

A personagem pós-moderna em Lessing: uma análise do processo de identificação em "To room nineteen"

The postmodern character in Doris Lessing: an analysis of the process of identification in "To room nineteen"

Sebastião Alves Teixeira Lopes

Universidade Federal do Piauí, Picos, PI, Brasil

Isabela Christina do Nascimento Sousa

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, Brasil

Resumo: Susan Rawlings, protagonista de *To room nineteen*, conto escrito por Doris Lessing e parte da coletânea *Stories* (1978), não possui uma identidade unificada e estável, mas várias identidades constantemente deslocadas. Essas identidades não são harmoniosas e entram em conflito causando o que Hall (2014) chama de "crise de identidade". Este estudo, por meio de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica, procura analisar o processo de identificação dessa personagem e, de acordo com as ideias de Hall (2014), examinar em que medida é possível considerar Susan Rawlings um sujeito pós-moderno; ainda, compreender como o espaço e o gênero influenciam no processo de identificação.

Palavras-chave: Doris Lessing. Pós-moderno. Identidade.

Abstract: Susan Rawlings, main character of *To room nineteen*, short story written by Doris Lessing and part of the collection *Stories* (1978), does not own a unified and stable identity, but many constantly dislocated identities. These identities are not harmonious, they conflict resulting in what Hall (2014) called a "crises of identity". This study, through a qualitative and bibliographic research, aims to analyze her process of identification. According to the ideas of Hall (2014), to examine in what extent it is possible to consider Susan Rawlings a postmodern subject. Furthermore, to comprehend how space and gender influence in this process.

Keywords: Doris Lessing. Postmodern. Identity.

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

258

1. O sujeito pós-moderno em *To room nineteen*

A habilidade de Doris Lessing em delinear a subjetividade feminina faz com que suas heroínas sejam objeto de diversos estudos. Dentre suas personagens mais estudadas encontra-se Susan Rawlings, protagonista do conto *To room nineteen*. Esta personagem entra em conflito consigo quando sente que o casamento e os filhos anularam sua subjetividade. O Eu que Susan Rawlings acredita ser seu Eu verdadeiro escapa e a personagem busca de diversas formas se sentir ela mesma novamente. Entretanto, esta configura-se uma tarefa bem mais árdua e complicada do que aparentou ser em um primeiro momento.

A ideia de que o sujeito não possui uma única identidade tem ganhado força e espaço dentro de discussões que envolvem a literatura como produto da cultura e sobre cultura, principalmente no que diz respeito aos estudos culturais. Culler (1999) lembra que a tradição moderna dominante do estudo da literatura assumia que a subjetividade emanava de um âmagado *a priori*, que aparecia através das palavras e dos atos da personagem. Desta maneira, poderia ser utilizado para justificar o discurso e as ações da personagem – fiz o que fiz porque sou quem eu sou. No entanto, afirma Culler (1999), os estudos teóricos vêm levantando, há algum tempo, questionamentos que põem em cheque a condição de agência do sujeito.

Stuart Hall (2014) escreve sobre o deslocamento da agência do sujeito, que passa a ser isento de responsabilidade total por suas ações. Antes, age de acordo com fatores externos que o impulsionam a tal. O autor lista o que ele acredita serem os principais fatores que agiram na transição da concepção de agência do sujeito para fatores externos: o primeiro deles, aponta Hall (2014), trata-se das releituras de Marx, que fizeram com que os novos interpretes entendessem que não era concebível a ideia de que o homem “faz história”, uma vez que só pode agir com base em condições históricas que não foram criadas por ele e nas quais se insere a partir do seu nascimento. Sendo assim, faz uso de recursos materiais e culturais que lhe são fornecidos pelas gerações anteriores. Hall (2014) aponta para a observação de Louis Althusser sobre o que ele considera ser o deslocamento de duas proposições chaves da filosofia moderna: a primeira, que há uma essência universal do homem, e a segunda, que essa essência é atributo de cada sujeito individual, é seu Eu real.

Outro fator de impacto sob a concepção essencialista de sujeito, que atinge diretamente a questão da agência é o inconsciente Freudiano. As descobertas sobre o mecanismo psíquico de Freud passaram a

contestar as ideias de Descartes, o *cogito, ergo sum*, a figura do indivíduo estável e centrado. Freud apontava que “nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funcionam de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão” (HALL, 2014, p. 23). Outro ponto explorado pela psicanálise, mas especificamente por Jacques Lacan, foi a ilusão de plenitude que o sujeito constrói ainda na infância. Dessa perspectiva, o Eu não se desenvolve a partir de um núcleo interior. A criança constrói seu senso de identidade através das relações com os outros, “especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas” (HALL, 2014, p. 23).

Observa-se que em *To room nineteen* a protagonista Susan Rawlings se afasta da concepção cartesiana de sujeito, visto que é possível apontar para uma multiplicidade de identidades e não apenas uma. Essas identidades constroem-se em relação aos outros que se ligam à personagem como o marido Matthew, os filhos e a empregada, pois a identidade se constrói a partir da diferença – eu sou aquele que não é o outro. Esse aspecto do processo de identificação é o que Charaudeau chama de “princípio da alteridade”: “somente ao perceber o outro como diferente, que pode nascer, no sujeito, sua consciência identitária. A percepção da diferença do outro constitui de início a prova de sua própria identidade [...]” (CHARAUDEAU, 2009, p. 309). Não obstante, a personagem mantém viva a ilusão de plenitude, mesmo se dando conta de que possui múltiplas identidades e que elas estão constantemente movimentando-se, deslocando-se e descentrando-se. Ela acredita que há uma Susan essencial, “*Essential Susan*”, como a própria personagem nomeia no original. Crê que em algum momento ela vai se reencontrar com esse Eu ideal e se estabilizar, pondo fim ao estado mental que a perturba: “*What it amounted to it was that Susan saw herself as she had been at twenty-eight, unmarried; and then again somewhere about fifty, blossoming from the root of what she had been twenty years before. As if the essential Susan were in abeyance, as if she were in cold storage [...].*” (LESSING, 1978, p. 402-403).

Lacan (1998) trata da construção da identidade ainda na infância através do que chama “estádio do espelho”. O autor desenvolve sobre o estágio do espelho a partir da retomada de uma experiência realizada por Henri Wallon em 1931 (ROUDINESCO; PLON, 1998). A “prova do espelho”, como Wallon denominou, constituía-se em posicionar uma

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

260

criança em frente ao próprio reflexo no espelho. Wallon pôde constatar que com o tempo a criança passava a tomar consciência do próprio corpo e reconhecê-lo como parte de seu ser. Lacan (1998), por sua vez e a partir das ideias de Wallon, denomina “estádio do espelho” o momento da infância em que a criança passa a ser capaz de fazer a distinção entre o Eu e o Outro e também de delimitar as fronteiras do próprio corpo. O corpo, antes destroçado, toma a forma de unidade, e surge a consciência de si, o “Eu ideal” nos termos lacanianos. O sujeito elege para si um “Eu ideal” em uma tentativa de busca de uma plenitude que sustente sua existência, mas que não passa de uma fantasia:

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

A protagonista de *To room nineten* elege então seu “Eu ideal” e o nomeia Susan essencial. A personagem sente que é destituída desse Eu após resignar-se ao casamento e à maternidade. Antes de casar-se, Susan trabalhava, vivia só e era uma mulher independente financeiramente. Susan se casa e se torna a Senhorita Rawlings esposa de Matthew Rawlings e algum tempo depois, mãe de quatro filhos, tudo como se espera de uma mulher que é guiada sempre pela “razão/inteligência”. Com o passar dos anos, Susan Rawlings passa a não se sentir ela mesma. Um corpo só, habitado por mais de uma mulher, e essas mulheres que vivem dentro de si são distintas e incoerentes entre si: “*But she, Susan, or the being who answered so readily and improbably to the name of Susan, was not there: she was in red’s Hotel, in, Paddington, waiting for the easing hours of solitude to begin.*” (LESSING, 1978, p. 420).

A personagem é fragmentada, não possui um eu fixo ou estável, o que faz de Susan, nos termos de Hall (2014), pós-moderna. Stuart Hall constrói a concepção de sujeito pós-moderno e o põe em contraste com o que chama de sujeito moderno, ou sujeito cartesiano. Segundo o autor, a identidade se torna agora uma “celebração móvel”, uma vez que não é mais fixa, essencial ou permanente, sua formação é contínua e relacionada às representações e formas pelas quais somos interpelados

ao sermos inseridos em sistemas culturais (HALL, 1987). O sujeito não mais assume uma única identidade, mas sim uma pluralidade que não se estabiliza ao redor de um Eu cêntrico. Essas múltiplas identidades são por vezes contraditórias e competem umas com as outras de maneira a estarem se deslocando, se jogando em outras direções, se descentralizando (HALL, 2014).

A fragmentação da personagem pode ser associada a passagens como a seguinte: *“In that case why did Susan feel (though luckily not for longer than a few seconds at a time) as if life had become a desert, and that nothing mattered, and that her children were not her own?”* (LESSING, 1978, p. 401). No trecho selecionado, Susan Rawlings não reconhece os filhos como seus, não porque haveria alguma dúvida a respeito dos laços sanguíneos. Susan não reconhece os filhos como seus, pois não se reconhece como a mãe deles, não reconhece a identidade que assume neste momento como sua identidade legítima.

Outro momento em que pode ser observado o deslocar das identidades da personagem é quando ela se encontra dentro do Quarto 19: *“She no longer was mistress of the white house and garden, owning clothes suitable for this and that activity or occasion. She was Mrs. Jones, and she was alone, and she had no past and no future.”* (LESSING, 1978, p. 419). Nesta passagem, a identidade que a personagem assume é outra que não a da primeira, que se afasta da imagem de mulher ideal que Susan Rawlings construiu com a ajuda do marido, dos filhos e da casa de cerca branca. No entanto, a Senhorita Jones também não é aquela Susan anterior ao casamento que desfrutava de independência, dado que a Senhorita Jones não possui passado. O narrador também dá a entender que a Senhorita Jones seria uma faceta de Susan que não se estabilizaria e seria deslocada assim como as outras ao afirmar que essa não possuía futuro.

2. Éden com cerca branca

É sugerido por teóricos contemporâneos como Hall, Lacan, Charaudeau, entre outros, que a identidade pode ser melhor compreendida se enxergada como um processo incessável e não como um caminho que leve a um fim. São diversos os fatores que influem nesse processo, e um dos mais estudados é o gênero. O conceito de gênero que é causa de grandes discursões, principalmente dentro da teoria feminista, já vem sendo trabalhado há algum tempo, mas ainda assim, é por diversas vezes mal interpretado fazendo até mesmo com que seja banalizado. É preciso

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

262

inicialmente entender que gênero não diz respeito ao sexo, ou ainda à orientação sexual, como explica Giddens (2008). Antes disso, o gênero tem que ser observado como algo que não é produto direto do sexo biológico. Está relacionado às noções socioculturalmente construídas de feminilidade ou masculinidade de onde resulta uma identidade padrão. Aquela que se desvincilha dessa identidade padrão passa a ser excluída, ou ainda classificada como ameaça.

Ao entender gênero como construção sociocultural abre-se espaço para a contestação do ideal de masculinidade e de feminilidade que são oferecidos aos sujeitos desde o ultrassom, quando os pais descobrem o sexo e a partir daí escolhem toda mobília do quarto da criança antes mesmo que esta nasça. Essa identidade de gênero ideal torna-se um instrumento de opressão e de controle social. Todas as escolhas feitas por Susan Rawlings, protagonista de *To room nineteen*, configuram-se formas de se adequar e zelar por esse ideal: “*Everything right, appropriate, and what everyone would wish for, if they could choose.*” (LESSING, 1978, p. 397). O narrador do texto inúmeras vezes faz menção à inteligência, à razão e ao discernimento da personagem ao sempre escolher o “certo”, como na passagem seguinte:

[...] and nothing wrong, either, except that Mathew never was really struck, as he wanted to be, by joy; and that Susan was more and more often threatened by emptiness. [...] Intelligence barred, too, quarrelling, sulking, anger, silences of withdrawal, accusations and tears. Above all, intelligence forbid tears. (LESSING, 1978, p. 402)

No trecho mencionado, a personagem se recusa a sofrer pela traição do marido, uma vez que acredita ser natural que ele, sendo um homem bonito e que trabalha em outro espaço que não seu lar, acabe se envolvendo com outras mulheres, e sendo algo “natural” não há porquê culpá-lo, ou culpar a si mesma, a culpa não era de ninguém. A traição é julgada de acordo com o gênero do sujeito acarretando um duplo padrão de moralidade. Torna-se socialmente aceitável a traição masculina, enquanto que a feminina é inadmissível (TRINDADE et al., 2008), ser mulher e ser fiel não acarreta mérito, enquanto que o homem fiel é engrandecido ou vira deboche, a mulher que aceita a traição está apenas aceitando a “natureza” das coisas. Por sua vez,

o homem não deve jamais tolerar traição de sua companheira, pois ao fazê-lo põe em risco seu status de masculinidade dentro daquela comunidade.

Susan Rawlings se comporta de acordo com as expectativas sociais direcionadas ao seu gênero. Não somente no que diz respeito à infidelidade do marido, mas durante a narrativa é possível delinear que uma das identidades mais constantes da personagem se aproxima do padrão de mulher que a sociedade considera ideal. A protagonista de *To room nineteen* deixa de lado uma vida profissional satisfatória e sua independência para torna-se esposa e mãe. Essa identidade de Susan padrão, mãe e esposa, é reforçada pelo próprio ambiente no qual a personagem se insere, uma casa com jardim e cerca branca pela qual tem que pagar com sua própria liberdade: “*A high price has to be paid for the happy marriage with the four healthy children in the large white gardened house.*” (LESSING, 1978, p. 402).

Um dos pontos de caracterização das personagens é o espaço, que pode aparecer como mais que apenas um cenário ou um plano de fundo. O espaço de uma trama pode servir para caracterizar uma personagem, mas também para refletir seu estado psíquico. Dessa forma, um local bagunçado pode nos dizer que a personagem está abalada psicologicamente (LINS, 1976). No conto “*To room nineteen*”, o espaço participa ativamente do processo de identificação da protagonista Susan Rawlings. A personagem está sempre confinada no ambiente doméstico que pode ser visto no texto como uma extensão da própria identidade da personagem. É na casa que vivemos nossas identidades familiares (WOODWARD, 2014), e a identidade de Susan Rawlings (mãe e esposa) é indissociável de sua família, o que a faz se sentir aprisionada, refém das expectativas socioculturais impostas, seus filhos e seu marido se tornam parte dessa prisão: “*The twins put their arms around her, from front and back, making a human cage of loving limbs*” (LESSING, 1978, p. 410). A protagonista percebe que não será possível resgatar a subjetividade da “Susan essencial” enquanto estiver dentro de sua casa.

Os espaços são classificados e funcionam como sistemas simbólicos oferecendo significados às identidades, inclusive às identidades de gênero. Massey (2003) aponta que os espaços são generificados pois estes refletem ao mesmo tempo que afetam a construção das identidades de gênero e a forma como essas são entendidas na sociedade. Susan Rawlings é a materialização do ideal feminino, e esse ideal só é completo se estiver inserido no espaço também idealizado que é seu lar, que representa a

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

264

estabilidade do mundo feminino através das suas paredes, jardim e cerca branca, como manda o estereótipo ocidental de casa dos sonhos. Dentro da casa de Susan, um cômodo em especial mostra o poder de conceder significados ligados ao espaço físico, que é físico ao mesmo tempo que é símbolo, o “Quarto da mãe”. A ideia do quarto é que possa dar a solidão e privacidade que a personagem anseia, mas ao se tornar o “Quarto da mãe” se extingue a possibilidade de ser o quarto da “Susan essencial”, tendo em vista que essas identidades se contradizem: “*She sighed, and smiled, and resigned herself – she made jokes at her own expense with Matthew over the room. That is, she did from the self she liked, she respected.*” (LESSING, 1978, p. 410). Por fim, ao invés de trazer a Susan essencial, o quarto acaba reforçando e legitimando a identidade familiar de Susan.

A casa representa um local de inserção e pertencimento para o sujeito, “[...] nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (BACHELARD, 1978, p. 200). A casa de Susan é construída por Lessing de maneira a aproximar-se da descrição do paraíso que figura no livro de Genesis da Bíblia, com um jardim e um rio: “E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços” (BÍBLIA, Gênesis, 2:10). Mas seu jardim a sufoca ao invés de dar conforto:

She hear the children calling “Mother, Mother,” and kept silent, feeling guilty. Or she went to the very end of the garden by herself and looked at the slow-moving brown river; she looked at the river and closed her eyes and breathed slow and deep, taking it into her being, into her veins. (LESSING, 1978, p. 407).

As diversas formas de se experienciar as identidades de gênero vão das mais evidentes às mais sutis. Como qualquer outra forma identidade, a identidade de gênero se ampara em sistemas simbólicos. A casa da família Rawlings pode então ser entendida como uma representação do paraíso, um lugar naquele ambiente seria um privilégio, tudo o que uma mulher deve almejar, de forma que, ao se sentir infeliz ali, a personagem se sente culpada e em dúvida da própria sanidade. A Susan padrão, necessita de sua casa-paraíso para manter-se, ao passo que a Susan essencial se aproxima a medida em que a personagem se desvencilha daquele espaço. Assim como Eva, Susan Rawlings deixa o paraíso para trás.

3. O inferno de Susan Rawlings

Uma vez que a protagonista de Lessing rejeita aquela identidade de mulher ideal que é a Susan dona-de-casa, esposa e mãe modelo, a casa que deveria ser seu lugar de refúgio torna-se uma prisão. O que é no primeiro momento o paraíso, vem a ser em seguida seu inferno:

The she returned to the family, wife and mother, smiling and responsible, feeling as if the pressure of these people [...] were a painful pressure on the surface of her skin, a hand pressing on her brain. She did not once break down into irritation during these holidays, but it was like living out a prison sentence [...]. (LESSING, 1978, p. 407).

*A personagem
pós-moderna
em lessing*

265

A ideia de inferno vai tomando conta da mente da personagem a ponto de fazer com que ela se encontre com o próprio demônio no jardim. Aquele lugar é onde a personagem vai para ficar sozinha, mas torna-se um lugar de angústias, no qual ela se sente ameaçada constantemente por algo que não consegue ao certo explicar, se referindo ao sentimento que a invade como “[...] irritation, restlessness, emptiness [...]” (LESSING, 1978, 404). Logo os sentimentos hostis que sente ao visitar o jardim se materializam na figura de um homem que é descrito com traços que se assemelham à figura do Lúcifer que povoa o imaginário judaico-cristão.

Embora a Bíblia não descreva a aparência física de Lúcifer, construiu-se uma ligação popular entre a personagem bíblica e uma figura vermelha e com chifres (OPPERMANN, 2009). A arte tem papel importante na popularização da imagem pitoresca do diabo, que passa a ser difundida a partir dos séculos XV e XVI nos trabalhos de pintores como Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer (DUNNE, 2014). É apontado que essa imagem surge da junção de características de figuras ligadas ao mal pertencentes a outras tradições. Da mitologia grega acredita-se que veio os pés de bode, seriam um traço emprestado do deus Pan, e os chifres seriam provenientes de diversas outras figuras dos mais diversos cultos (ibid.). Vejamos como a personagem descreve a figura que a espera no jardim:

One day she found herself kneeling by her bed and praying: “Dear God, keep it away from me, keep him away from me. She meant the devil, for she now thought of it, not caring if she was irrational, as some sort of demon. She imagined him, or it, as a

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

266

youngish man, or perhaps a middleaged man pretending to be young. Or a man young-looking from immaturity? At any rate, she saw the young-looking face which, when she drew closer, had dry lines about mouth and eyes. He was thinnish, meagre in build. And he had a reddish complexion, and ginger hair. That was he—a gingery, energetic man, and he wore a reddish hairy jacket, unpleasant to the touch. (LESSING, 1978, p. 410).

O homem se veste com uma jaqueta peluda e vermelha que remetem à figura do diabo mencionada anteriormente. Seu cabelo também é avermelhado. Vermelho é uma cor comumente associada com pecado. Ferber (1999) lembra do vínculo entre a cor vermelha e o diabo, ligando-o a uma tradição que vem desde Esaú, personagem bíblico do livro do Gênesis que é descrito no nascimento como ruivo e peludo, o que lembra a figura descrita pelo narrador de Lessing. Outras duas figuras emblemáticas que seguem a tradição e aparecem na literatura com cabelos vermelhos são os personagens de Thomas Mann em *Morte em Veneza* e *Doutor Fausto* (FERBER, 1999). Outra característica que nos leva a relacionar o diabo da tradição judaico-cristã com o homem que aflige Susan Rawlings sempre que esta está sozinha no jardim é a serpente com a qual ele aparece brincando no trecho a seguir:

He was absent-mindedly, out of an absent-minded or freakish impulse of spite, using the stick to stir around in the coils of a blindworm or a grass snake (some kind of snakelike creature: it was whitish and unhealthy to look at, unpleasant). The snake was twisting about, flinging its coils from side to side in a kind of dance of protest against the teasing prodding stick. (LESSING, 1978, p. 411).

A serpente é um animal ligado ao Diabo desde o início dos tempos através do livro de Gênesis, mas também é relacionado a ele em outras diversas obras como no *Conto da Prioressa* de Geoffrey Chaucer, ou no *Paraíso Perdido* de John Milton (FERBER, 1999). A serpente é popularmente conhecida por ter convencido Eva a provar, juntamente com Adão, a fruta da árvore proibida. Podemos observar os encontros de Susan com o diabo em seu jardim de duas formas: a primeira dela é relacionarmos ao sentimento de culpa que a personagem sente. Uma vez que casa pode ser vista como seu paraíso e a põe em um lugar pri-

vilegiado, o de mulher ideal, já que sustenta essa identidade, deixar o paraíso seria um ato semelhante ao de Eva, que como consequência traz o pecado à humanidade.

A personagem é relutante em aceitar o próprio descontentamento, inserida em um contexto ilusório de felicidade que se constrói em volta da família e o lar como representação da estabilidade e estruturação do ideal de feminidade. A mulher é também socioculturalmente responsável por ser o pilar da virtude familiar. Após a Segunda Guerra Mundial, era preciso que as mulheres que haviam se dedicado ao trabalho fora de casa voltassem para os seus lares. Com a volta dos homens do campo de batalha, as mulheres não se faziam mais necessárias nas fábricas. Como resultado, várias campanhas disseminadas pelo governo e pela mídia desencorajavam a busca de emprego fora do espaço doméstico por parte das mulheres: “A corollary of this intense focus on the role of women as instigators of morality in children and men, and as guardians of national virtue, was pressure on women not to betray all this by seeking employment outside home.” (GILL, 2008, p. 11).

É neste contexto, fim da década de 1950 e início da década de 1960, que se insere a personagem de Lessing. Embora não mencione datas ou eventos históricos no conto, podemos inferir pelo contexto que a história se situa em meados de sua publicação¹. O narrador do conto menciona uma antipatia inicial com a personagem Sophie por parte da empregada, a Srta. Parker, devido à nacionalidade da *au pair*: “The au pair girl [...] was a success with everyone, the children liking her, Mrs. Parkers forgetting almost at once that she was German [...]” (LESSING, 1978, p. 417). Os alemães geravam esse tipo de antipatia por consequência da guerra da década anterior. No texto não há nenhuma outra referência à guerra, o que sugere que a história se afasta da guerra em alguns anos.

Responsável por educar moralmente a criança, deixar seu lar também significaria negligenciar os filhos. Susan não estaria lá para ensiná-los o que é bom e o que é ruim, o que faz com que o sentimento de culpa recaia sobre ela. Esse sentimento é acentuado quando ela resolve tentar falar para o marido como se sente e recebe a seguinte réplica:

1 O conto foi publicado pela primeira vez em uma coletânea intitulada *A man and two woman* em 1964, sendo republicado diversas vezes em outras coletâneas até recentemente.

She tried to tell him, about never being free. And he listened and said: “But Susan, what sort of freedom can you possibly want—short of being dead! Am I ever free? [...]” Susan, hearing this, was remorseful. Because it was true. [...] Why didn’t he chafe and become restless? No, there was something really wrong with her and this proved it. (LESSING, 1978, p. 408).

Dessa forma, a figura do demônio de Susan aparece para atormentá-la como forma de castigo por desejar algo proibido. Nesta trama de Lessing o fruto proibido é a liberdade da protagonista.

Outra maneira de lermos a presença da figura do Diabo diante de Susan Rawlings se torna possível ao resgatarmos aquela imagem de rebelde que Milton tão bem o fez em seu “Paraíso perdido”. O homem no seu jardim, que provocava uma serpente com um graveto de árvore, poderia também ser uma provocação à personagem, que tanto reluta em desvencilhar-se das limitações impostas através da assunção de uma identidade de grupo que, nos termos de Culler (1999), restringe as possibilidades individuais. A provocação surte efeito, pois Susan Rawlings se dá conta que, dentro de ambiente em que habita, não encontraria o Eu que buscava, pois – aquela casa era dela Susan Rawlings, e não da outra Susan, a essencial – e decide buscar um outro espaço que lhe permita reencontrar-se.

O espaço é, na narrativa de Lessing, um fator de grande influência no processo de identificação da personagem. Tão determinante que a protagonista só consegue fazer o deslocamento da identidade que a sufoca quando se insere em um outro ambiente, o quarto 19. Esse quarto de hotel barato fornece a anonímia que sustentará a Susan essencial, que adota o nome de Srta. Jones. O caráter de anônimo é indispensável para a legitimação dessa identidade: “*It was twelve in the morning. She was free. She sat in the armchair, she simply sat, she closed her eyes and sat and let herself be alone. She was alone and no one never knew where she was*” (LESSING, 1978, p. 418). A Srta. Jones precisava de um lugar distante de qualquer referência à Susan mulher padrão, mãe e esposa ideal. A presença do marido ou dos filhos impulsionariam um novo deslocamento e a Srta. Jones daria lugar a Susan padrão. Mesmo que a personagem acreditasse que a segunda seria a “escolha certa”, não a reconhecia como sua subjetividade legítima.

Yet there have been times I thought that nothing existed of me except the roles that went with being Mrs. Matthew Rawlings. Yes, here I am, and if I never saw any of my family again, here I would still be... how very strange that is! [...] And then she went back to the chair, empty, her mind a blank. (LESSING, 1978, p. 19)

Quando o quarto perde sua anonimidade, quando seu marido toma conhecimento dele, é também destituído de seu significado, fazendo com que a Srta. Jones seja deslocada e escape às mãos de Susan para não retornar jamais, o que se torna o momento de maior aflição que a personagem atravessa na trama:

Several times she returned to the room, to look for herself there, but instead she found the unnamed spirit of restlessness, a pricking fevered hunger for movement, an irritable self-consciousness that made her brain feel as if it had coloured lights going on and off inside it. Instead of the soft dark that had been the room's air, were now waiting for her demons that made her dash blindly about, muttering words of hate [...]. (LESSING, 1978, p. 423)

As identidades não são autossuficientes, não se sustentam por si só, pois não são ancoradas em alguma essência ou núcleo como o sujeito cartesiano. A identidade é um produto do meio social e cultural, não é algo natural ou transcendental, mas fabricada por nós no contexto das relações culturais e sociais (SILVA, 2014). Ela depende de algo externo a si mesma, como propôs Lacan (1998), ela surge de uma falta, de um sentimento de incompletude, mas também da esperança de sanar isso e se tornar unitária e fixa. A identidade é uma falsa promessa. A subjetividade de Srta. Jones perde então seu aparato simbólico no quarto, mas Susan continua a voltar lá, e o faz por acreditar na ilusão do espelho. Susan não reconhece que a condição do seu Eu fragmentando não seja passageira. Ela acredita que alguma daquelas identidades é sua “essência”, e que vai tornar-se completa algum dia. Assim, o processo de identificação jamais cessa, “[...] continuamos a nos identificar com aquilo que queremos ser, mas aquilo que queremos ser está separado do eu, de forma que o eu está permanentemente dividido no seu próprio

interior.” (WOODWARD, 2014, p. 65). Susan não é só uma, mas várias, ela é um múltiplo de mulheres incoerentes e que se contradizem, a falta de estabilidade a põe em crise, mas a personagem vai ser sempre movida, como somos todos nós, pela ilusão de estabilidade e unidade.

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

270

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Traduzido por Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 183-354.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: *BÍBLIA*. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p.678-686.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2009, p. 309-326.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Traduzido por Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, 140f.

DUNNE, Carey. The changing face of Satan, from 1500 to today. *Fast company*. New York, ago. 2014. Section Co.desing. Disponível em: <http://www.fastcodesign.com/3034309/the-changing-face-of-satan-artistic-depictions-of-the-devil-1500-to-today>>. Acesso em 3.jun.2016.

FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge university press, 1999, 263f.

GIDDENS, Anthony. Gênero e Sexualidade. In: _____. *Sociologia*. Traduzido por Alexandra Figueiredo e tal. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 2008, p. 106-141.

GILL, Jo. *The Cambridge introduction to Sylvia Plath*. USA: Cambridge University Press, 2008, 152f.

HALL, S. Minimal Selves. In: ____ *Identity: The Real Me*. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987, p. 44-46.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014, 64f.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise: de Freud e Lacan*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008. 192f.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ____, *Escritos*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

LESSING, Doris. To room nineteen. In: _____. *Stories*. New York: Alfred A. Knopf, 1978, p. 396-428.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, 154f.

MASSEY, Doreen. Space, place and gender. In: RENDELL, Jane; PENNER; BORDEN, Lain. *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*. London: Routledge, 2003, p. 128-133.

OPPERMAN, Álvaro. Diabo! Um funcionário de Deus? *Revista Super Interessante*. São Paulo, n. 263a, Abril, março, 2009. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/diabo-um-funcionario-de-deus>>. Acesso em: 3.jun.2016.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, 874f.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: ____ (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014, p.73-102.

TRINDADE, Ruth França Cizino da; et al. Infidelidade masculina e violência doméstica: vivência de um grupo de mulheres. *Ciencia y enfermeria*. Casilla/ Concepcion, n. 14, p. 39-46, 2008.

Sebastião Alves
Teixeira Lopes

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

Isabela
Christina do
Nascimento
Sousa

Recebido em 03 de março de 2016

Aceito em 27 de julho de 2016