráfico de *Correio Feminino*, procurando evidenciar o caráter mediador do profissional dessa área de atuação, na interação leitor-autor que se estabelece na leitura dessa obra, considerando que, segundo Hendel (2006, p. 6), “[...] o *design* de livro está atado inextricavelmente à dupla tradição: como lemos e qual a aparência que o livro deveria ter.”

Não abordarei outras questões do processo editorial relacionadas à publicação dessa obra e sua inserção no mercado editorial, não por serem menos importantes, mas sim por extrapolarem o foco de nossa investigação. Nesse sentido, é meu propósito analisar como pôde o projeto gráfico de *Correio Feminino* contribuir para a construção da nova cena de enunciação que abriga os textos das colunas femininas de Lispector.

Pensemos, primeiramente, na atividade do *design*. Para Gruszynski (2008)

¹⁶ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Edições Rosari, 2008. p.18.

¹⁷ Serão objetos de nossa análise a escolha de alguns elementos que compõem a composição da página, como o tipo e sua variação, a cor, as imagens, o título, os arabescos etc.

[t]radicionalmente, a atividade do *design* tem sido vista pela sociedade como um serviço “artístico” prestado a clientes de diferentes áreas – comércio, indústria, editoras, instituições culturais, etc. – e, portanto, não pode ser considerada uma prática desvinculada de outros interesses. Além disso, associa-se ao compromisso de comunicar, visando obter determinadas respostas e efeitos do público a que se dirige. Entretanto, ao buscar certas reações de sua audiência, o *designer* tem a possibilidade de usar diferentes recursos e estratégias, transitando por uma infinidade de possibilidades de articulação das mensagens em seus aspectos visuais.

O profissional de *design* convive com a dualidade: de um lado, a palavra e/ou necessidade do cliente; de outro, o desafio de encontrar uma forma singular de expressá-la. Mas qual o grau de autonomia para se criar e desenvolver um leiaute? Em que medida a configuração escolhida interfere na interpretação da palavra do autor? Isto é conveniente ou não nesse caso específico? Enfim, uma série de questionamentos surge no momento de desenvolver um projeto. E é na análise dos vários elementos envolvidos no processo de *design* – cliente, intenção comunicativa, público-alvo, recursos disponíveis etc. – que é possível avaliar qual a opção mais adequada para encaminhar o trabalho. (GRUSZYNSKI, 2008, p. 11).

Essa dualidade presente na ação do profissional de *design* institui o caráter inventivo da profissão, visto que o desafio de atribuir singularidade ao produto a ser criado atribui também ao profissional o estatuto de criador e não de mero seguidor de métodos e formas do processo de criação.

Decorrente dessa visão, compreende-se, portanto, que a práxis do *design* gráfico evidencia o duplo caráter da mediação no trato com a linguagem verbal e com a não verbal, pois o *designer* desenvolve seu trabalho justamente na comunhão, na harmonização dos signos linguísticos e visuais. Vale ressaltar que esse processo de mediação é aqui concebido não como o “estar entre”. Sendo assim, a ação mediadora do *design* é importante porque se constitui em um movimento contraditório entre o momento da reprodução e o momento da transformação. Segundo Mello (1982, p. 30),

[...] Na realidade o movimento que interessa à mediação é o da contradição entre esses dois momentos, [o da reprodução e o da transformação], na medida em que não existe reprodução pura ou pura transformação, mas o conflito entre elas que leva a que o novo transformado incorpore e portanto reproduza de algum modo o velho, ao mesmo tempo que o supera.

Acredita-se que é por esse processo de mediação que opera a *designer* Izabel Barreto, responsável pela capa e pelo projeto gráfico de *Correio Feminino*. A seguir, ao analisar

o modo como esse processo se desenvolve discursivamente nessa obra, procurei mostrar como a mediação que se fez presente na publicação desse livro possibilitou retomar a cenografia das colunas femininas de Clarice Lispector bem como o seu ethos, instaurando uma nova cenografia. Isso foi possível uma vez que o projeto gráfico desenvolvido para publicação de *Correio Feminino* proporcionou a essa obra não apenas uma aparência visual, um estilo estético; ao ir além disso, possibilitou tornarem-se presentes as colunas femininas do passado, e também tornar presente sua época, por meio de elementos indiciais perceptíveis no rastro deixado na e pela mediação da *designer*. Sua mediação ganha visibilidade justamente na tensão que articula a reprodução das colunas femininas do jornal e a transformação delas em livro.

Nessa mediação, é possível perceber que uma série de escolhas e decisões foram envolvidas no processo de edição de *Correio Feminino* visando a otimizar o propósito comunicativo que o gerou, seja em relação a aspectos estéticos, informativos ou persuasivos.

Relembremos o propósito dessa obra que, conforme afirma Nunes (2006a, p. 12), é “oferecer ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice”. Quando entra em cena “o leitor”, é interessante que, então, pensemos sobre o aspecto material do texto na leitura. Chartier (1996) apresenta dois conjuntos de dispositivos que geralmente tendem a impor um protocolo de leitura ao texto escrito. Ele refere-se aos procedimentos envolvidos nos processos de produção de textos e de produção de livros. Interessa-me, de perto, os do segundo conjunto, sem desconsiderar que esse se funde àquele.

De acordo com Chartier (1996, p. 95), esse segundo conjunto “[...] é composto pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto (diagramação), sua tipografia, sua ilustração” e pertence ao campo de atuação do *designer* gráfico.

Sendo assim, devem interessar sobremaneira ao profissional desse campo os elementos que integram a composição de uma publicação impressa como, por exemplo, o papel de impressão, os tipos, sua forma física, o tamanho e as relações de proporção e posicionamento dos textos, bem como imagens na página, dentre outros. De acordo com Hendel (2006), as escolhas desses elementos também “definem” o assunto do livro e não somente o que foi escrito pelo autor, pois “[...] Cada escolha feita por um *designer*

causa algum efeito sobre o leitor. Este efeito pode ser radical ou sutil, mas normalmente está fora da capacidade do leitor descrevê-lo.” (p.11).

Um ponto importante a destacar, abordado pelo autor, é o fato de que

[o]s *designers* podem trilhar dois caminhos diferentes. Existem aqueles que julgam que o *design* do livro não deveria refletir uma época ou um local particulares e há aqueles que acham que deveria refletir o gosto contemporâneo. (HENDEL, 2006, p. 11)

Qual foi o caminho trilhado pela *designer* de *Correio Feminino*? Para responder a essa pergunta, apoio-me em Maingueneau (2008c). Em *Correio Feminino* predomina o discurso do *expert na obra de Clarice Lispector*, indissociável de uma composição dinâmica a qual possibilita a construção da nova cenografia que defendo nesta investigação. Nessa cenografia, o *ethos especialista na obra de Clarice Lispector* (detentor de saberes tanto do campo do *design* quanto da obra da autora) consegue mesclar os dois caminhos a que se refere Hendel (2006), ao apresentar o projeto gráfico que reveste *Correio Feminino* para um leitor da atualidade, considerado por ele, provavelmente, como leitor da ficção de Lispector, visto o lugar que essa autora ocupa no cenário da literatura brasileira.

Dessa forma, esse *ethos* reforça a legitimidade da nova cenografia, uma vez que, ao mesmo tempo, reflete “uma época particular” (aquela das colunas dos anos 50/60) e reflete também o “gosto contemporâneo”, no sentido de que essa obra foi concebida para ser realmente forte, feminina, impactante no contexto atual (2006 – ano de sua publicação), e, ao mesmo tempo, para dar um especial destaque à aparência retrô, retomando o estilo anterior das colunas femininas. Vejamos como tudo isso ocorreu.

No item 4.2 *Uma visão panorâmica da obra*, já apresentei, nas FIGURAS 13 a 16, imagens de algumas partes do livro, como a capa, a quarta capa, a segunda capa e as páginas 1 a 3.

4.3.2.1 Um olhar para a capa

A capa – importante elemento paratextual –, de acordo com Genette (2009), compõe o peritexto editorial. Segundo esse autor,

[u]ma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro. No início do século XX, as capas amarelas eram sinônimos de livros franceses licenciosos: “Lembro-me do ar escandalizado com que um clérigo interpelava, numa estrada de ferro britânica, uma de minhas amigas: ‘Senhora, não sabe que Deus a vê enquanto lê esse livro amarelo!’ Essa significação maldita, indecente, é de fato a razão pela qual Aubrey Beardsley chamara sua revista de *The Yellow Book*. Com mais sutileza e especificidade, a tradução francesa de Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Albin Michel, 1962) trazia na capa, não faz muito tempo, um papel marcado muito levemente com uma partitura musical. (GENETTE, 2009, p. 28)

Esses dois exemplos dados por Genette (2009), no excerto acima, mostram como elementos visuais são dotados de uma força discursiva. No primeiro, a cor amarela da capa do periódico literário britânico, usada por Beardsley, seu primeiro editor de arte, estabelecia uma associação com a ficção francesa da época desse periódico, atribuindo-lhe o caráter de uma publicação mais esclarecida, aberta a ideias de vanguarda. No segundo exemplo, o símbolo musical presente na capa do último grande romance de Mann, *Doutor Fausto* (1947), poderia ser visto como uma alusão ao protagonista da obra que era um compositor.

Abordarei, em primeiro lugar, na análise da capa, a cor predominante nela e a utilizada para compor a mancha textual: a cor rosa. Lupton e Phillips (2008) *apud* Fetter (2011, p.58) afirmam que as cores podem cumprir propósitos específicos:

[a] cor pode exprimir uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação. Palavras como “sombrio”, “pardo” e “brilhantes” trazem à mente um clima de cores e uma paleta de relações. Os designers usam a cor para fazer com que algumas coisas se destaquem (sinais de advertência, por exemplo) e outras desapareçam (camuflagem). A cor serve para diferenciar e conectar, ressaltar e esconder.

Guimarães (2001), em sua pesquisa sobre a linguagem das cores, ao considerá-la como elemento de uma sintaxe da linguagem visual, afirma que ela desempenha a função de um texto, por ser carregada de simbolismo. Ressalta ainda o fato de essa simbologia

poder “[...] variar em relação ao repertório [cultural] compartilhado por aqueles que participam do processo de comunicação.” (GUIMARÃES, 2001, p. 86)

Por sua vez, Rio Verde (2017), ressalta que

“[c]omo a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado por meio da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá por meio dos significados simbólicos a ela vinculados.

Assim, a observação da capa de *Correio Feminino*, na qual predomina o tom rosa, juntamente com o título na cor branca com o sintagma “*correio feminino*”, contribuiu para a percepção de que essas escolhas vêm carregadas de intenção. Dessa forma, trazendo para o foco de minha análise a cena de enunciação ali encenada por meio da linguagem visual, percebi a materialização de um discurso que pressupõe um intercâmbio (ideia abstraída do substantivo “*correio*”) de mensagens entre mulheres (ideia gerada pelo determinante “*feminino*”). O uso desse determinante é enfatizado pela cor rosa que pode ser correlacionada, no sistema simbólico de nossa cultura, ao conceito de feminino. Segundo Gruszynski (2008, p. 11),

[e]m várias mensagens jornalísticas em que se pretende destacar a natureza feminina da informação, surge prontamente a cor rosa como opção no processo criativo e, aqui, a vinculação da cor com os aspectos biofísicos da luz e da própria suavidade da flor e de um conceito generalizado da natureza feminina são inevitáveis.

Dessa forma, ao se deparar com a obra *Correio feminino*, pela capa o leitor poderá perceber em seu *layout* e seu título (cfe. FIGURA 13) que esse livro se inscreve no universo feminino e, por antecipação, poderá supor o que a leitura da obra irá oferecer a ele: uma correspondência (correio) de mensagens entre mulheres (feminino).

Há ainda outro elemento importante para sua compreensão: a presença do nome da autora. Se antes os textos, nas colunas femininas de Clarice Lispector, eram assinados com pseudônimos (Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares); no livro, o nome da autora aparece, centralizado, no alto da capa. Se antes a leitora talvez não tivesse a

mesma relação íntima com a Clarice Lispector da literatura; a partir de então, essa relação inverte, pois a Clarice Lispector ficcionista é mais conhecida que a Clarice Lispector jornalista: faceta que pode proporcionar surpresas, encantamentos ou, quem sabe, estranhamentos ao leitor de *Correio Feminino*.

4.3.2.2 A composição gráfica “em cena”

É interessante, neste momento de análise da composição gráfica de *Correio feminino*, lembrarmos-nos de que “[...] são os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 71). Ao produzir o projeto gráfico para *Correio Feminino*, a *designer* mostra-se por meio da enunciação que é construída pelo *especialista da obra de Lispector*, ao mesmo tempo, pelo *ethos* e pelo “conteúdo” que seu projeto constrói. Assim, por meio de suas escolhas e das ações delas decorrentes, implicitamente, o enunciador revela-se como aquele sujeito que se compromete com o alcance dos objetivos desse projeto: oferecer a “outra Clarice Lispector” ao leitor que já a conhece da ficção e, desse modo, dirige-se a esse leitor que precisa compreender esse seu trabalho.

E, para tanto, visando a essa compreensão da obra *Correio Feminino*, torna-se necessário um conjunto de definições, dentre outras, a respeito da organização dos elementos na página; da escolha do papel e dos tipos que garantam legibilidade; da inter-relação que deve haver entre texto e ilustrações e de uma mancha gráfica adequada. Esse conjunto de definições será mostrado pelas FIGURAS 29 a 34.

Figura 29 – Páginas 14 e 15 do livro *Correio Feminino*

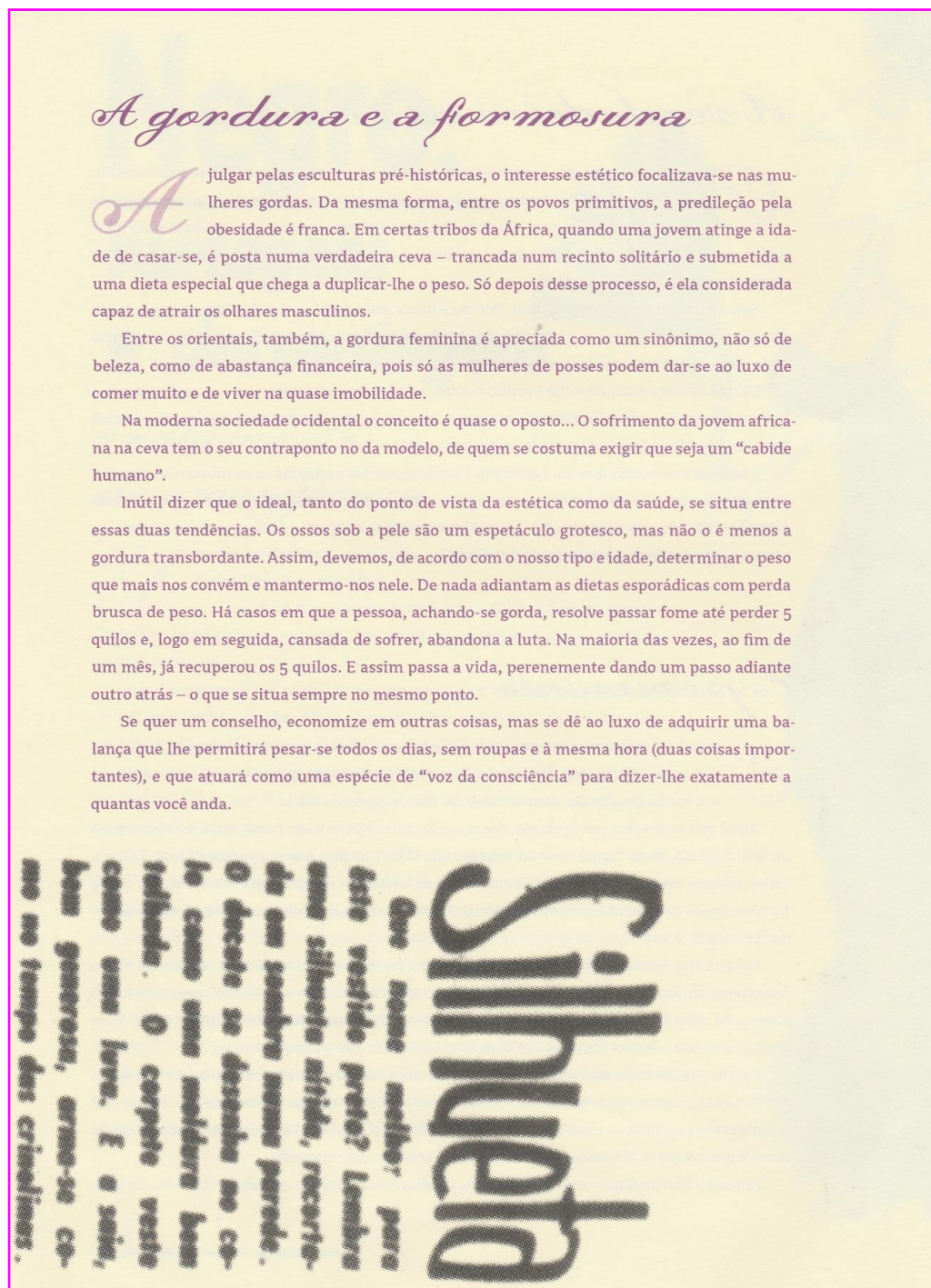
Fonte: Lispector (2006, p.14-15).

Chamo a atenção, nessa FIGURA 29, para o uso das imagens que se destacam em relação à mancha textual: a de uma mulher, ocupando, verticalmente, toda a página 14, junto a outra com o nome da coluna “Entre Mulheres” (*Comício*), que ocupa a parte de cima das páginas 14 e 15. Essas duas páginas são as primeiras do bloco 1 – *Um retrato de mulher*.

A seguir, a FIGURA 30 foi reproduzida em um tamanho próximo do original, para que sejam observadas as escolhas relacionadas ao tipo: foi usado um tipo para o título, em tamanho maior, classificado tipograficamente como “manuscrito ou cursivo”; e outro tipo para a mancha textual, que se inicia com uma capitular. É interessante observar o

diálogo entre o título da coluna “A gordura e a formosura” e a palavra “Silhueta”, em destaque, na imagem.

Figura 30 – Página 22 do livro *Correio Feminino*

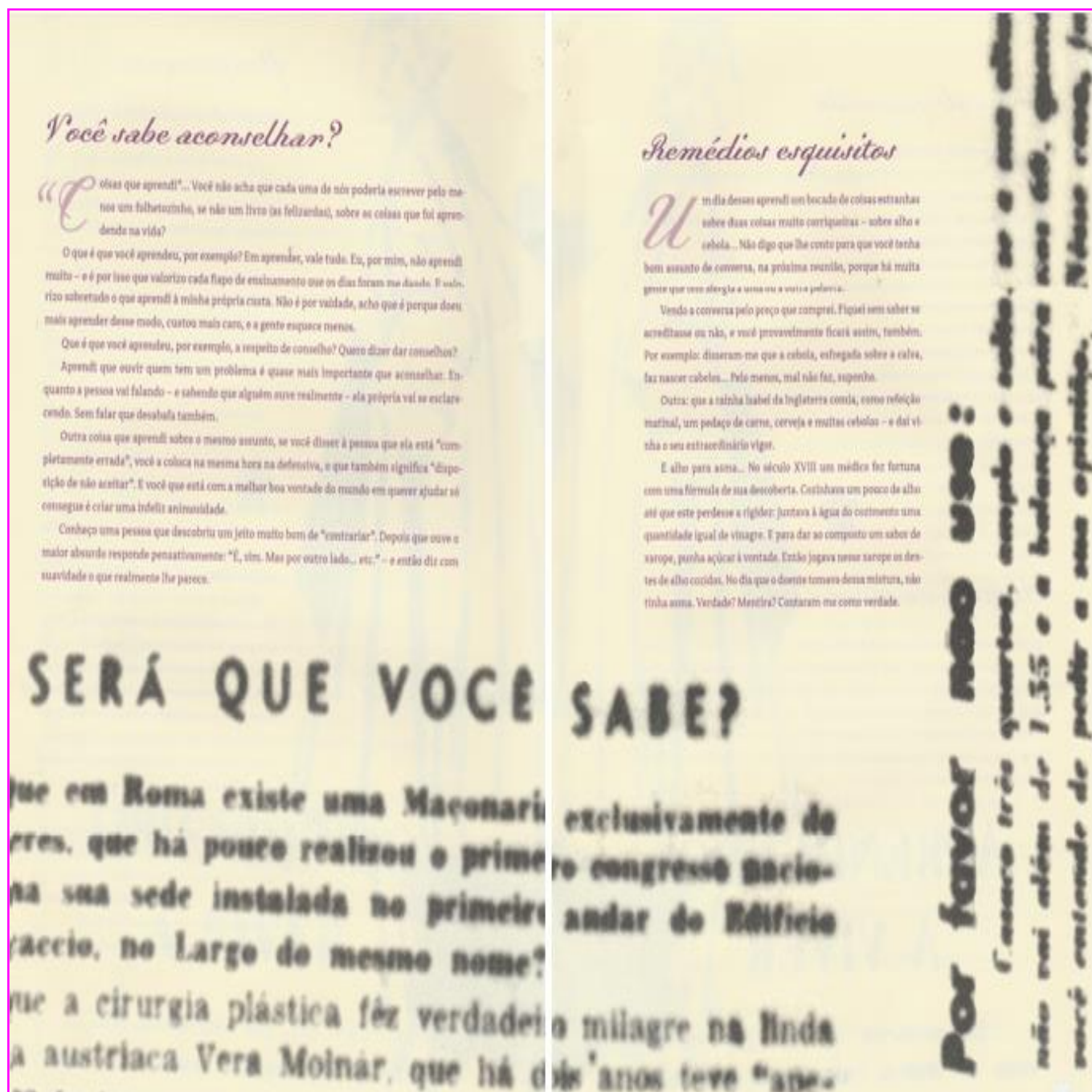


Fonte: Lispector (2006, p.22).

Vê-se que se mantém uma padronização em relação às fontes usadas no título e na mancha textual, conforme exposto na FIGURA 31 e um dinamismo maior em relação ao uso da reprodução dos fac-símiles das colunas: ora diagramados na horizontal, ora na

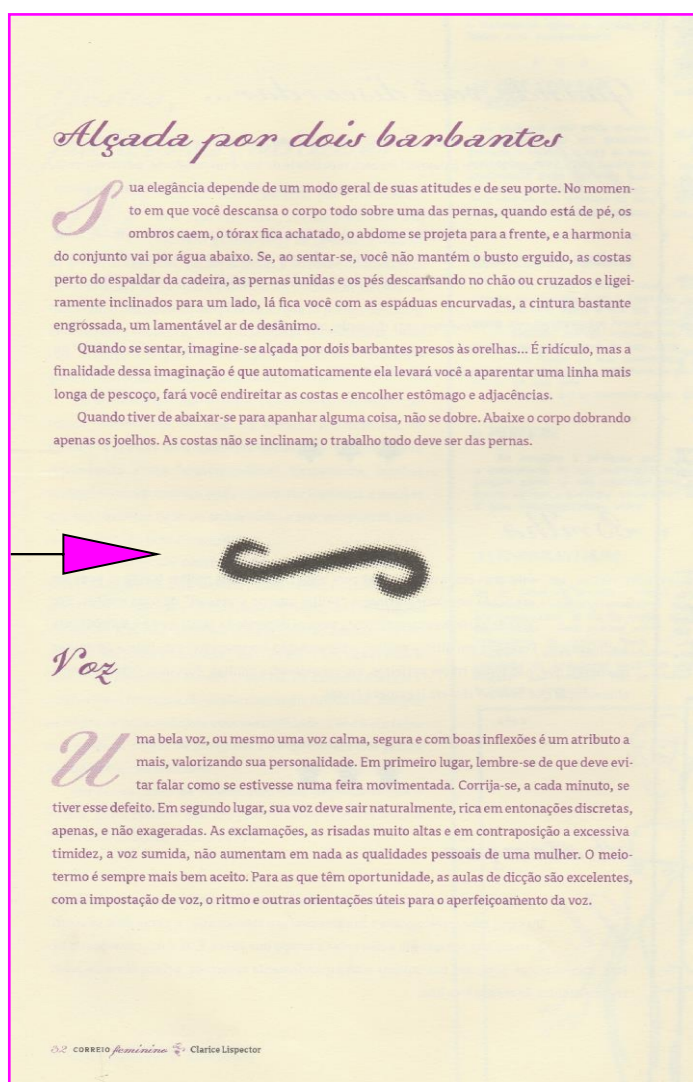
vertical ocupando o espaço da margem. Vale ressaltar, também, o efeito puramente ilustrativo dos trechos reproduzidos das colunas, visto que, com exceção dos títulos dos excertos, esses trechos perdem a legibilidade e presume-se que essas imagens foram ampliadas para evidenciar o estilo de impressão de rotativas de jornal.

Figura 31 – Páginas 52 e 53do livro *Correio Feminino*



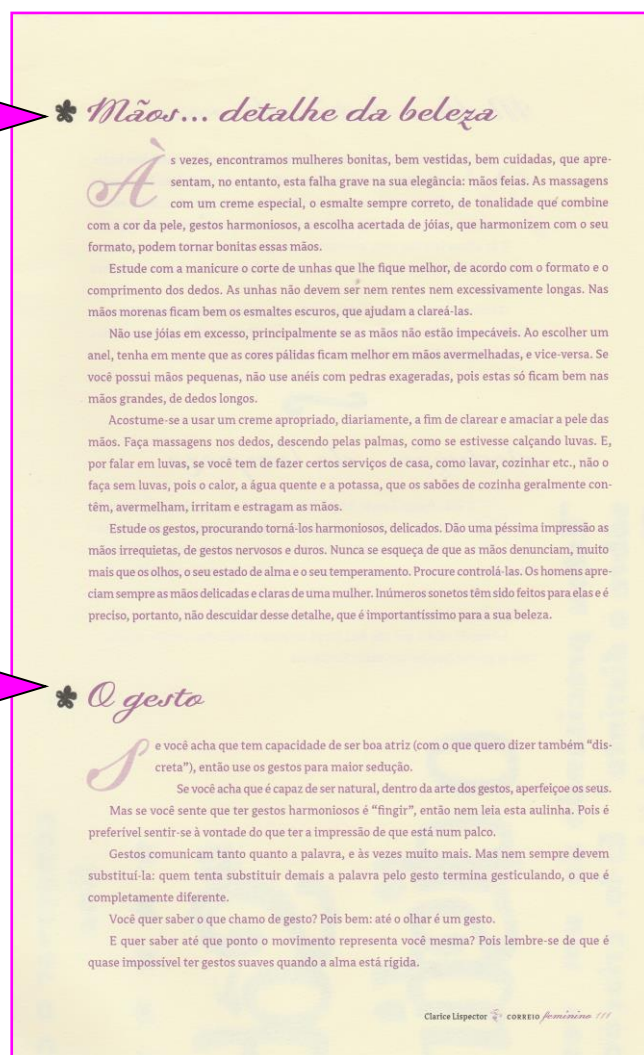
Há páginas em que a mancha textual é dominante, mas notam-se vestígios da colunas em arabescos dividindo a página (FIGURA 32) e símbolos usados como marcadores para destacar os dois textos da página 111 (FIGURA 33).

Figura 32 – Página 32 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.32)

Figura 33 – Página 111 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.111)

Apresento, ainda, a reprodução de duas páginas do livro, para ressaltar a criatividade do projeto gráfico de *Correio Feminino*, que trazem à lembrança alguns dos elementos que figuraram nas colunas femininas.

Figura 34 – Página 99 do livro *Correio Feminino*



Fonte: Lispector (2006, p.111)

Figura 35 – Página 118 do livro *Correio Feminino*



Diante do exposto, é possível perceber, em *Correio Feminino*, o ethos nele presente por sua maneira de dizer encenada no e pelo projeto gráfico desenvolvido, visando ao resgate das colunas femininas de Clarice Lispector. Essas colunas, previamente “orquestradas” por meio de escolhas realizadas pela organizadora do livro e apresentadas por esse projeto integram uma nova cena de enunciação que permite ao leitor “entrar” no mundo das colunas femininas de outrora.

E assim esses elementos da composição gráfica de *Correio Feminino* (o tom meio amarelado do papel; os tipos e a cor rosa de sua impressão; a reprodução de fac-símiles das colunas usados como ilustração) foram edificando a *nova cena enunciativa* bem como o *ethos* que dela participa. Esse *ethos especialista da obra de Clarice Lispector* convoca o leitor de *Correio Feminino* para ocupar seu lugar na cena de enunciação, composta por este desdobramento:

- *cena englobante* que atribui ao discurso um estatuto pragmático (no caso, jornalístico) – ele deve perceber a outra Clarice – a jornalista/colunista –,
- *cena genérica* – o leitor vai se deparar com o gênero “coluna feminina” e “conto/crônica” e
- *cenografia* que o discurso pressupõe para ser enunciado e que, por sua vez, foi validado por sua própria enunciação, integrando, na atualidade (2006), em um mesmo espaço (o livro) as três colunas.

Assim, na e pela relação entre o novo e o velho, entra em cena *Correio Feminino*: essa obra é o novo transformado; ela incorpora e reproduz de algum modo o velho – a velha coluna feminina dos anos 50/60.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação. Diante de um livro não devemos perguntar-nos que coisa diz, mas que coisa quer dizer [...]. O unicórnio dos livros é como uma marca. Se há a marca, deve ter havido alguma coisa que deixou essa marca.

Umberto Eco¹⁸

A citação de Eco (2003) que compõe a epígrafe de abertura deste capítulo ilustra a inquietação com que iniciei minha pesquisa e está em sintonia com esse final de percurso: não foi meu propósito “perguntar” ao livro *Correio Feminino* “que coisa diz, mas que coisa quer dizer”. Nele “há [uma] marca” e, por conseguinte, houve “alguma coisa que deixou essa marca”: uma nova cena de enunciação, bem como o ethos discursivo que dela participa.

Visando ao propósito de definir a “alguma coisa” que provocou “marcas” nessa obra, busquei desvelar a reconstrução dessa cena enunciativa e do ethos discursivo. Por partir da hipótese de que houve uma “reconstrução” da cena de enunciação das colunas femininas, considerei que deveria entender primeiro a “construção”, o que me conduziu à primeira questão desta pesquisa: como ocorreu a construção da cena enunciativa e do ethos discursivo nos textos que integram essa produção jornalística – colunas femininas – de Clarice Lispector.

Apoiando-me nos pressupostos teórico-metodológicos de Maingueneau (1995, 1996, 2001, 2004, 2008a, 2008b, 2014, 2015) e adotando sua concepção de que o gênero, como prática discursiva, deve ser abordado como um ritual socialmente convencionado e submetido a critérios de êxito, primeiramente, analisei a coluna feminina a partir da observação da relação entre cena genérica e cenografia, para responder, assim, ao primeiro questionamento.

Em seguida, entrou “em cena” a segunda questão da investigação, também ligada à hipótese de que este livro – *Correio Feminino* – não reproduz simplesmente os textos de jornal como outros livros que abrigam coletânea de textos de jornais e o resgate dessa produção acontece por um processo de mediação na e pela publicação do livro e, desse modo, uma nova cena enunciativa é construída. Assim, a segunda questão conduziu à análise do *corpus* para compreender como acontece, no livro *Correio Feminino*, a reconstrução da cena de

¹⁸ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p.306.

enunciação do discurso feminino da escrita jornalística de Clarice Lispector. Em resumo, considere a hipótese de que haveria a criação de uma outra cenografia cujo núcleo seria o livro, no tocante a seu conteúdo, a sua organização e a seu processo de edição, mais especificamente, ao trabalho feito em seu *design* gráfico orquestrado às escolhas dos textos.

Esses foram pontos importantes desta investigação: o fato de considerarmos que essa obra não se constitui em uma simples reprodução dos textos de jornal, mas sim em um resgate de parte da produção de Clarice Lispector jornalista por meio de um processo de mediação ocorrido na e pela edição do livro, permitindo que as antigas colunas femininas se tornassem livro.

Esse movimento investigativo somente foi possível por considerarmos a produção jornalística de Lispector como uma prática discursiva regida por uma semântica global, conforme defende Maingueneau (2008a), a qual possibilita a integração dos vários planos do discurso, bem como a sua estruturação. A partir dessa perspectiva, o discurso feminino que engendra a coluna feminina de Lispector foi analisado não apenas como um conjunto de textos por intermédio dos quais havia uma conversa entre mulheres sobre os assuntos triviais que abordavam o cotidiano da mulher dos anos 50/60, os segredos revelados; os ensinamentos de como tornar a vida prática; as receitas que, didaticamente, visavam ao comportamento sedutor dessa mulher e à busca de sua feminilidade. Foi fundamental, assim, conceber o discurso como um espaço de regularidades enunciativas. Mais que a confluência de um fundo e de uma forma, esse discurso não se dissocia da organização de seus conteúdos e do modo de legitimação de sua cena enunciativa.

Dessa forma, as reflexões propostas por Maingueneau, apresentadas no Capítulo 2, deram-me sustentação teórica para o percurso das análises, possibilitando a compreensão da cena de enunciação construída em *Correio Feminino* e de seus desdobramentos: a *cena englobante* – o discurso jornalístico – e a *cena genérica* – uma antologia de textos constituintes de colunas femininas –, que desenham, assim, o quadro cênico do livro. Entretanto, conforme nos adverte Maingueneau (2008a), o leitor de *Correio Feminino* não é confrontado diretamente com esse quadro, mas com uma *cenografia*. No capítulo 3, ao desenvolver a análise da cenografia, tornou-se possível a apresentação da forma como ocorre a legitimação enunciativa das colunas femininas na relação entre a cena genérica e a cenografia. Desse modo, embasando-me na noção de *ethos* proposta por Maingueneau (2008), pude mostrar a presença de um *ethos*

ora dotado de um *tom* mais conselheiro, ora mais contestador e esclarecido. O primeiro, mais conselheiro, manifestava-se numa discursividade em aliança com o discurso vigente na época; não obstante foi-me possível compreender que esse elo com o *status quo* deveria ser entendido sob a ótica da dissimulação que disfarça, de maneira criativa, a presença do outro tom – o mais contestador e esclarecido.

Confirmou-se, dessa maneira, o que propõe Maingueneau, quando declara que a cenografia instaura um processo de enlaçamento paradoxal: essa cena de onde esses discursos emergem – o de aliança e o contestador – é, necessariamente, aquela requerida para enunciar, como convém o discurso sobre a mulher moderna, esclarecida, elegante e feminina. Não deveria ser de outra forma; para validar esse discurso, o enunciador das colunas não poderia ir pela contramão da imprensa feminina da época, pois, do contrário, não teria estabelecido um diálogo com a leitora das páginas femininas daquelas colunas femininas.

No capítulo 4, o propósito maior foi mostrar que o livro *Correio Feminino* encena uma nova cenografia. E é essa cenografia que, não sendo a mesma das colunas femininas dos anos 50/60, promove uma grande diferença entre essa obra e outras antologias. Ela foi construída de forma a ser a mais adequada para que o leitor de Clarice Lispector ficcionista pudesse “mergulhar nessa nova cena” que resgata e apresenta Clarice Lispector jornalista feminina.

No decorrer das análises, percebi que o processo de criação da nova cenografia foi, progressivamente, sendo alinhavado por dois enunciadores – a organizadora do livro e a *designer* responsável pelo projeto gráfico – que se juntaram ao enunciador das colunas femininas dos jornais. Assim, do entrelaçamento dessas vozes surgiu *Correio Feminino*.

Procurei mostrar, no capítulo 4, que, logo no início desse livro, a inclusão do texto de Dines que transporta o leitor para os anos 50/60, começa a atribuir visibilidade à criação de uma cenografia diferente daquela que seria a comum em qualquer publicação. Esse texto não é o esperado *prefácio* da obra, uma vez que se refere a uma narrativa que contextualiza a inserção de Clarice Lispector em uma de suas experiências na produção jornalística.

Em seguida, parti para a análise de elementos paratextuais: o prefácio e o índice. Nesse momento, percebi que a cenografia de *Correio Feminino* não se constitui simplesmente por

um “cenário” do qual emerge gratuitamente um discurso. Novamente, a teoria de Maingueneau (2014) serviu de apoio para consolidar esta ideia: é preciso entender o fato de que o discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir “a” cena de enunciação que o torna pertinente; ao se materializar, visa também à criação de seu próprio dispositivo de expressão.

E, assim, pude constatar que, para atender ao propósito da publicação de *Correio Feminino* – apresentar Clarice Lispector jornalista –, foi necessário um conjunto de decisões relacionadas ao material selecionado para compor o livro, bem como ao projeto gráfico. Como já dito anteriormente, não foi meu objetivo, nesta pesquisa, analisar outros aspectos relacionados à edição do livro acerca de propósitos comerciais da Editora Rocco ou particulares da família da autora.

Visando a uma exposição o mais objetiva possível, apresentei separadamente a análise das escolhas feitas pelos dois enunciadores, embora acredite na imbricação dessas escolhas. Mostrarei, a seguir, o resultado a que foi possível chegar por essa ação investigativa da prática discursiva dessas vozes.

O prefácio assinado por Nunes (2006a), concebido aqui como um dos “alinhavos” da cenografia, constrói um discurso que caracteriza o *ethos especialista na obra de Clarice*. Os enunciados produzidos pelo discurso desse especialista foram, a cada parágrafo, fornecendo uma interpretação da produção jornalística de Lispector, de forma a orientar uma maneira diferente de ler essas colunas. Esse *ethos especialista* não apenas revelou seu estatuto de um pesquisador dessa produção (o qual justifica a denominação “especialista”), como também remodelou a leitura das colunas femininas: não há uma ordem cronológica dos textos como era nos jornais. Percebi, nesse momento, o conjunto de decisões que foram estabelecidas por meio de determinadas escolhas, que me permitiram atribuir uma coautoria ao enunciador de *Correio Feminino*.

Após “entrar nos cinco blocos” e transitar por textos que resgatavam a cenografia construída nas colunas femininas, pude ver que cada página de abertura desses blocos, com o título deles, na cor branca, sobre um retrato de Clarice Lispector, estabelecia implicações semânticas e discursivas consubstanciais nas opções do enunciador, pois as escolhas dessas fotos e dos

títulos propiciaram o surgimento de uma instância enunciativa cuja força ilocutória potencializava a própria discursividade, visto que essas páginas de abertura estabelecem um elo entre um dentro e um fora. Elas podem ser vistas como ponte de acesso do leitor ao interior de cada bloco e, por conseguinte, aos textos das colunas, das páginas femininas produzidas por Clarice Lispector: um espaço de estranhamentos e descobertas.

Como já mencionado, a imbricação das vozes dos dois enunciadores – da organizadora e da *designer* responsável pelo projeto gráfico – é revelada nesse momento em que se destacam também as escolhas na configuração dessas páginas de abertura – a da seleção da foto e a escolha do tipo dos títulos.

Ressaltei, no capítulo 4, que as escolhas dos textos das colunas femininas, que compuseram os cinco blocos, não podem ser vistas como ações feitas aleatoriamente. Não há como desconsiderar o trabalho metódico e profundo, inerente a um pesquisador da obra de Clarice Lispector, que foi realizado; pois foi devido a ele que as vozes de *Tereza Quadros*, de *Helen Palmer* e de *Ilka Soares* puderam ressurgir, de maneira contundente, nesse novo espaço (livro) e nesse novo tempo (2006) e abriram possibilidades ao leitor de *Correio Feminino* para compreender, por meio da *nova cenografia* que essa obra apresenta, a cenografia primeira, construída nessas páginas femininas, e o ethos (ora conselheiro ora contestador) que dela participa.

Dessa forma, é pela nova cenografia construída em *Correio Feminino* que o leitor do livro tem a oportunidade de

- i. ver “*Um retrato de mulher*” instituído à mulher dos anos 50/60, a qual, convocada a entrar imaginariamente na cenografia das colunas, deveria assumir o estatuto da mulher inteligente/esclarecida;
- ii. ‘sentir’, pelo predomínio de um tom terapêutico, que essa mulher era orientada a “*Saber viver nos dias que correm*”;
- iii. compreender os “*Retoques no destino*” muitas vezes necessários para aquela mulher que era aconselhada a promover a harmonia da vida em comum;
- iv. ‘assistir’ às “*Aulas de sedução*” pelas quais o ethos convocava a leitora das colunas ao “jogo de disfarces que [teria] de adotar para seduzir.” (NUNES, 2006a, p.11) e, finalmente,

- v. ‘participar’ de uma conversa “*Entre Mulheres*” e, desse modo, (re)conhecer “as duas Clarices”, posto que, o ethos *especialista da obra de Clarice Lispector*, ao mesmo tempo, institui a presença de dois tipos de leitor – *a leitora da coluna* e *o leitor do livro*: a da coluna que, na época, recebia conselhos e era iniciada na literatura/ficção de Clarice e o do livro, já conhecedor da ficção, que tem, agora, a oportunidade de conhecer Clarice jornalista feminina.

Ainda, no capítulo 4, analisei o trabalho do outro enunciador – o da *designer* responsável pelo projeto gráfico, pois considero que esse enunciador ocupa um lugar enunciativo fundamental ao encontro do leitor com “a nova Clarice” que se pretendeu apresentar em *Correio Feminino*. Para tanto, visei a explorar alguns elementos da composição gráfica, visto que ela pode ser considerada como potencializadora de aspectos semânticos e expressivos do texto, participando, assim, da construção da nova cenografia.

Nesse momento da pesquisa, busquei evidenciar o caráter mediador desse enunciador, por meio da análise dos rastros deixados na composição gráfica de *Correio Feminino*, reconhecíveis em toda a obra. Percebi a mediação realizada nessa e por essa composição, justamente na tensão que articulou a reprodução das colunas femininas do jornal e a transformação delas em livro.

Foi interessante constatar que, para compensar a ausência do contexto de produção das colunas femininas compartilhado entre esse enunciador e o leitor da obra, muitas decisões pertinentes foram tomadas. Considero que isso somente foi possível devido a seus conhecimentos tanto da área do *design* gráfico quanto da obra de Clarice Lispector, o que atesta novamente a presença do ethos *especialista na obra de Clarice Lispector* e também no campo do *design* gráfico.

O que possibilitou corroborar essa presença, e mais esse ponto alinhavado na nova cenografia, foi a escolha cabal dos elementos da composição gráfica de *Correio Feminino*, tais como a capa, o papel, os tipos, as cores e as figuras que são partes de fac-símiles das colunas. A análise desses elementos, apresentada no capítulo 4, mostrou que as articulações estabelecidas entre eles e também deles com o material selecionado pela organizadora reforçaram a legitimidade dessa nova cenografia, uma vez que todas as escolhas feitas contribuíram para

resgatar a Clarice Lispector jornalista feminina (a das colunas dos anos 50/60), de forma singular, bem ao gosto contemporâneo, no sentido de essa obra ter sido concebida para ser realmente forte, feminina, impactante no contexto atual (2006 – ano de sua publicação). Essa singularidade deve-se, principalmente, ao especial destaque dado à aparência retrô que abriga o livro (retomando o estilo anterior das colunas femininas) e, ao mesmo tempo, traz um ar de vanguarda e de muita elegância, fazendo jus ao lugar em que transita a obra de Clarice Lispector.

Utilizando os *saberes* e os *fazer*es de Maingueneau sobre o discurso e seus desdobramentos, apropriei-me dos conceitos de *cena de enunciação* e *ethos*, ampliando seu campo de aplicação, mesmo correndo riscos, para o objeto livro: *Correio Feminino*. A articulação com os *saberes* e os *fazer*es da comunicação visual somou-se aos da teoria do discurso. Foi assim que, com essa articulação de diversas vozes, tornou-se possível um deslocamento do presente ao passado e uma ancoragem no presente. Isso me permitiu chegar a uma certa organização conceitual do objeto *Correio Feminino*. Essa investigação possibilitou-me uma *ressignificação do passado* e uma *compreensão do presente*.

Alinhavados todos esses elementos com os *fios teóricos* na ação da pesquisa, a *nova cena enunciativa* bem como o *ethos* que dela participa puderam ser vistos com os olhos mais presentes de conceito e, dessa maneira, esse olhar permitiu-me arriscar a dizer que, na nova cenografia de *Correio Feminino*, o *ethos especialista da obra de Clarice Lispector* convoca o leitor desse livro para ocupar seu lugar nessa cena de enunciação, formada pela

- *cena englobante*: a que atribui ao discurso um estatuto pragmático (no caso, jornalístico) e permite a ele perceber a outra Clarice – a jornalista/colunista;
- *cena genérica*: a que possibilita a ele se deparar com os gêneros “coluna feminina” e “contos/crônicas”;
- *cenografia*: a que o discurso pressupõe para ser enunciado e que, por sua vez, foi validado por sua própria enunciação, integrando, na atualidade (2006), em um mesmo espaço (o livro), as três colunas femininas de Clarice Lispector.

Dessa forma, na mediação entre o novo e o velho, entra em cena *Correio Feminino*: essa obra é o novo transformado; o que incorpora e reproduz de algum modo a velha coluna feminina dos anos 50/60, dando a conhecer a “[...] outra Clarice Lispector, menos introspectiva e mais

trivial que, agora, tem a oportunidade de sobrepujar o tempo e a folha de jornal.” (NUNES, 2006a, p. 12)

Neste final da investigação, não tive a pretensão de chegar a respostas prontas, definitivas que pudessem me proporcionar a ancoragem em certezas, em verdades, visto que “não há certezas definitivas e dogmáticas, porque seu sujeito, o homem, é *fundamentalmente questionado em sua história e em seu devir*¹⁹”. (FREITAS, 1996, p. 17).

Sinto que, neste momento final, posso dizer que atendemos ao desejo de Clarice Lispector, tão claramente expresso neste dizer: “– Sofro se isto acontecer, que alguém me leia apenas do método do vira-página dinâmico. Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, no mínimo, uma atenção completa.”²⁰

Para fazer esta pesquisa, essa autora foi lida com “uma atenção completa” que se fez necessária para atingirmos os propósitos da investigação. E, por uma questão de limitação do escopo, fogem a esta tese outras discussões que exigiriam também “uma atenção completa” das páginas femininas de Clarice Lispector. Pode ser citada, por exemplo, a questão acerca da recepção de *Correio Feminino*, que demandaria também a observação profunda do efeito dessa obra em leitores diversos. E, assim como ela, deixo aqui impresso meu desejo: o de que este meu trabalho possa provocar futuras análises da importante produção de Clarice Lispector jornalista feminina.

¹⁹ JAPIASSU, Hilton. *Introdução à epistemologia da psicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeça*: jornalismo. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

ASSIS, Wagner. *Ilka Soares: a bela da tela*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso. Série Perfil).

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Os gêneros do Discurso. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BRITO, Luiz André Neves de. *O discurso da mulher esclarecida na produção jornalística de Clarice Lispector: o caso Feira de Utilidades*. 2006. 107p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BUITONI, Dulcília Shroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. 2 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

_____. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Ática, 1990.

CAMPOS, Edson Nascimento. A relação entre o PROCESSO e o PRODUTO na escrita do texto. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v.2, n.3, p. 51-52, 1986.

CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

_____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. 2 ed. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2014.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FETTER, Luiz Carlos. *Revistas, design editorial e retórica tipográfica: a experiência da revista Trip (1986-2010)*. 2011. 220f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *Vygotsky & Bakhtin – Psicologia e Educação: um intertexto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

FRIEIRO, Eduardo. *Os livros nossos amigos*. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Mais um doce veneno. In: NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 13.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

_____. *Retórica Tipográfica e Leitura*. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/84013925588861578610238530345607158508.pdf> >. Acesso em: 18 de jan. 2019.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2001.

HENDEL, Richard. *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução à epistemologia da psicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeça: jornalismo*. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. *Correio Feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LÜDKE, Menga, ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *Gênese do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008b.

_____. *Cenas da Enunciação*. Organização Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

_____. Diversidade dos gêneros do discurso. In: MACHADO, I. L. & MELO, R. (orgs.). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 43-57.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MELLO, Guiomar Namó de. *Magistério de 1º Grau: da competência técnica ao compromisso político*. São Paulo: Cortez, 1982.

MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

NUNES, Aparecida Maria. As páginas femininas. In: LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeça: jornalismo*. Organização e apresentações de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. Clarice Lispector jornalista feminina. In: LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

_____. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006b.

POSSENTI, Sírio. Apresentação. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: suportes, gêneros e processos editoriais. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/7143732-O-que-e-e-o-que-nao-e-um-livro-suportes-generos-e-processos-editoriais.html>> Acesso em 02 nov. 2014.

RIO VERDE, Dilma M. C. *Gêneros textuais e infografia: a busca por novas perspectivas de ensino e aprendizagem de competências e habilidades para a leitura de textos verbo-visuais*. 2017. 253p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

WOOF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

APÊNDICE A
ENTREVISTA COM APARECIDA NUNES – ROTEIRO
Local: Belo Horizonte
Data: 18/03/2017

1. Ao final do prefácio, há a exposição do propósito de “Correio Feminino”: “oferecer ao leitor de Clarice Lispector uma outra Clarice Lispector – menos introspectiva e mais trivial”. **EXPLICITE** o que motivou você para essa “oferta”?
2. No 2º parágrafo da p. 10: Ainda explicando o objetivo do livro – há uma opinião sua sobre os textos (considerados menores em face da grandiosidade de sua obra literária) e uma justificativa da importância de o público conhecer as narrativas de fácil compreensão (moldar o perfil de Clarice no trato com a palavra e com os leitores). Depois, é apresentada a imagem de mulher construída nos textos e a afirmação de que é a mesma da ficção. **ESCLAREÇA** como você percebeu essa imagem.
3. No prefácio do livro, você afirma que “Clarice tinha consciência de que não pode esquecer o perfil do público para quem dava conselhos utilitários e ensinava a refletir sobre cenas domésticas e do universo da mulher...” (p. 7 e 8). **EXPLIQUE** essa afirmativa.
4. O perfil de mulher da época em que o livro foi publicado – 2006 – interferiu de alguma forma no projeto de publicação desse livro (edição do livro, escolha dos textos etc.)?
5. O livro é dividido em blocos. Há uma explicação de cada um:
 - 1º) “UM RETRATO DE MULHER”: textos que destacam os aspectos e virtudes do ‘verdadeiro perfil de mulher’;
 - 2º) “SABER VIVER NOS DIAS QUE CORREM”: título aproveitado de uma de suas colunas – textos com função de catarse, conscientização e psicoterapia;
 - 3º) “RETOQUE DO DESTINO” – textos que com humor ou voz maternal sugerem estratégias para a leitora desempenhar bem o seu papel de mulher, refletir sobre os papéis do destino de mulher; há um discurso que preconiza a astúcia e a dissimulação, a diplomacia e a delicadeza como armas femininas

4º) “AULAS DE SEDUÇÃO” – textos que mostram um discurso didático visando ao aprendizado de saber seduzir.

5º) “ENTRE MULHERES” – seleção de produções literárias: avaliar o processo de escritura e de criação de C.L. ao longo dos anos.

➔ Além do agrupamento dos textos de acordo com os temas,

- como se deu a escolha dos textos das colunas para compor cada um?
- houve algum objetivo na escolha dos títulos, além da relação que eles estabelecem com os textos?
- qual/quais critérios você usou para a ordem/sequência em que os textos/seções aparecem no livro?

6. Essa produção de Clarice Lispector, ao ser apresentada em um novo mídiu (o livro), desloca o discurso dela para outros espaços de construção de sentido. Há vários elementos integrando a composição desse livro (o tipo de papel, o tipo de fonte, a ilustração, as cores etc.), que definem a obra a partir de seus invólucros, que a tornam presente, no sentido de apresentá-la e também de assegurar e promover sua recepção. Enfim, esses elementos da edição não se limitam a tornar a obra “mais bonita” e, sim, dar a ela um destino tal em conformidade com determinados objetivos. Quais foram os seus objetivos em relação a isso?

APÊNDICE B

Roteiro de entrevista com IZABEL BARRETO – *design* responsável pelo projeto gráfico de “Correio Feminino”

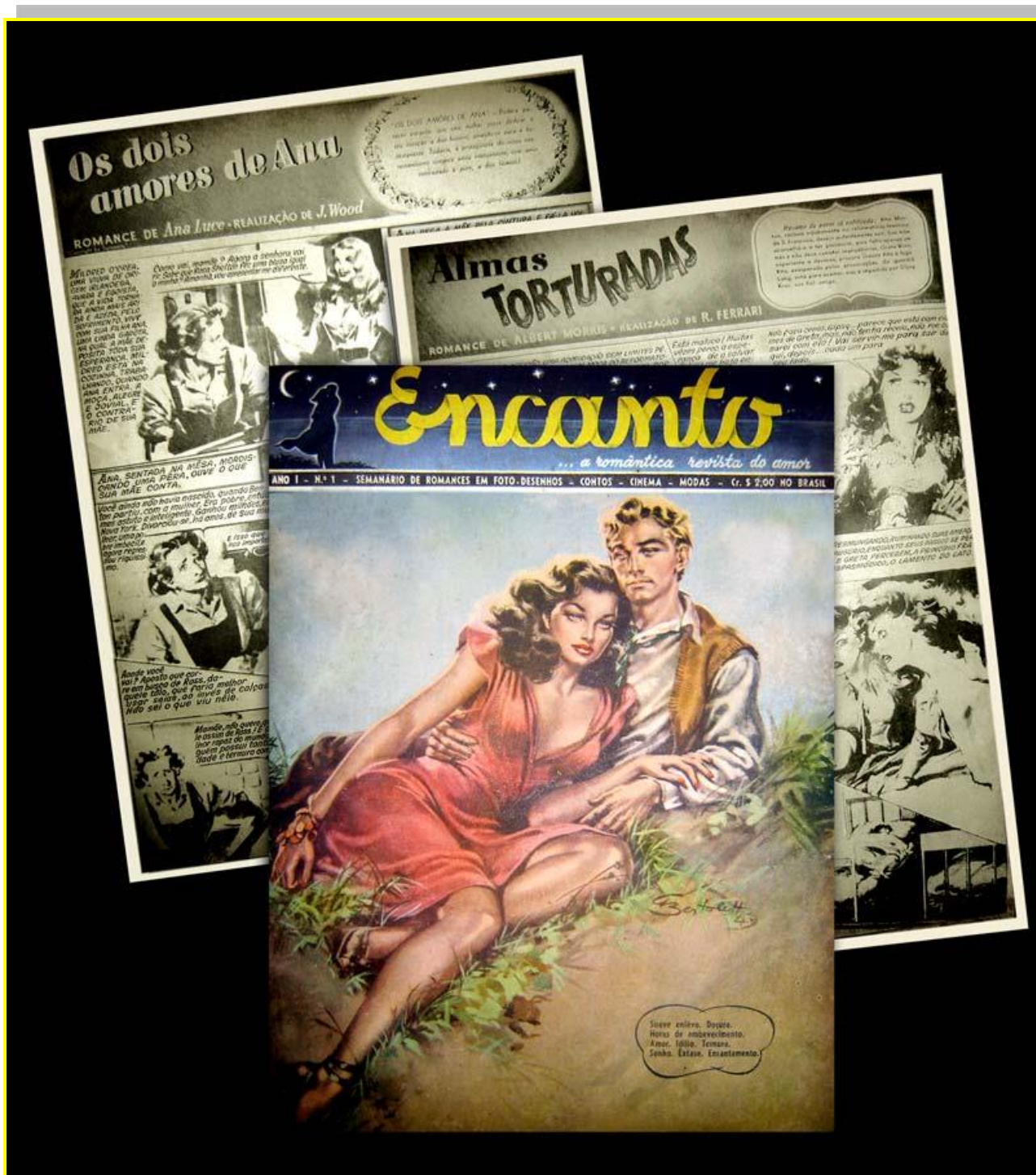
- 30/07/2018: roteiro enviado por e-mail
- 01/09/2018: respostas gravadas em áudio e enviadas por *messenger*



- 1) Você foi responsável pelo projeto gráfico de “Correio Feminino”, publicado em 2006, pela Editora Rocco, sob a organização de Aparecida Maria Nunes. Gostaria que você comentasse esse seu trabalho, de forma a descrever todo o percurso, contemplando os itens elencados a seguir.
 - a) A proposta de trabalho que recebeu.
 - b) A razão das escolhas que fez relacionadas à (aos):
 - **capa:** em cor rosa fosco, uma cor uniforme, salpicada por bolas de três tamanhos e em três cores diferentes, sem qualquer imagem. No alto, centralizado, o nome da autora, no meio, o nome da obra com dois tipos de letras e, centralizado, embaixo, o nome da editora – todas essas referências na cor branca;
 - **quarta capa** (ou contracapa), também na cor rosa, o texto verbal da sinopse, na cor branca, na vertical à esquerda e, à direita, uma fotografia da autora;
 - **segunda capa** (parte de trás da primeira capa) como a página 1 na cor rosa, com presença de pequenos pontos em toda sua extensão e, à direita, a página 1 com a inscrição do título em duas cores “CORREIO *feminino*”, e em tipos de letras diferenciados;
 - **cor** amarelada das páginas;
 - tipos e à cor rosa da fonte, à letra capitular no início dos textos;
 - divisão em seções com fotos da autora na página que contém o nome da seção;
 - reprodução de parte dos textos originais, usados como ilustração.
- 2) Você já conhecia o trabalho de Clarice Lispector como romancista e como jornalista/escritora de colunas femininas?

- 3) Durante a realização deste projeto gráfico de *Correio Feminino*, em algum momento, você
- a) decidiu por algo que visasse a sua intervenção como *designer* para conferir singularidade a essa obra?
 - b) se viu em uma situação de tensão entre criação artística e criação para o mercado editorial, considerando que, em 2006, se tratava de obra de uma autora já consagrada?
 - c) Pode-se dizer que o valor de um produto resultante do trabalho de um *designer* não está somente nesse produto nem na forma de trabalho, mas sim em uma dimensão imaterial que este produto recebe, considerando os significados que podem estar atrelados a ele no contexto social em que está inserido. Dessa forma, o *designer* atua na produção de um bem simbólico e afeta diretamente sua recepção. Você concorda com essa afirmação? Nesse seu trabalho, pensou na identidade do público para o qual você trabalhou, ou seja, no possível leitor do livro?
- 4) Geralmente, no trabalho de um *designer*, percebemos uma articulação da competência da invenção artística com a familiaridade e a compreensão do material a ser trabalhado e de seu processo produtivo. Como você descreve esse movimento de articulação? Até onde atuou no processo de produção de *Correio Feminino*?

ANEXO A

CAPAS DAS REVISTAS *Encanto*, *Capricho* e *Manchete*

Encanto nº 1 de 1949

Disponível em: <<http://acervodefotonovelas.blogspot.com.br/p/fotonovelas-no-brasil.html>>. Acesso em: 16 jan. 2018.



Capricho nº 1 de 1952

Disponível em: <<http://acervodefotonovelas.blogspot.com.br/p/fotonovelas-no-brasil.html>>. Acesso em: 16 jan. 2018.



Manchete nº 1 de 1952

Disponível em: < <http://projetos.eusoufamecos.net/memoria/a-revista-manchete-tambem-e-de-1952-/>>. Acesso em 16 jan. 2018.