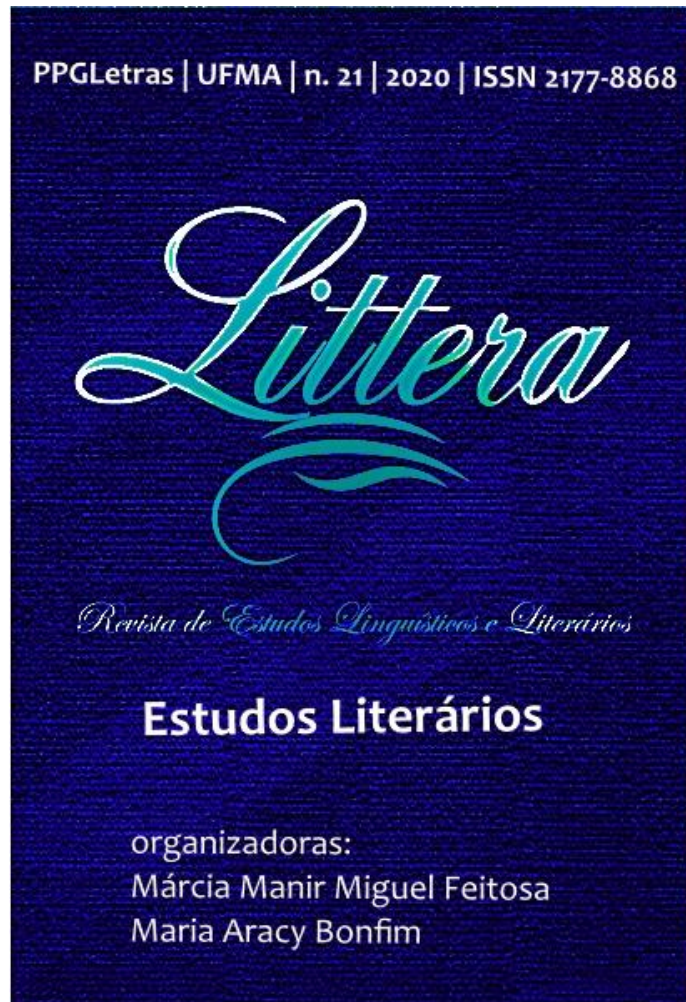


# Littera Online

PPGLetras | UFMA | N. 21 | 2020 | ISSN 2177-8868

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão



## **Editora**

Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim  
(UFMA)

## **Comissão editorial**

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel  
Feitosa (UFMA)  
Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim  
(UFMA)

## **Ficha técnica**

ISSN: 2177-8868  
Periodicidade: semestral

## **Coordenador do PPGLetras**

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (UFMA)

## **Pareceristas desta edição**

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes (UESPI)  
Profa. Ms Anairan Jerônimo da Silva (IFMA)  
Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB)  
Profa. Ms. Cacilda Bonfim (IFMA)  
Prof. Dr. Carlos André Pinheiro (UFPI)  
Profa. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (UERJ)  
Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei (UFMA)  
Profa. Ms. Danielle Ferreira Costa (IFMA)  
Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)  
Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)  
Profa. Dra. Francismar Ramírez Barreto  
Profa. Dra. Janice Inês Nodari (UFPR)  
Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira (UFV)  
Prof. Dr. José Dino Cavalcante (UFMA)  
Prof. Dr. José Henrique Borralho (UEMA)  
Profa. Dra. Josilene Pinheiro-Mariz (UFCEG)  
Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira (UFJF)  
Profa. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende (UnB)  
Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (UFMA)  
Prof. Dr. Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA)  
Prof. Ms. Luis Rodolfo Cabral (IFMA)  
Prof. Dr. Luizir de Oliveira (UFPI)  
Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini (UEM)  
Prof. Ms. Marcos Eduardo Lopes Rocha  
Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos (UFPI)  
Profa. Dra. Maria Valdênia da Silva (UECE)  
Profa. Dra. Maria Tereza Bom Fim Pereira (UFMA)  
Prof. Dr. Pedro Couto (IFB)  
Profa. Dra. Poliana Queiroz (IFG)  
Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (UFMA)  
Profa. Dra. Rita de Cássia Oliveira (UFMA)  
Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)  
Profa. Dra. Sebastiana Lima Ribeiro (GDF)  
Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI)  
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)  
Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (UFES)  
Profa. Ms. Thayla Crisrhana Ventura

Endereço para correspondência  
Revista Littera a/c Maria Aracy Bonfim  
Universidade Federal do Maranhão - Centro de Ciências Humanas  
Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga  
CEP: 65085-580 São Luís MA  
E-mail: [litteraonlineufma@gmail.com](mailto:litteraonlineufma@gmail.com)

**LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-NoDerivative Works 3.0 Brasil.**

## SUMÁRIO

### **APRESENTAÇÃO do dossiê CLARICE, SEMPRE CLARICE: 100 ANOS DE NASCIMENTO**

Márcia Manir Miguel Feitosa  
Maria Aracy Bonfim.....05

## SEÇÃO TEMÁTICA

### **CLARICE LISPECTOR NO RECIFE**

Elizabeth Hazin .....08

### **A DINÂMICA DISJUNTIVA EM A *HORA DA ESTRELA***

Maria Isabel da Silveira Bordini .....28

### **A DESCOBERTA DO MUNDO DE CLARICE CRONISTA**

Lays Barnabé de Moraes .....46

### **CLARICE LISPECTOR CRONISTA: O CONFLITO ENTRE O TOM PESSOAL E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA**

Patrícia Mariano Marcos ..... 62

### **A PALAVRA REPETIDA EM CANTO GREGORIANO: REFLEXOS ESPECULARES EM *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Gilson Antunes da Silva .....78

### **FEMINILIDADE INTERROMPIDA: UM ESTUDO SOBRE O CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR**

Patrícia Ferreira Alexandre de Lima ..... 99

### **SUSTOS METAFÍSICOS E SURTOS FILOSÓFICOS EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR**

Maiara Cristina Segato  
Lourdes Kaminski Alves ..... 114

### **REFLEXÕES SOBRE O CONTO “EVOLUÇÃO DE UMA MIOPIA”, DE CLARICE LISPECTOR**

Cacilda Bonfim.....134

### **“O CORPO” DE CLARICE LISPECTOR: PERCEPÇÕES A PARTIR DA TEORIA FEMINISTA E DOS ESTUDOS DE GÊNERO**

Aline Veingartner Fagundes .....146

<b>O EU SE DESMANCHA NA ESCRITURA: UMA ANÁLISE SOBRE A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO EM <i>A HORA DA ESTRELA</i></b> José Roberto de Luna Filho.....	162
<b>OS FRACTAIS DO DESEJO FEMININO NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR</b> Eider Madeiros Letícia Simões Velloso Schuler Hermano de França Rodrigues .....	176
<b>RELAÇÕES SOCIAIS E A SABEDORIA: PROFESSOR E ALUNO EM “OS DESASTRES DE SOFIA”, DE CLARICE LISPECTOR</b> Isabella Pereira Marucci .....	193
<b>INFÂNCIA E LINGUAGEM EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM E AVALOVARA</i>: PERCURSOS, ERRÂNCIAS E INSCRIÇÕES DE SI</b> Luciana Barreto Machado Rezende .....	212
<b>LINS, LISPECTOR: UM ENCONTRO FELIZ DE CIRCUNSTÂNCIAS</b> Elizabeth Hazin .....	227

## SEÇÃO LIVRE

<b>TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO: IDENTIDADE, ESPAÇO E MEMÓRIA NO ROMANCE DE AGUALUSA</b> Tárcila Beatriz da Silva Duarte .....	239
<b>OS HOMENS NA MULTIDÃO: LEITURAS RELACIONAIS DAS CONTÍSTICAS DE MURILO RUBIÃO E EDGAR ALLAN POE</b> Amanda Naves Berchez .....	264

## ENTREVISTA

<b>ENTREVISTA COM PROF. DR. ANDRÉ LUÍS GOMES (UNB)</b> Márcia Manir Miguel Feitosa Maria Aracy Bonfim.....	284
--	-----

## RESENHA

<b>O VERBO ENREDADO</b> Wandeilson Silva de Miranda .....	289
--	-----

## APRESENTAÇÃO

### CLARICE, SEMPRE CLARICE: 100 ANOS DE NASCIMENTO

Em 10 de dezembro de 2020, a Clarice, a nossa Clarice, faria 100 anos. Um centenário. Três dígitos de existência. Uma vida mais do que plena. Quis o destino, porém, que seus dias fossem abreviados, não tendo chegado a vislumbrar a casa dos três dígitos, nem as homenagens que lhe têm sido feitas em data tão memorável.

Dentre tantas homenagens que pretendem eternizar sua obra e sua vida (como diferenciar ambas?), a que presta a Revista *Littera*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, neste ano tão perturbador, constitui um modo único de reverenciar uma das escritoras mais prestigiadas da Literatura Brasileira, traduzida para o mundo e lida nos quatro cantos do planeta. A nossa homenagem se corporifica em textos e artigos que almejam dar conta de seu vasto universo poético e estético, muitas vezes já conhecido e, por isso mesmo, revisto e dado à luz sob óticas outras, inovadoras, insólitas.

Nossa Sessão Temática abre suas cortinas com o texto “Clarice Lispector em Recife”, de Elizabeth Hazin, uma forma de resgate do tempo em que Clarice viveu na capital pernambucana e cujos rastros pouco são identificados em sua obra. A mesma autora fecha a Sessão Temática com um artigo que reflete sobre um texto crítico escrito por Osman Lins acerca do conto “Feliz aniversário” do magnífico *Laços de família* (1960). Curiosamente, um texto de reflexão em torno da arte de escrever sobre a obra de Clarice. Um abre-e-fecha muito interessante, que fisgará, com certeza, o leitor. Não menos interessante que seu entremeio, permeado por leituras instigantes de nossa Clarice.

Uma delas é a abordagem de Maria Izabel da Silveira Bordini da obra-prima *A hora da estrela* (1977), em que é dado destaque ao problema da enunciação enquanto

cerne da expressão literária clariceana. Acerca da mesma obra figura o artigo de José Roberto de Lima Filho que denuncia a fragmentação do sujeito moderno com base no Desconstrutivismo de Derrida, com a dissolução do Eu e do Outro, premente na representação de Macabéa.

Em torno de outra obra fundamental da produção literária de Clarice – *Perto do coração selvagem* (1943) -, circulam dois artigos. Um de autoria de Maria Cristina Segato e Lourdes Alves Kaminski que gira ao redor da protagonista Joana, imersa no estranhamento do mundo e nela mesma, a formular indagações de alto teor filosófico. Já o artigo de Luciana Barreto Machado Rezende procura estabelecer um paralelo comparativo com a personagem Menina-e-Mulher-Palavra de *Avalovara* (1973), do inovador Osman Lins, naquilo que possa simbolizar rito de passagem e estado de infância, a inaugurar o percurso inicial pela linguagem.

Sobre a enigmática *Água viva* (1973) temos o artigo de Gilson Antunes da Silva que prima por esboçar uma poética dos espelhos, tão magistralmente tecida por Clarice neste romance-artifício de escrita. Mais adiante, nossa Sessão Temática faz chegar ao palco as crônicas de nossa homenageada, a exemplo do que realiza Layse Barnabé de Moraes quando se propõe a analisar quatro crônicas de *A descoberta do mundo* (1984) e Patrícia Mariano Marcos, que coloca à baila o conflito entre o tom pessoal e a escrita autobiográfica, inerente a esse tipo de produção que estampa a íntima relação entre os leitores, a escrita e o pulsar do cotidiano.

O gênero conto – tão profusamente trabalhado por Clarice – adentra as páginas da *Littera* com artigos que reconhecem a importância dessa produção no conjunto da obra da autora, dentre eles o de Patrícia Ferreira Alexandre Lima quando analisa a feminilidade da personagem Ana no conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) e o de Cacilda Bonfim quando foca o olhar em “Evolução de uma miopia”, do livro *A legião estrangeira* (1964), na perspectiva da filosofia de Platão e na evidência da imprevisibilidade das ações humanas segundo Hannah Arendt. *A via crucis do corpo*, publicado por Clarice em 1974, ganha a atenção acurada de Aline Veingartner Fagundes ao investigar o conto “O corpo” à luz da teoria feminista e dos estudos de gênero, e de Eider Medeiros, Letícia Simões Velloso Schuler e Hermano de França Rodrigues quando se debruçam sobre os contos

“Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “A língua do p”, com o objetivo de lançar luzes para o enfoque lacaniano do feminino e da sua função de não-inscrição na lógica fálica.

Por fim, Isabella Pereira Marucci traz à tona novamente *A legião estrangeira* (1964) quando propõe a leitura do conto “Os desastres de Sofia” a partir da complexa relação professor-aluno em que subjaz o fenômeno da escrita.

Ao fecharmos as cortinas da Sessão Temática, convidamos o leitor a degustar a entrevista realizada com o Prof. Dr. André Luís Gomes, da Universidade de Brasília, sobre seu envolvimento com a obra teatral de Clarice – ali ele descreve sua trajetória nos estudos clariceanos desde sua motivação e envolvimento acadêmico que mesclam os estudos sobre artes cênicas e a literatura clariceana e que o levaram à escrita da tese intitulada “Clarice em Cena: as Relações entre Clarice Lispector e o Teatro”, publicada em livro anos depois. Além disso, o Prof. André indica leituras imprescindíveis aos pesquisadores iniciantes que queiram se debruçar sobre a obra de Clarice Lispector.

No corpo da Sessão Livre, apresentam-se dois artigos e uma resenha, esta intitulada “O verbo enredado”, de Wandêilson Silva de Miranda, acerca da prosa poética *As portas fugazes*, de Rodrigo Pereira. Livro que, nas palavras de Wandêilson, “equilibra um fino senso de humor com passagens que oscilam entre os dissabores e o patético da vida humana”. Um dos artigos, de autoria de Tércila Beatriz da Silva Duarte, versa sobre o romance *A Teoria Geral do Esquecimento* (2012), do angolano José Eduardo Agualusa, sob o prisma da identidade, do espaço e da memória, e o artigo de Amanda Naves Berchez estabelece um diálogo relacional entre Edgar Allan Poe e Murilo Rubião com base na teoria da transtextualidade de Gérard Genette.

Que o leitor desse número da *Littera* abrace com intensa curiosidade os estudos investigativos que aqui publicamos, com a certeza de que os refletores sobre a nossa Clarice jamais serão apagados.

*São Luís, dezembro de 2020 ~ 100 anos de Clarice Lispector*

Márcia Manir Miguel Feitosa  
Maria Aracy Bonfim

## SEÇÃO TEMÁTICA

### CLARICE LISPECTOR NO RECIFE

#### *CLARICE LISPECTOR IN RECIFE*

**Elizabeth Hazin<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este texto é a tentativa de resgatar do passado ideias que ficaram para trás, esquecidas: um esboço de biografia de Clarice Lispector, a partir dos primeiros anos vividos no Recife. Assim, num primeiro momento – em uma breve introdução -, refiro-me ao surgimento da ideia e ao rumo que tudo foi tomando: visita ao Ginásio Pernambucano, o último dos colégios que frequentou na cidade, e exame do arquivo escolar; solicitação de fotografias da casa à época em que a escritora lá vivia feita à Fundação Joaquim Nabuco; conversa com familiares. A seguir retomo as poucas notas resultantes dessa pesquisa, apresentadas no I Congresso Internacional de Literatura Nordestina, realizado pelo Mestrado em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, em 1988, e constante de seus Anais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Lins; Clarice Lispector; Literatura e Biografia; Infância de Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** This text intends to bring up some considerations regarding a choice. Yes, because if someone chooses an author to weave critical thinking about his work, it is because something very strong is leading him in that direction. It is about what can be reflected about what I write here, not simply wanting to reproduce someone's steps, but to understand and interpret them, transforming this possibility - given me by distance in time - into a more acute perception of esthetic options of those who build their critical text on a contemporary one. In this case, Osman Lins, an author born in Pernambuco (1924-1978) writing a critical text about a short story by Clarice Lispector, a Ukrainian author who grew up and lived in Brazil (1920-1977).

**KEYWORDS:** Osman Lins; Clarice Lispector; Literary criticism; Clarice Lispector's childhood.

Tudo começou quando realizava o doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e assistia às aulas de Nádya Batella Gotlib sobre Clarice

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura. Pesquisadora Colaboradora Plena (PPG em Literatura da UnB). E-mail: ehazin555@gmail.com



Lispector, em 1984. Por ser recifense e saber que passaria as férias em minha cidade, conversei com ela acerca de ideia que então me ocorrera: percorrer o Recife em busca de lugares, de pessoas, de documentos e fotografias que pudessem me falar de Clarice, após tantos anos. Nada havia ainda de biográfico a seu respeito, e eu queria traçar os anos da infância e início da adolescência, em suma, os anos passados no Recife. Li então *A descoberta do mundo*, livro que me parecia capaz de fornecer dados essenciais por onde começar a busca, e também *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli. Li, ainda, seus contos, naturalmente, sobretudo aqueles que transformavam o Recife em espaço literário.

A essa altura (já se passaram 35 anos), já não seria capaz de reproduzir exatamente o percurso seguido, mesmo porque meu trabalho final (sob orientação de Nádía) seria sobre a gênese do *Grande sertão: veredas* e todo o arquivo de Guimarães Rosa me aguardava no Instituto de Estudos Brasileiros, ali mesmo na USP. Entusiasmada, entreguei a ela na volta das férias os documentos que rastreara, mas terminei virando as costas para Clarice e mergulhando no mundo do sertão. Tentarei, então, refazer um pouco do caminho seguido, com as lembranças que me ocorrem agora.

A primeira coisa de que me recordo é a ida ao Ginásio Pernambucano, situado à Rua da Aurora, onde morei, por algum tempo, na casa de meus avós, em frente ao Rio Capibaribe. Não mais saberia dizer com quem terei conversado para explicar o motivo de minha visita, mas fui levada a uma biblioteca onde havia o arquivo com pastas de todos os alunos. Perguntei se haveria uma pasta de Clarice Lispector e me entregaram uma, afirmando não haver qualquer registro anterior de consulta. Todavia pouquíssima coisa ali restara, me informou a pessoa que me atendera. Não havia, por exemplo, qualquer Histórico Escolar seu (Fig. 1- 11). Mas constatei algo que me deixou boquiaberta: todos os seus documentos indicavam uma data de nascimento diversa daquela que todos nós leitores e pesquisadores conhecíamos até então: nascera em 1920, e não em 1925, o que significava o acréscimo de 5 anos à idade a que associávamos certos eventos, como, por exemplo, seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, para mim - desde esse momento - não mais escrito aos 17, mas aos 22. Alguns dos documentos da pasta traziam endereços diferentes daquele da casa que conhecemos no Recife como “a casa em que

morou Clarice” (Fig. 12), com a placa informativa (Fig. 13), situada à Praça Maciel Pinheiro: em 1932, quando Pedro Lispector apresenta o requerimento de matrícula para o 1º ano ginásial, residiam à Rua da Imperatriz, 21; em 1933, lê-se no requerimento de matrícula para o ano seguinte que residiam então à Av. Conde da Boa Vista, 178. Passei por todas essas ruas, mas sem fotografar coisa alguma, pois não possuía uma máquina e, àquela altura, a vida ainda me parecia toda por fazer, sendo o Recife um lugar acessível, ao qual sempre retornaria. Como o grau de comprometimento com o tema era pouco, afinal era por diletantismo que o fazia (ainda que toda investigação, por mais prazerosa que pareça, por mais leve que seja, traz em seu bojo algo que nos instiga e nos empurra mais e mais), fui conduzindo a busca com calma, intervaladamente, sem o mínimo traço de urgência.

Devido ao fato de não ter como fotografá-la, solicitei à Fundação Joaquim Nabuco fotografia da Praça Maciel Pinheiro<sup>2</sup> à época em que Clarice vivia no Recife, e em que aparecesse a sua casa. Consegui, assim, algumas interessantes, entre as quais a que aqui se vê, com a belíssima fonte em pedra lavrada, obra do português Antônio Moreira Ratto. (Fig. 14)

Por fim, falei ao telefone com familiares que ali residiam. Já não lembro quem me teria contado de Rebeca Berenstein, filha do dono da Livraria Imperatriz, retratada ficcionalmente no conto “Felicidade Clandestina”. Lembro ainda da ligação que recebi, poucos dias depois, de uma das irmãs de Clarice (deve ter sabido de mim através de alguma prima com quem falei), me pedindo para nunca revelar a ninguém a questão da data de nascimento que eu havia encontrado na pasta da escola. Pareceu-me ser essa uma questão tão séria que nem cheguei a divulgá-la (por mais que o desejasse) no texto que apresentei no Congresso em 1988, na UFPE, reproduzido abaixo:

Literariamente o Recife está ligado de forma indissolúvel à obra de Manuel Bandeira. Não se pode pensar liricamente nesta cidade sem que alguns poemas, alguns versos, que todos sabemos de cor (e *de cor* significa *de coração*) emerjam à lembrança. O Recife está assim inteiro na obra de um poeta que aqui apenas passou alguns anos de

---

<sup>2</sup> A Praça foi inaugurada a 7 de setembro de 1876, com o nome de Conde D’Eu, em comemoração à vitória brasileira na Guerra do Paraguai.

sua vida. No poema “Infância”, deixa registrada a importância que esses anos tiveram pra ele:

Com dez anos vim para o Rio.  
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.  
Estava maduro para o sofrimento  
e para a poesia.

O Recife de Bandeira é, portanto, uma construção literária no sentido mais alto e puro, naquele sentido mesmo em que Wordsworth definiu a poesia: “emotion recollected in tranquility”. Penso no caso de Clarice Lispector. Ao que eu saiba, até hoje ninguém se preocupou em estabelecer relações entre a sua obra e esta cidade. À primeira vista, parece mesmo que não é possível encontrar “laços de família” entre a escritora e o Recife. E, no entanto, mais do que Bandeira, ela aqui viveu. Não apenas os anos infantis, mas também parte da adolescência, justamente essa fase em que a sensibilidade, maravilhada e dolorosamente aberta ao real, tudo sabe captar com sensibílísimas antenas.

Pode-se talvez argumentar que o caso de Bandeira e o caso de Clarice têm diferenças abissais. Manuel é um pernambucano de quatro costados, nasceu de troncos genuínos e sem mescla, puro sangue de gente daqui há séculos. Assim, o Recife era para ele “a casa de meu avô”, avô aí acenando metonimicamente aos avós, aos antepassados, a todo um universo complexo, telúrico, genealógico e sentimental. Ao passo – dirá alguém – que Clarice aportou no Recife por acaso. Filha de imigrantes, ucraniana e judia, poderia tanto ter tocado o Brasil por este estado, como por qualquer outro do sul ou do norte do país.

Assim se explicará a aparente “ausência do Recife” na obra dela, silenciamento quanto aos parâmetros urbanos que foram o cenário de sua adolescência. Muito mais interiorizada e psicologizante do que aberta à circunstancialidade externa, a novelística clariciana parece independer do espaço. Mas a *secura da terra* em certas páginas de *A maçã no escuro* não terá algo a ver com a terra castigada do sertão do Nordeste? Um crítico literário de quem não recordo o nome afirmou ser *A maçã* o mais belo e profundo romance do Nordeste. Martim é um perfil talhado a machado. A musicalidade monocórdica da escrita, o geometrismo, tudo é alusão a esta terra.

Creio não ser suficiente afirmar que a obra de Clarice exprime sentimentos. O *ontem* dela tem a mesma forma que o *hoje*. De início seria preciso levantar o plano do Recife em que Clarice viveu. Que ruas, que praças, que praias, que recantos urbanos e suburbanos foram exatamente o cenário de sua infância e de sua adolescência aqui? Que escolas frequentou, em que clubes terá dançado, em que bibliotecas terá lido, onde passeou aos domingos? Além desse elemento imóvel, estático, há que buscar o fascinante lado humano.

Com quem Clarice conviveu? Quais foram suas amigas, quem a acolheu, quais seus professores, que colegas teve? Toda essa gente, grande parte dela, ou, seja como for, está circulando hoje, ainda a nosso redor. Há que procurar as pegadas da escritora na areia do tempo desaparecido. Nas crônicas de *A descoberta do mundo*, encontram-se algumas pistas:

Foi no primeiro dia de aula do Jardim da Infância do Grupo Escolar João Barbalho, na Rua Formosa, em Recife, que encontrei Leopoldo. E no dia seguinte já éramos os dois impossíveis da turma (...) No terceiro ano primário mudei de escola. E no exame de admissão para o Ginásio Pernambucano, logo de entrada, reencontrei Leopoldo, e foi como se não nos tivéssemos separado. (...) No terceiro ano de ginásio, minha família mudou-se para o Rio. Só vi Leopoldo mais uma vez na vida, por acaso, na rua, e como adultos. (...) Leopoldo é Leopoldo Nachbin. Eu soube que no primeiro ano de engenharia resolveu um dos teoremas considerados insolúveis desde a mais alta Antiguidade. E que imediatamente foi chamado à Sorbonne para explicar o processo. É um dos maiores matemáticos que hoje existem no mundo (LISPECTOR, 1984, p. 39-41).

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde escoçavam despojos de serpentina e confete. (...) Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. (...) deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem (LISPECTOR, 1984, p. 105).

Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife (LISPECTOR, 1984, p. 249).

Quando eu era muito pequena ainda não tinha provado chicles e mesmo em Recife falava-se pouco deles. Eu nem sabia bem de que espécie de bala ou bombom se tratava. Mesmo o dinheiro que eu tinha não dava

para comprar: com o mesmo dinheiro eu lucraria não sei quantas balas (LISPECTOR, 1984, p. 446).

Devo ter viajado de trem na Ucrânia para a Romênia e desta para Hamburgo. Nada sei, recém-nascida que eu era. Mas me lembro de uma memorável viagem de trem, com 11 anos de idade, de Recife a Maceió, com meu pai (LISPECTOR, 1984, p. 547).

Não me parece crível que romances e contos não contenham traços, não espelhem, mesmo que obscuramente, a cidade que ela decerto amou, que contemplava com olhos adolescentes e virgens de toda uma experiência posterior, dolorosa ou enriquecedora, que viveu mais tarde fora daqui. Desejaria descobrir o Recife de Clarice Lispector.

Não creio que o sentimento de ser imigrante, o fato de sentir-se estranha em terra alheia tenha traumatizado a escritora ao ponto de levá-la a uma ruptura sentimental com a terra que, afinal, foi sempre dela. Aliás, Olga Borelli escreve à p. 43 de seu *Esboço para um possível retrato* que Clarice “sempre se indignou diante do fato de que havia quem relativasse sua condição de brasileira: nascera na Rússia, é certo, mas aqui chegara aos dois meses de idade. Queria-se brasileira sob todos os aspectos. Sobretudo o literário”. Ainda que Antonio Callado a tenha descrito assim Cf. GOTLIB, 1995, p. 52:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento.

Sim, porque tal descrição perderia toda força se não a considerasse ele como brasileira, como aliás afirma aí com todas as letras. Mais adiante, Olga fala de uma das obsessões de Clarice: o não saber expressar-se de um modo “literário” sobre “o problema social”:

A verdade, porém, é que tudo o que se refere à questão social sempre esteve presente em sua vida. Ela jamais conseguiu apagar da memória a imagem da miséria nordestina, ou melhor, a pobreza do Recife, principalmente a que até hoje se concentra nos mocambos dos mangues recifenses (BORELLI, 1981, p. 53).

Descobrir os rastros da escritora no chão recifense e depois os rastros recifenses em sua obra. Soa estranho Clarice romancista recifense? Por que não soa estranho Manuel Bandeira poeta recifense? Há obras que expõem uma cidade; outras a introjetam. Uma cidade é feita de imagens, de sons, de odores, de sabores, de superfícies tácteis, de cimento e nuvem, de água e de arquitetura. Assim, invade-nos por todos os sentidos. Somos investidos pela cidade, a cidade é indumentária do homem. Paralelo com o Cabral de “O Rio”: a partir do Capibaribe, reconstrói o Recife. Pessoa: “O largo de São Carlos é minha aldeia”.

Claire Varin, canadense que escreveu uma tese de doutorado sobre a escritora, procurou as raízes hebraicas em sua obra: o esoterismo da Cabala, a numerologia, o ritualismo. Há que decodificar agora a vertente recifense. Por ocasião de sua morte, o *Jornal do Comércio* publica uma entrevista feita durante sua última vinda ao Recife – aliás, a última viagem de sua vida. Perguntam-lhe: “Sabemos que você passou toda sua infância aqui no Recife, mas o Recife continua existindo em Clarice?” Ao que ela respondeu: “Está todo vivo para mim”. Há que pensar agora na perspectiva contrária, ou seja, no que existe ainda de Clarice nesta cidade que a viu crescer.

## FIGURAS

Colégio Estadual de Pernambuco  
Recife Pernambuco

Nome *Clarice Lispector*

Filiação { Pai *Pedro Lispector* Natural d.  
Mãe Natural d.

Nascimento { Local  
Data *10/12/1920*

Residência \_\_\_\_\_

Matricula no ano letivo de 19\_\_ na\_\_ série do curso \_\_\_\_\_

Transferido do \_\_\_\_\_ em \_\_\_\_\_

Transferido para o \_\_\_\_\_ em \_\_\_\_\_

Observações \_\_\_\_\_

**Fig. 1 – Capa da Pasta Escolar de Clarice Lispector.**

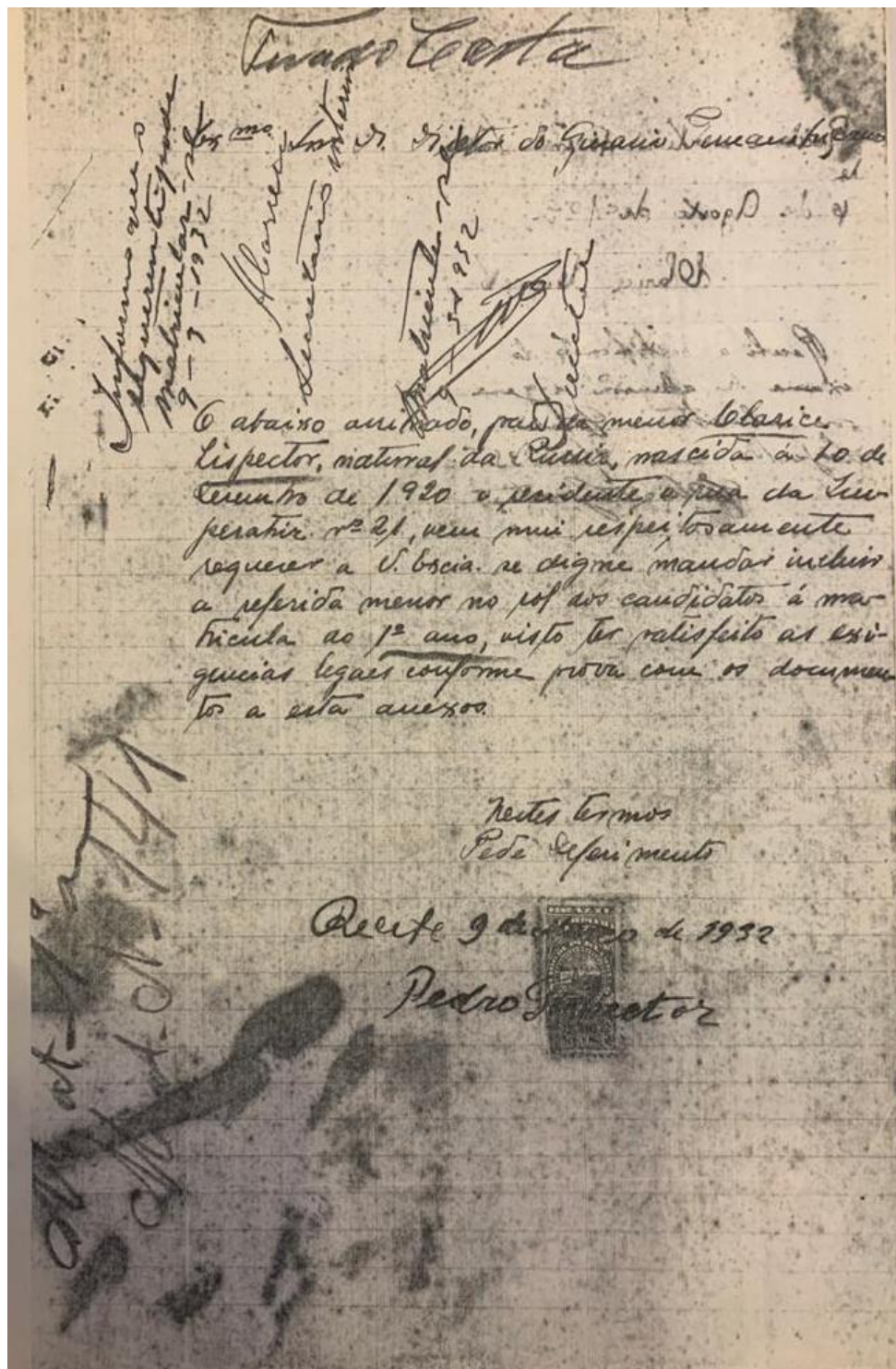
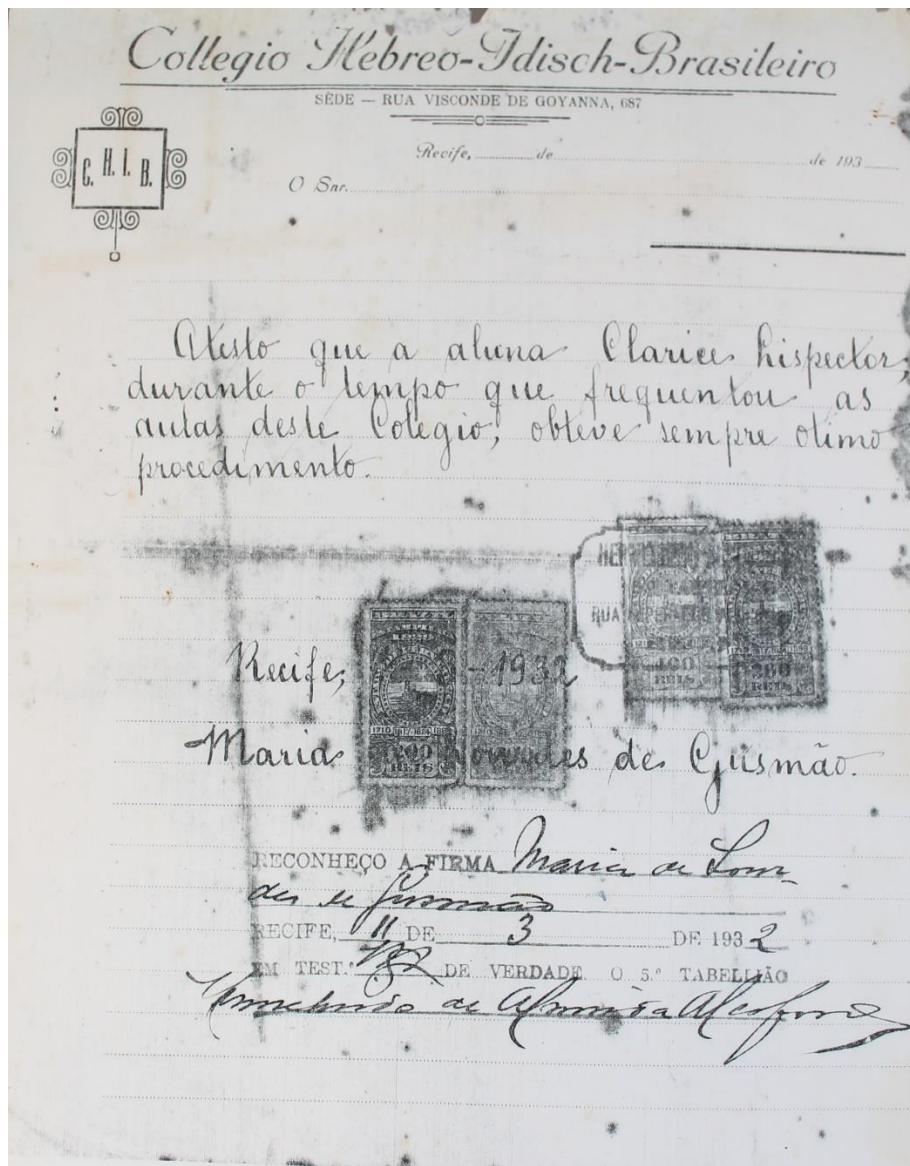


Fig. 2 – Requerimento de Matrícula de Clarice Lispector no Ginásio Pernambucano, em 1932. Assinado por Pedro Lispector, seu pai.





**Fig. 3 – Atestado de frequência ao Colégio Hebreo-Idisch Brasileiro, anexado ao requerimento acima.**

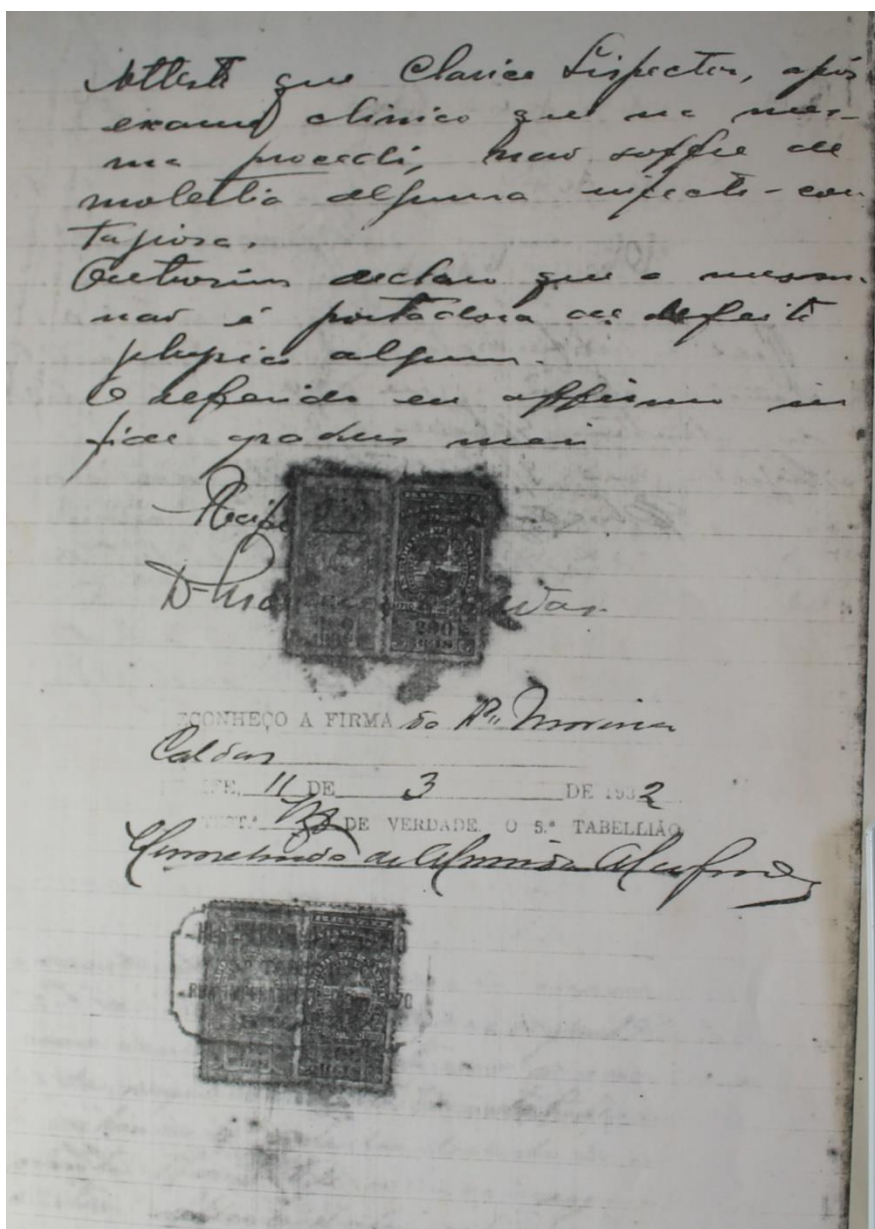


Fig. 4 – Atestado de Exame Clínico de Clarice Lispector, anexado ao requerimento acima.

DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA  
**Departamento de Saúde e Assistência**  
DIRECTORIA DE HIGIENE DA CAPITAL  
Serviço de Epidemiologia  
Estado de Pernambuco  
**(VARIOLA)**

**Certificado de vaccina N.º 35231**

Certifico que 40 vaccinei a

Nome Helaine Lospes

Idade 11 annos

Naturalidade Pernambuco

Residencia rua do Imperatriz, 21-39

Resultado —

Recife, 26 de Set de 1931

Dr. Manoel de Sá

“Impressão Oficial” — Recife

Fig.5 – Certificado de Vacina, anexado ao requerimento acima.

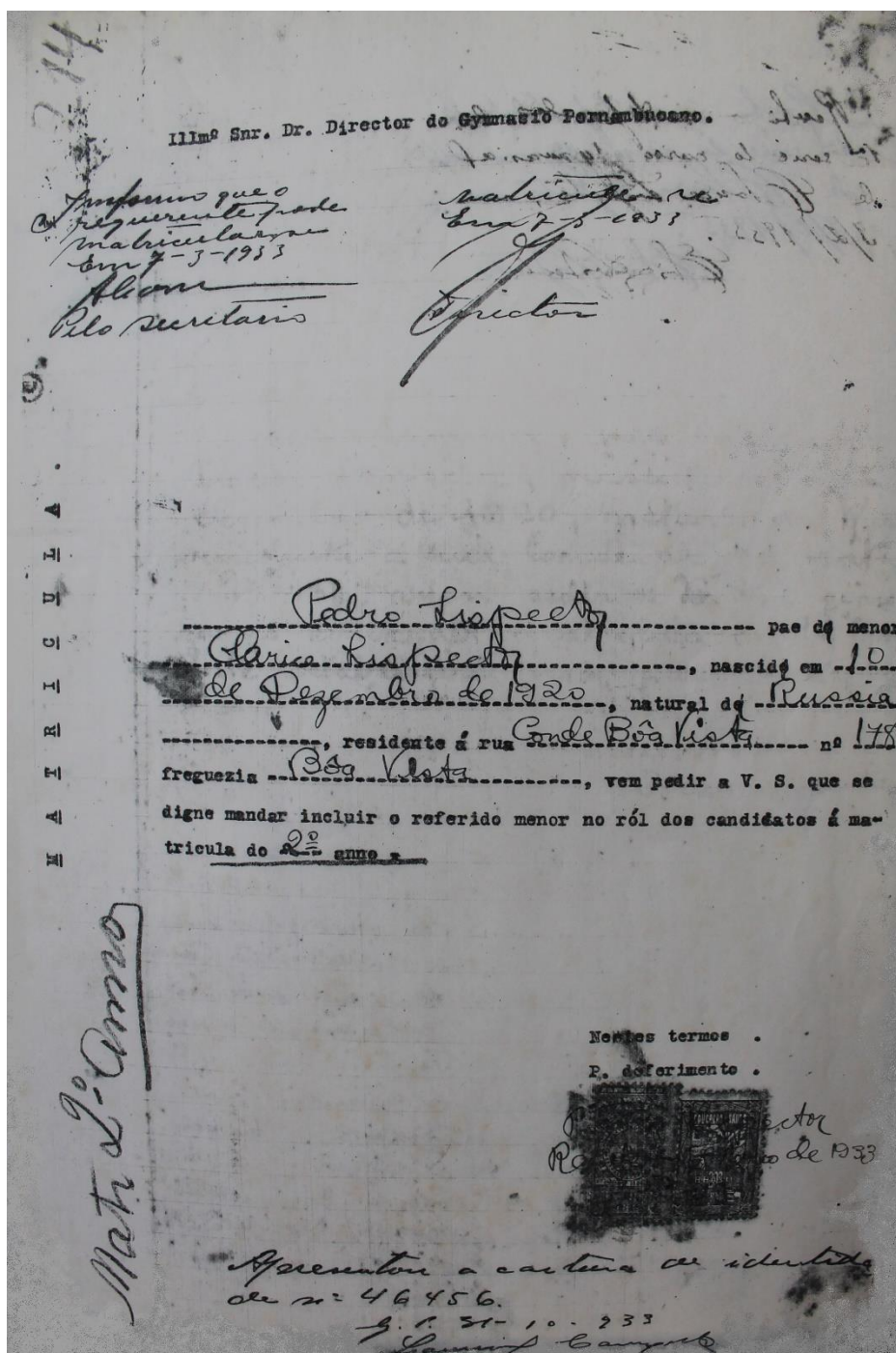


Fig.6 – Requerimento de Matrícula para o 2º ano ginásial, em 1933.

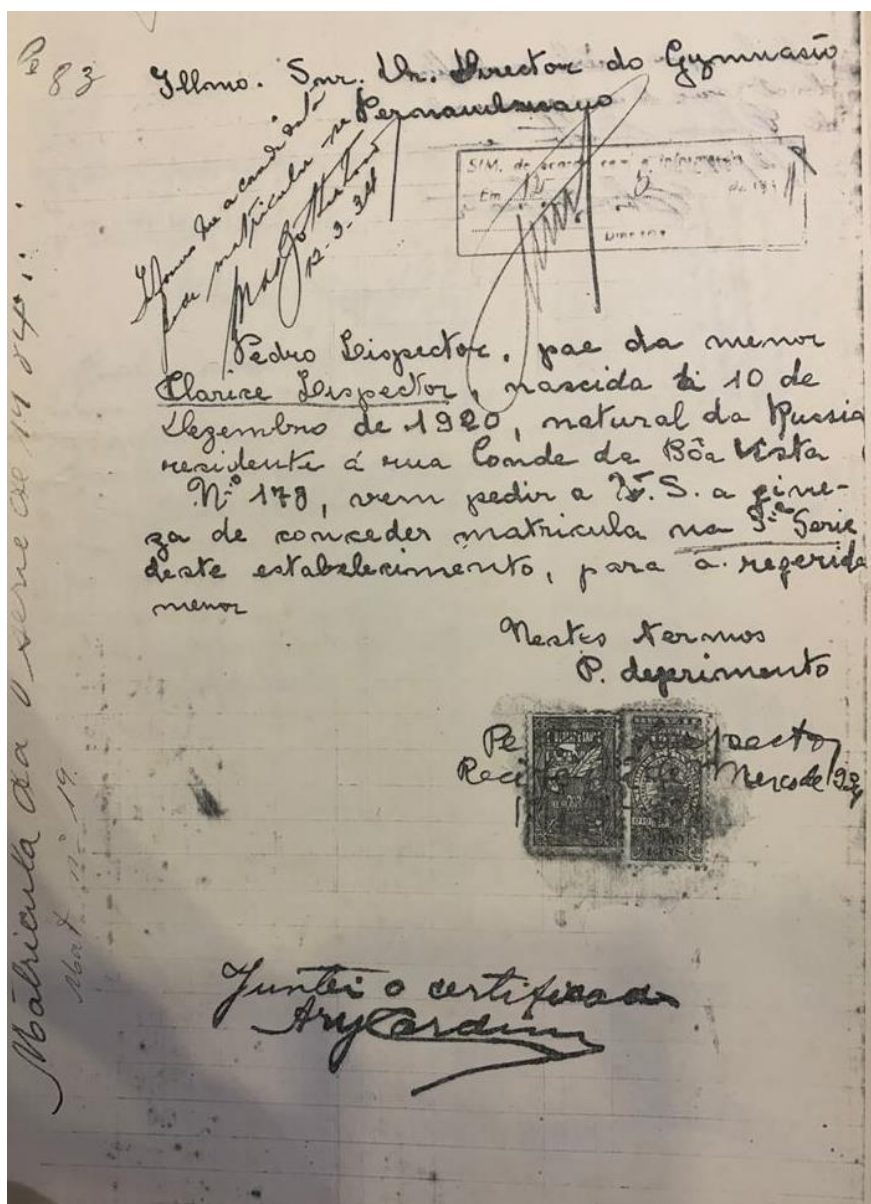
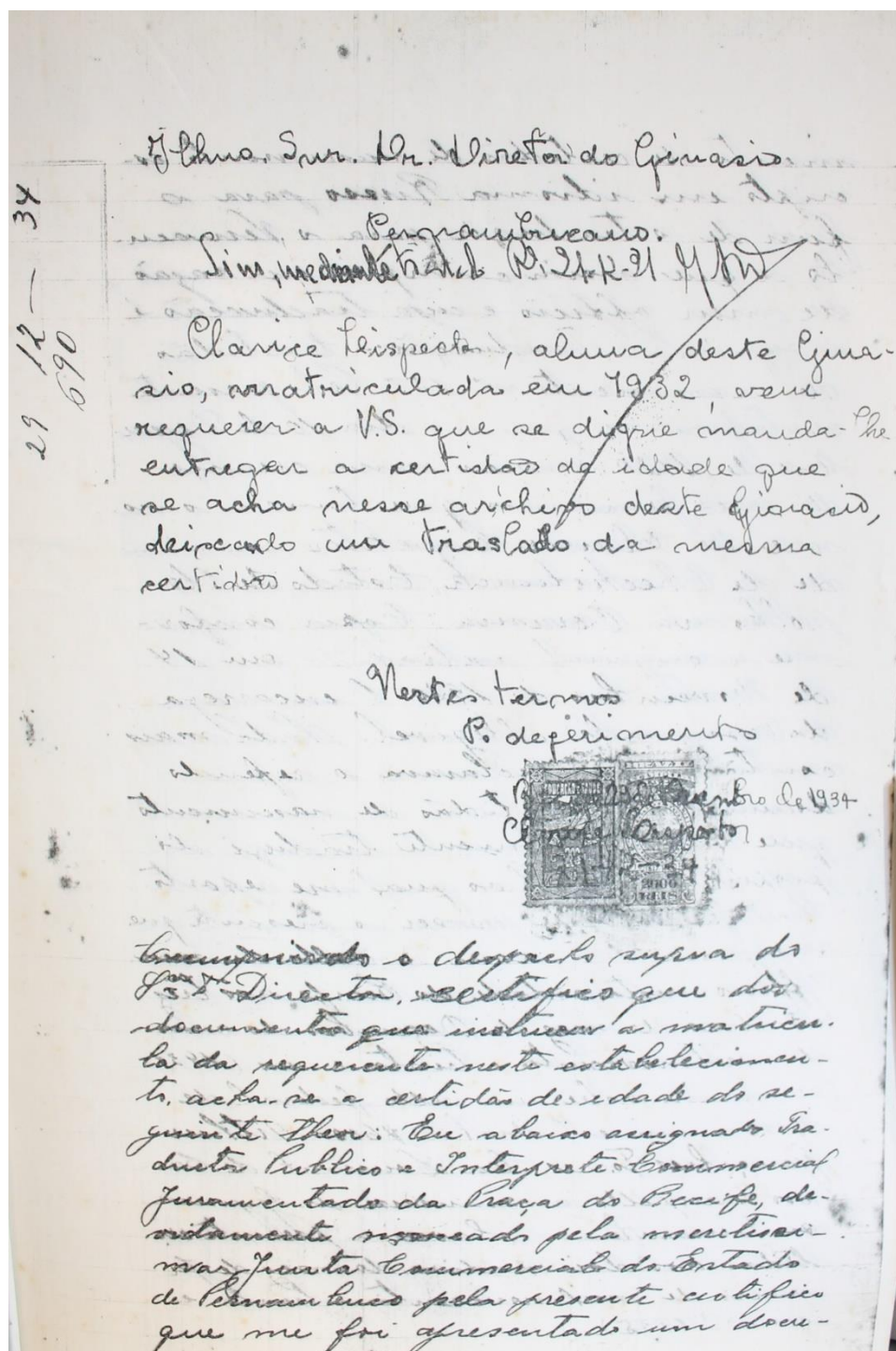


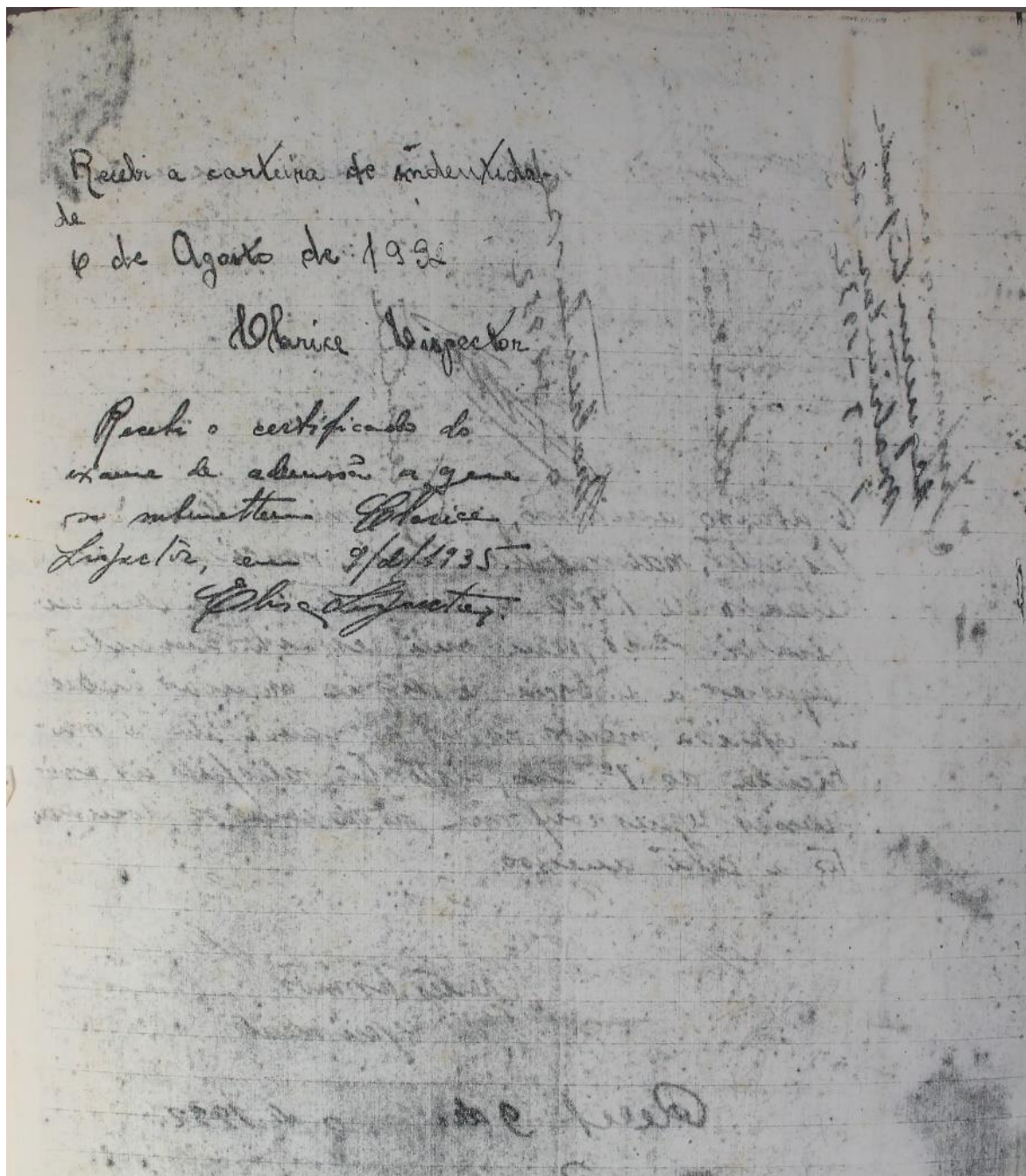
Fig.7 - Requerimento de Matrícula para o 3º ano ginásial, em 1934.



**Fig.8 – Requerimento (frente) feito pela própria Clarice Lispector, solicitando a retirada de sua certidão de idade da Pasta Escolar.**

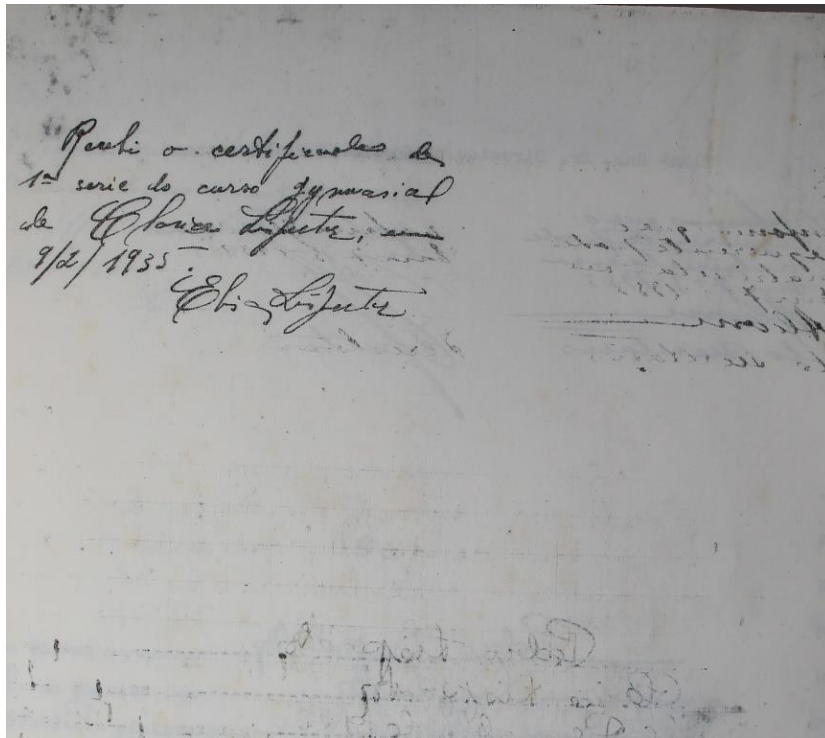
mento de certidão de nascimento, escripto em idioma Russo para o fim de o traduzir para o Vernaculo, o que assim cumpri seu negocio de meu officio e cuja traducção e a seguinte: Traducção:- Certidão de nascimento n.º 158. Pelo presente certifica-se que no dia 10 de Dezembro de 1920 nasceu uma criança do sexo feminino que tomou o nome de Clarice Lispector na cidade de Chechelnic, Estado de Olopolka na Ocrania. Cópia conforme o original extractado em 14 de Novembro de 1920. O encarregado (assignado) illegivel. Nada mais continha ou declarava o referido documento de certidão de nascimento que bem e fielmente traduzi do proprio original ao qual me reporto. Eu fei do que passei o presente que assigno e selto com o sello de meu officio nesta cidade do Recife, aos tres (3) dias do mes de Dezembro do anno de mil novecentos e trinta e um (1931) assignado sobre um selto federal de 1000 e um estadual de 600. Arthur Gonçalves Torres. Eu Louival de Barros Campello, amanuense do Gymnasio Pernambucano, laeure a presente certidão aos dois (2) dias do mes de Janeiro de mil novecentos e trinta e cinco (1935).

**Fig.9 – Requerimento (verso) feito pela própria Clarice Lispector, solicitando a retirada de sua certidão de idade da Pasta Escolar.**



**Fig.10 – Verso do documento da Fig.2, com declarações de Clarice (em 1932) e de sua irmã Elisa (em 1935), referentes ao recebimento de documentação.**





**Fig.11 - Verso do documento da Fig.6, com declaração de sua irmã Elisa (em 1935), referente ao recebimento de documentação.**



**Fig. 12 – Praça Maciel Pinheiro atualmente, em que se vê a estátua da escritora defronte da casa em que morou.**



**Fig. 13 – Placa diante da casa de Clarice. Praça Maciel Pinheiro.**



**Fig. 14 – Praça Maciel Pinheiro, 1940.  
Ao fundo, o sobrado onde morou Clarice Lispector.**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*. Rio: Nova Fronteira, 1981.

GOTLIB, Nádia B. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio: Nova Fronteira, 1984.

## CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS:

Fig.1 – 11 – Fotos minhas de cópias xerográficas de documentos do Arquivo do Ginásio Pernambucano.

Fig. 12 e 13 - Fotos de Gustavo Felicissimo.

<http://blogdamondrongo.blogspot.com/2017/04/o-abandono-da-casa-onde-clarice.html>

Fig. 14 – Foto de Benício Dias. Acervo fotográfico da Fundação Joaquim Nabuco.

## A DINÂMICA DISJUNTIVA EM A HORA DA ESTRELA

### THE DISJUNCTIVE DYNAMICS IN A HORA DA ESTRELA

**Maria Isabel da Silveira Bordini<sup>3</sup>**

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar a obra *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Frequentemente considerada uma narrativa que se destaca do restante da produção da autora, por tratar mais explicitamente da temática da pobreza e da exclusão social, *A hora da estrela* emprega um interessante procedimento de construção narrativa, qual seja, a duplicação da instância autoral por meio da criação do autor ficcional Rodrigo S. M. Através da análise da relação estabelecida entre este narrador e a personagem Macabéa, verifica-se uma oscilante dinâmica de aproximação e afastamento entre criador e criatura. A hipótese aqui defendida é a de que tal dinâmica representa a tradução, num nível estrutural da obra, de uma questão que acompanha nossa tradição literária enquanto reflexo da formação disjuntiva da sociedade brasileira, qual seja, a questão da dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada.

**Palavras-chave:** Disjunção. Narrador. Alteridade.

**Abstract:** The present paper intends to analyse the novel *A hora da estrela* (1977) by Clarice Lispector. Often regarded as a work that stands out from the rest of the author's production, due to its explicit approach of poverty and social exclusion, *A hora da estrela* introduces an interesting narrative procedure, the duplication of the authorial voice, resulting from the creation of a fictional author, Rodrigo S. M. The relation between this narrator and the main character Macabéa shows an oscillating dynamics of approach and distance between creator and creature. We sustain the hypothesis that this oscillating dynamics is the translation, in a structural level of this novel, of a major issue in Brazilian literary tradition, namely, the dissonance between an illustrated narrative voice and an illiterate fictional subject, as the result of the disjunctive formation of Brazilian society.

**Keywords:** Disjunction. Narrator. Otherness.

---

<sup>3</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Colaboradora na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: belbordini@gmail.com

## 1. Considerações iniciais

As considerações aqui desenvolvidas surgiram, num primeiro momento, por ocasião do desenvolvimento de minha pesquisa de doutorado<sup>4</sup>, em que me propus, a partir do contraste entre a obra de Luiz Ruffato e aquilo que a historiografia literária brasileira denomina de "romance proletário" (vertente especialmente desenvolvida na década de 30), fazer um levantamento de alguns momentos paradigmáticos da figuração do trabalhador na literatura brasileira. Nessa ocasião, analisei um *corpus* expressivo de romances brasileiros, que constituem o que se pode chamar de uma tradição do *romance proletário*, articulando a leitura desse subgênero com a sua retomada e diferenciação na obra do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato, nomeadamente a obra *Inferno Provisório* (2016). Lidei com a categoria do romance proletário não de maneira conceitualmente fechada, mas como uma categoria aproximativa, dado que essa vertente do romance brasileiro se delinea justamente a partir das discussões, no cenário literário e cultural em geral, em torno da intensificação da representação literária do pobre e do trabalhador nos anos 30<sup>5</sup>.

O *corpus* dessa minha pesquisa contemplou dezoito romances (para além de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato), publicados a partir dos anos 30. A análise dessas obras procurou, dentre outros objetivos, desenvolver uma reflexão acerca do lugar social do autor, isto é, o lugar de fala dos escritores que se propõem a tratar da realidade das camadas socioeconômicas menos privilegiadas, às quais, em geral, eles próprios não pertencem. Nesse ponto, a obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977), que constava dos romances analisados em minha tese, apresentou particular relevância, uma

---

<sup>4</sup> BORDINI, Maria Isabel da Silveira. **Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil**. 2019. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

<sup>5</sup> Quer dizer, não pretendi apresentar uma definição mais fechada do gênero *romance proletário* para, a partir dela, levantar as obras que aí se encaixariam. O movimento buscado foi justamente o inverso, isto é, mapear as principais obras, dentre o romance brasileiro dos anos 30 em diante, que tenham o trabalho e a vida do trabalhador como temática central e apresentá-las propondo algumas linhas de sistematização. Portanto, busquei trabalhar com a ideia de romance proletário como uma categoria aproximativa, isto é, uma categoria de análise que não se define *a priori*, mas se esboça na medida em que os romances com a temática do trabalho vão aparecendo na literatura brasileira, de um modo heterogêneo, muitas vezes contrastante, mas no qual podem ser identificadas algumas linhas de continuidade.

vez que, a partir da relação entre o narrador Rodrigo S. M. e a personagem Macabéa, a narrativa aborda, tanto formal e estruturalmente, quanto no plano temático, o distanciamento entre o narrador letrado, normalmente associado à camada socioeconômica mais privilegiada, e a matéria narrada, pertencente a uma realidade de pobreza e exclusão.

A questão da alteridade, implicada nesse distanciamento entre voz narrativa e matéria narrada, não é, de modo algum, exclusividade dessa obra de Clarice Lispector, mas constitui, sob um certo aspecto, uma marca que acompanha nossa tradição literária desde a sua gênese. Quer dizer, o problema da ficcionalização do outro, e, portanto, da sua apropriação, é um problema que se encontra na origem da tradição literária brasileira. Seja a apropriação do outro encontrado na figura do indígena, pelo Romantismo e já pioneiramente por alguns árcades, a fim de incorporá-lo numa recém forjada identidade brasileira, seja a apropriação do mundo rural, na literatura dita regionalista, que se desenvolve no século XIX e início do XX, o fato é que a figuração do outro se revela uma marca constante. No romance social ou proletário dos anos 30, o outro é o pobre, o operário, recolocando-se em cena a questão da alteridade, bem como seus desdobramentos no campo da ética da representação, os quais podem ser enunciados da seguinte forma: pode-se falar em lugar do outro? Quais as possibilidades e limites para tal? Quanto ao que aqui chamamos de ética da representação, tal conceito pode ser entendido, na linha do que propõe Seligmann-Silva, como a tomada de consciência acerca do horizonte histórico e político em que as artes inevitavelmente se inserem:

Mas não se deve confundir ética com moral: não há uma moralização da história ou das artes, mas, antes, trata-se de pensar uma história e as artes dentro de um panorama ético e político. A ética da representação nasce no contexto de um reenquadramento da história do ponto de vista da memória e das políticas da memória (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 299).

Desse modo, o romance proletário da década de 30 me parece inaugurar, na literatura brasileira, um espaço pioneiro de confrontação com a alteridade, em que vem à

tona, de maneira inédita, a consciência da distância entre a voz letrada que narra e o mundo iletrado narrado. A questão da alteridade assume, em nossa tradição literária, certas especificidades que se devem à nossa conformação social, quer dizer, um profundo abismo social em nossa constituição nacional faz com que nem sempre a matéria narrada, eleita pelos escritores, coincida com a realidade diretamente vivenciada por leitores e autores. Nossa história, em grande parte devido ao passado colonial, é marcada por imensos contrastes e pela existência de vários brasis. Diante disso, talvez a forma encontrada por certos autores de se produzir uma literatura nacional seja procurar preencher esses abismos por meio da tradução do outro, muitas vezes para incorporá-lo, especialmente na literatura embalada por propósitos nacionalistas como frequentemente se verifica no Romantismo. E mesmo no romance de 30, em que o propósito frequentemente é o da denúncia das estruturas nacionais excludentes e oligárquicas, o risco da incorporação do outro e da usurpação do seu lugar de fala ronda permanentemente. Formalmente, essa questão se traduz em um problema que até hoje acompanha o escritor brasileiro: como solucionar a dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada?

Em outras palavras, pode-se dizer que a realidade social brasileira parece ser particularmente disjuntiva, já de largada. Acerca da *disjunção* como característica fundamental da sociedade brasileira, que conseqüentemente se torna marca indelével de nossa literatura, Luís Bueno afirma:

(...) a sociedade brasileira já está plenamente formada há muito tempo, assim como um sistema literário brasileiro já está formado há muito tempo. Só que não se trata de uma sociedade orgânica como a melhor parcela da intelectualidade brasileira deseja, mas sim de uma sociedade *disjuntiva*. A *disjunção* é, nessa perspectiva, elemento característico da literatura e da vida nacionais – sem prejuízo de o ser também de outras sociedades modernas atravessadas pela desigualdade. Libertando-nos desse futuro que estava sempre no horizonte dos intelectuais “formativos”, um futuro que nunca vem, nos concentraremos apenas no presente e no passado e admitiremos que a modernidade se instalou profundamente entre nós porque a disjunção não é incompatível com essa mesma modernidade, antes está prevista por ela e de fato é seu ponto de fuga (BUENO, 2019, p. 92).

Literariamente, o caráter disjuntivo da sociedade brasileira pode se tornar tanto um tema, um assunto a ser tratado, quanto talvez o aspecto mais interessante aí implicado, um desafio formal a ser enfrentado. Desse modo, em *A hora da estrela*, Clarice Lispector parece estar se dirigindo diretamente a uma questão que acompanha nossa tradição literária de modo incontornável, qual seja, a da distância entre voz narrativa e matéria narrada, questão que ganha contornos particulares num país em que a literatura surge imbuída da missão de traduzir e simultaneamente construir a sociedade nos moldes que se entendem por civilizados. Nas palavras de Antonio Candido, nossa literatura é "eminentemente interessada". Como afirma o célebre crítico no prefácio à segunda edição de *Formação da Literatura Brasileira*, nossa literatura "é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional" (CANDIDO, 2009, p. 20). Quer dizer, parece haver, na literatura brasileira, como traço distintivo, a consciência ou mesmo a intenção de "estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura". Tal característica, dada a configuração disjuntiva de nossa sociedade, parece acentuar mais ainda a distância entre a instância autoral, cuja missão civilizatória muitas vezes se projeta na organização da voz narrativa, e a realidade nacional retratada. É justamente a presença e a figuração desse impasse, tão próprio à situação brasileira, que pretendemos localizar e analisar em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

## **2. Os impasses do narrador Rodrigo S. M.**

De um modo geral, a crítica costuma entender que em *A hora da estrela*, publicada em 1977, já no fim da vida da autora, Clarice Lispector teria deixado de lado os temas e traços mais marcantes em sua obra, tais como a dicção intimista e as questões de natureza mais existencial e filosófica, para falar da realidade brasileira mais concreta, de seus problemas sociais. Proponho aqui, no entanto, que *A hora da estrela* encontra-se muito mais integrada do que isolada dentro da obra de Clarice. Quer dizer, há certos elementos que se encontram no nível estrutural do romance e que apontam para uma questão central no restante da produção da autora, qual seja, a da comunicação. Tal



questão se instala, de modo especial, por meio da relação que se estabelece entre o narrador Rodrigo S. M., também ele uma espécie de personagem do romance, e a protagonista Macabéa, criatura por ele inventada.

De início, um dos aspectos que chama atenção nesta narrativa, que em termos de gênero parece ficar entre a novela e o romance, é a demora para a ação começar. O narrador hesita em dar início à história, alongando-se numa digressão sobre o próprio ato da escrita. Pode-se dizer que o romance se divide, estruturalmente, em três partes que se sucedem: a reflexão sobre o ato de escrever, a apresentação da personagem e o desenvolvimento da narrativa propriamente dita.

Na primeira parte, o narrador tartamudeia, avança e retrocede no seu intuito de narrar. Em seguida, ele entra de supetão e diz que vai contar a história, introduzindo, para tanto, sua personagem, que, no entanto, se limita a apresentar em *flashes*. Na verdade, mal introduz Macabéa, o narrador volta a falar de si e do ato da escrita:

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus.

(...)

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (LISPECTOR, 1998, p. 17-18)

A imagem da nordestina vai, a seguir, ser apresentada aos pedaços, como uma fotografia que aos poucos se revela, e, nesse processo, se confunde por vezes com a imagem do narrador, ou dá lugar, como no trecho acima se percebe, a reflexões sobre o ato da escrita, o papel e o lugar social do escritor. A confusão entre narrador e

personagem, ou entre criador e criatura, se evidencia nessa cena em que a imagem de ambos se confunde num espelho:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Percebe-se, no trecho anterior, esse procedimento de começar a descrever a personagem ("trata-se de moça que nunca se viu nua...") e logo se desviar para a reflexão metanarrativa ("como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. (...) o figurativo me fascinou"). E, embalando essa alternância, a simbiose entre narrador e personagem, fortemente sugerida pela sobreposição de ambas as imagens no espelho.

Por fim, o leitor se vê finalmente enredado na história propriamente dita, que inicia de supetão, com o anúncio da demissão de Macabéa do seu emprego de datilógrafa:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

Somos atirados em pleno desenvolvimento da ação, com a introdução de dois novos personagens, à colega Glória e ao "escondidamente amado chefe" (LISPECTOR, 1998, p. 25). O episódio da despedida marca o início do enredo em si e já nos coloca diante da condição de destituída da personagem, que acaba de ter sua demissão anunciada sem sequer reagir: "Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha" (LISPECTOR, 1998, p. 25). Fragmento que sugere uma espécie de **falta constitutiva** da personagem, quer dizer, o que a define é não ter. E esse não ter implica, socialmente falando, num não ser. Nessa

altura, em que somos introduzidos de súbito na ação, já se criou, no leitor, a sensação de intimidade com Macabéa, uma intimidade que é consequência e extensão da intimidade radical, da quase confusão de identidade, que o narrador Rodrigo S. M. mantém com ela. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o narrador vai afirmar a sua relação de alteridade radical em relação à personagem, repisando o fato de ele, assim como o leitor, usufruírem de uma condição social profundamente diferente da da moça, como se vê, por exemplo, no trecho a seguir, que vem entre parênteses, recurso usado com frequência em boa parte das reflexões metanarrativas deste texto:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.) (LISPECTOR, 1998, p. 30-31).

O narrador parece enfrentar, portanto, uma curiosa dificuldade em lidar com sua criatura, coisa que se percebe na hesitação em colocá-la em cena e na oscilação entre a rejeição e a relação por vezes quase simbiótica que se sugere manter entre eles. Tal dificuldade pode ser interpretada justamente como uma projeção, no nível estético-formal da obra, daquela problemática que dizíamos caracterizar de maneira peculiar a tradição literária brasileira como um todo, qual seja, a da relação de distanciamento entre narrador (que frequentemente assume elementos da realidade histórico-social dos autores, pertencentes à classe letrada) e matéria narrada. Passemos a tratar de que modo essa relação tumultuada parece se tornar objeto de figuração e discussão em *A hora da estrela*.

### 3. Os abismos sociais

Clarice é uma das escritoras mais descoladas da tradição literária brasileira, ou, ao menos, é como boa parte da crítica parece vê-la, na medida em que sua obra rompe com a vertente naturalista que, segundo a interpretação de críticos como Flora Süssekind,

predomina na literatura brasileira pelo menos desde os anos 30<sup>6</sup>. Contudo, minha proposta é a de que Clarice está sim fortemente vinculada a uma tradição literária brasileira e que tal vinculação se dá, justamente, através do problema de como se ficcionaliza o outro, e, especificamente em *A hora da estrela*, espécie de romance testamento da autora, o outro que é pobre, tantas vezes objeto de representação dos escritores e que, ao sê-lo, especularmente revela a condição destacada, em relação ao restante da vida nacional, de certa elite intelectual. Podemos dizer que tal problema, como comentado, de certo modo se encontra já na origem de nossa literatura, que surge, nos dizeres de Antonio Candido, com a marca do empenho, isto é, com o compromisso, que em certa medida a distingue das literaturas dos países de "velha cultura", de contribuir para a inserção de nossa cultura e vida nacional nos moldes das culturas tidas como civilizadas.

Tendo esse cenário como pano de fundo, em que se mostra inevitável o conflito entre aquilo que é da ordem do civilizado (esfera a que autores e críticos literários se associam) e aquilo que não o é (âmbito em que boa parte de nossa realidade nacional necessariamente recai), é que podemos pensar na literatura brasileira como especialmente vocacionada a lidar com a alteridade. Para o bem e para o mal. Quer dizer, escrever, no Brasil, parece constantemente acarretar, em menor ou maior medida, a necessidade de se defrontar com o outro, com todos os riscos que tal colisão (que pode ser harmoniosa, transformadora ou simplesmente catastrófica) acarreta. É com esse tipo de questão que *A hora da estrela* parece estar lidando, em especial quando constrói um narrador ficcional, Rodrigo S. M., cuja relação com sua personagem é alternadamente marcada por movimentos de aproximação, por vezes quase de fusão, e de afastamento, conforme preanunciamos e melhor veremos a seguir.

O fato é que problemas do campo da ética da representação se tornam centrais para a tradição de escritores à qual pertence Clarice Lispector. Tais problemas podem ser sintetizados do seguinte modo: como os autores, em geral provenientes ou incorporados a um estrato socioeconômico privilegiado, podem dar voz ao outro, da classe pobre,

---

<sup>6</sup> Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

destituída? Tal problema, frisamos, de um modo geral, perpassa toda a tradição literária brasileira, em que frequentemente há grande distância entre a voz que enuncia o mundo e o mundo enunciado. Tal problemática da ficção brasileira, segundo minha leitura, é o que motiva a estrutura narrativa de *A hora da estrela*. É ela a razão da hesitação inicial do narrador, que recua em dar início à história enquanto se debate com a questão do abismo entre criador e criatura, abismo que não é apenas de ordem literária, mas eminentemente social. Tal procedimento narrativo faz com que esse problema extraliterário se transforme em forma literária. Quer dizer, a autora traz esse impasse para o nível ficcional, justamente ao criar o autor-narrador Rodrigo S. M. Tal recurso, por fim, demonstra uma consciência bastante aguda acerca de uma questão que está na base de constituição da nossa tradição literária.

Um dos impasses dessa questão (quicá o principal deles) talvez seja o seguinte: ao se dar voz ao outro pobre, ao destituído, tende-se muito fortemente ao sentimentalismo, ao pieguismo. Que num certo sentido nada mais é do que a face bondosa ou menos sórdida do paternalismo. É disso que o narrador Rodrigo S. M. parece estar querendo se esquivar, daí seus movimentos de aproximação de Macabéa serem sempre seguidos por algum movimento de distanciamento. Esse impasse não é inédito, boa parte do romance proletário de 30 também se vê impelido a enfrentá-lo, com maior ou menor consciência, apresentando-nos diferentes posturas, diferentes estratégias narrativas que ora coíbem, ora acentuam o pieguismo. Em *Cacau* (1933), de Jorge Amado, por exemplo, a escolha de um narrador que é também protagonista e que possui uma origem social mais abastada, ao mesmo tempo em que vivencia a experiência proletária, parece atenuar o risco do paternalismo de um narrador onisciente que, representando o universo letrado e socialmente mais privilegiado, se aproximasse do universo operário com o intuito de traduzi-lo para o público letrado, ou até de defendê-lo, num gesto em que denúncia e apadrinhamento, isto é, menorização da matéria narrada, inevitavelmente se esbarrariam. Já em *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano<sup>7</sup>, a relação entre o narrador e o universo operário se coloca desnivelada desde o início. Neste livro, o autor assume um pseudônimo

---

<sup>7</sup> Pseudônimo do escritor Juvêncio Campos.

e uma identidade operária, mas isso serve mais para justificar o seu discurso moralizante em relação à experiência operária, da qual se distancia de saída pelo registro linguístico bastante afastado das amostras de fala popular dispostas pelo romance.

Ou seja, o que se entende por pieguismo, aqui, é uma das expressões do descompasso entre a voz que organiza a narrativa e a matéria narrada. Esse descompasso é, como propusemos, uma espécie de traço genético da nossa literatura. A dicção piegas vai aparecer, por exemplo, em obras que lançam um olhar paternalista para a realidade socialmente desprivilegiada. Tal olhar paternalista aparece, por exemplo, no citado *O Gororoba*, romance que explora com atenção e compadecimento as precárias condições de vida do proletariado brasileiro, mas que, de modo apadrinhador, e esposando uma visão conservadora, vê no proletário uma figura que precisa ser tutelada de perto pela religião e pelo governo, instâncias responsáveis pela manutenção da ordem e pelo resguardo da tradição.

Do outro lado do espectro ideológico, Jorge Amado, em sua fase mais militante, também demonstra uma outra forma de paternalismo, ao revelar um certo grau de apropriação e instrumentalização da cultura popular em prol da causa política por ele então defendida, a revolução socialista. No romance *Jubiabá* (1935), por exemplo, o protagonista Balduino, após a experiência da greve, conclui que o modelo de vida almejado na infância e por ele seguido durante a vida adulta, o mundo da cultura popular, iconizado na figura do malandro, não traduzia a verdadeira luta, a verdadeira resistência, a qual só se encontraria no tipo de movimento político do qual ele vem enfim a participar. "Ele julgara que a luta (...) era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos." (AMADO, s/d, p. 282). Ou seja, a valorização do elemento popular está a serviço da intenção revolucionária, o elemento popular é decalcado pelo intelectual, recortado e apropriado. O povo permanece em uma posição de tutela.

Podemos dizer que o romance brasileiro demanda, ainda hoje, uma resposta a esse problema, que acompanha nossa tradição literária desde muito cedo e que novamente formulamos: como solucionar formalmente a dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada? Esse problema, por assim dizer, é externo,

isto é, tem origem numa situação extraliterária, relacionada à nossa conformação histórica e social. Contudo, ele também se torna literário, pois constitui o fundamento (ou um dos) da ficcionalização: o ajuste entre a voz narrativa e a matéria narrada.

Voltando à obra de Clarice Lispector, podemos dizer que na base de toda a sua produção encontra-se uma questão fulcral: a comunicação, ou, mais precisamente, como falar com o outro. Como lhe traduzir realidades e experiências que são, no limite, inefáveis. Em *A hora da estrela*, essa questão torna a aparecer, porém com outra configuração. A questão da comunicabilidade se reveste aqui de matizes sociais, introduzindo-se no cerne da dinâmica social disjuntiva que caracteriza a sociedade brasileira. Tratam-se, agora, dos impasses da comunicação inter classes. Portanto, *A hora da estrela* não está deslocada no conjunto da produção de Clarice. E nem a sua obra em geral está deslocada da tradição literária brasileira. Porque, como defendemos, a autora está o tempo todo refletindo sobre e procurando dar uma resposta formalmente mais elaborada a essa demanda por um ajuste mais fino entre voz narrativa e matéria narrada, demanda que se apresenta aos nossos escritores desde nossas primeiras manifestações literárias.

Em outras palavras, o tema central de Clarice, a comunicação, como falar com o outro (que em *A hora da estrela* se desdobra também na questão de como falar do outro) é uma possível maneira de expressar o dilema original e de certa forma constitutivo da literatura brasileira: o abismo entre o eu e o outro, entre o letrado que narra e a realidade iletrada que é narrada, entre o civilizado e o não-civilizado, se quiserem, entre o que tem recursos e o destituído.

A dinâmica entre Rodrigo S. M. e Macabéa instaura um aspecto formal central no livro: a relação de simultânea aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. Talvez seja isso o que salve a narrativa de Clarice de cair no coitadismo ou no pitoresco, no paternalismo ou na transformação do pobre num tipo de objeto exótico. Há uma inegável imbricação entre autor (que também é personagem) e a protagonista. Pode-se dizer que Rodrigo S. M. vê a sua própria humanidade em Macabéa, humanidade que se torna objeto de ternura e ao mesmo tempo de repulsa para ele. Desse modo, a narrativa não se torna pitoresca, não recaindo na espetacularização da pobreza, justamente

porque o deslocamento, o estranhamento que a matéria narrada poderia provocar, não se opera no plano dos fatos narrados, mas sim no plano da construção da voz narrativa, por meio da imbricação entre narrador e personagem. E como o leitor tende a se identificar com o narrador letrado, ainda mais um narrador em primeira pessoa, o estranhamento em relação a Macabéa não se dá exclusivamente, e nem majoritariamente, por ela ser socialmente distante de narrador e público leitor, por ser uma pobretona despossuída, uma coitadinha, ou, em outros termos, uma personagem daquela categoria que Paulo Paes denomina de "pobre diabo"<sup>8</sup>. O estranhamento se dá porque o leitor, orientado pelo narrador, ao olhar para Macabéa, experimenta, paradoxalmente, a sua própria humanidade depauperada. Quer dizer, Rodrigo S. M., numa manobra que, como veremos, revela um certo cretinismo de classe, se apropria da situação depauperada de Macabéa para traçar paralelos com sua própria situação de escritor "maldito", socialmente rejeitado ("Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim", ele diz), colocando no mesmo plano sofrimentos e condições existenciais que possuem naturezas bastantes distintas.

Os momentos de identificação entre Rodrigo S. M. e Macabéa convidam, por extensão, também o leitor a se aproximar dela. Aquilo que descreve, que fundamentalmente caracteriza Macabéa – isolamento, ausência de destino, dispensabilidade da existência – também, em certas passagens, serve para caracterizar Rodrigo S. M., que, desse modo, novamente se funde com a personagem, sem que, no entanto, os abismos sociais que os separam possam ser anulados. Esses abismos rondam constantemente a relação do narrador com sua personagem e eclodem nos momentos de manifestação de repulsa por ela.

Assim, por um lado a condição de isolamento social do artista aproxima o narrador da personagem. Ambos seriam, de maneiras diferentes, párias sociais. O trecho a seguir indica aquela confusão entre as existências do narrador e de Macabéa, ambos partilhando do fato de serem um acaso:

---

<sup>8</sup> Cf. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.



Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. (...)

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Contudo, a identificação completa entre criador e criatura no limite é sempre rejeitada. Logo após o episódio de despedida de Macabéa, que dá início propriamente à ação, a condição de “humilhada e ofendida” da moça provoca no narrador uma resposta de cólera ou repulsa, como se fosse ele o ofendido, como se a falta de reação dela o afetasse pessoalmente, como se tivesse participação nessa passividade:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O paralelo entre a condição do escritor e a de Macabéa é traçado em diversas outras passagens, que nos furtamos de mencionar. Porém, como observado, a fusão entre eles nunca é absoluta. Rodrigo S. M. sempre dá um jeito de se afastar da personagem, de introduzir algum elemento de separação entre eles. Essa preocupação é tão constante que chega a ter o efeito inverso ao da aparente tentativa de conciliação de classe que Rodrigo S. M. estaria empreendendo: o narrador é sim um burguês. Sua tentativa de humanizar Macabéa se dá por meio do empréstimo de uma dignidade socialmente reconhecível, mas que ela efetivamente não tem, a de pária social atrelada à condição do artista, do escritor. Contudo, isso revela cegueira do narrador em relação à moça, é um falseamento da realidade dela. Sendo assim, a narrativa de Clarice Lispector se mostra, sob certo aspecto, como um grande gesto de escárnio em relação ao narrador/escritor típico da tradição brasileira, proveniente de uma condição socioeconômica privilegiada em relação à matéria narrada. O qual, ainda que tente se apossar dessa matéria imbuído de bons

sentimentos, destila um bom mocismo que não esconde e nem anula os preconceitos de classe. O trecho a seguir evidencia esse distanciamento radical entre criador e criatura:

Nunca pensara em "eu sou eu". Acho que julgava não ter direito, **ela era um acaso**. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. **Pensando bem: quem não é um acaso na vida?** Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (LISPECTOR, 1998, p. 36) (Grifos meus).

Rodrigo S. M. espanta-se com o encontro consigo mesmo. Já sobre Macabéa, o que o narrador dissera pouco antes é que "ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro" (LISPECTOR, 1998, p. 34). Quer dizer, a surpresa com a própria existência, com o acaso implicado em existir, a princípio parece ser uma questão comum a ambos. Contudo, o narrador encontra um meio de escapar a esse absurdo do acaso que é existir: ele escreve ("só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo"). E ainda que diga desconhecer a utilidade do ato de escrever ("Para que escrevo? E eu sei? Sei não."), sua divagação termina com uma consideração de certa arrogância existencial: "espanto-me com o meu encontro." Quer dizer, escrever lhe confere uma dignidade existencial que lhe permite surpreender-se consigo mesmo e aqui se coloca uma diferença crucial em relação a Macabéa: ela não goza do luxo que é a conversão da perplexidade existencial em arte (em escrita, no caso de Rodrigo S. M.). Assim, todo paralelo que o narrador procure traçar entre a condição do pobre, do despossuído, e a condição do artista, desponta, sob certa luz, como uma balela arrogante ou ingênua – ou ambas as coisas. Ou ainda, no limite, como uma tentativa de aproximação da figura do pobre que está irremediavelmente limitada, tal tentativa, por pontos cegos próprios a uma determinada perspectiva de classe.

Frente a isso, parece-me que essa tentativa falha – e falsa – de fusão entre a instância narrativa e a personagem é a solução formal encontrada por Clarice Lispector

para expor aquela questão inicial que podemos considerar que perpassa toda a literatura brasileira: a enunciação do outro. *A hora da estrela*, em sua dinâmica motriz, é menos o drama de uma despossuída de tudo, de uma pobretona que vive quase que à margem da sociedade, alguém que mal possui o corpo que carrega (um “corpo cariado”), e mais o embate dramático, marcado pela cegueira de classe do intelectual, de aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. Embate esse que, no plano formal, é em grande medida operado pelo uso dos parênteses. É nos parênteses que o narrador manifesta, de forma especial, sua tentativa de identificação com a personagem. Esse embate contém um problema que atravessa toda a tradição literária brasileira (e mais: que decorre da história da própria formação social brasileira), de modo que essa obra final de Clarice Lispector vem a inserir magistralmente a autora nessa mesma tradição, da qual boa parte da crítica a considerou descolada.

Sintetizando, essa dinâmica de aproximação e simultâneo afastamento entre narrador e personagem pode ser explicada da seguinte forma: a aproximação se dá quando, na ótica de Rodrigo S. M., ambos, ele e Macabéa, se colocariam frente ao mundo em condição semelhante, a de pária social; já o afastamento ocorre quando o outro que é Macabéa começa a parecer radicalmente outro. Isto é, quando a relação de alteridade se torna incontornável demais. Nesse ponto, para não cair no pieguismo, o que afinal deporia contra a qualidade da sua escrita, e, principalmente, porque não dá conta de transpor os abismos sociais que os separam, o narrador-personagem Rodrigo S. M. deixa escapar gestos de dureza e repulsa contra a nordestina. Assim, no plano geral da obra, é justamente ao retratar o drama de escritor de Rodrigo S. M, expondo os limites de uma escrita que busca a apropriação e a figuração do outro, que a narrativa neutraliza o perigo da reificação de Macabéa e resgata a irredutibilidade de sua condição humana. Desse modo, coloca-se em xeque toda uma tradição de apropriação literária do outro, seja para fins de construção de identidade nacional, de denúncia social, de exercício meditativo paternalista ou mesmo revolucionário, como muitas vezes a figura do pobre acaba servindo nos romances sociais (em especial no subgênero do romance proletário).

Os vários títulos que se sucedem na folha de rosto desse romance, após o título principal, também contêm essa dinâmica de aproximação e afastamento entre o eu e o

outro. Dinâmica que, no todo da obra, advoga pela recusa à apropriação e à reificação do outro. Os títulos são, em certa medida, contraditórios, o que explicita a própria dinâmica de aproximação e afastamento. “A culpa é minha” e “História lacrimogênica de um cordel”, por exemplo, sinalizam um gesto de compaixão que esbarra no pieguismo que o narrador ficcional quer evitar, mas que é uma ameaça que percorre o livro e que propositalmente se mantém à vista o tempo todo. “Ela que se arranje” e “Eu não posso fazer nada” trazem um gesto de repúdio pela personagem, que afasta com veemência a ameaça piegas, ao mesmo tempo que demarca a diferença intransponível entre narrador e personagem. “O direito ao grito”, “Quanto ao futuro” e “A hora da estrela”, por sua vez, devolvem a Macabéa a autonomia que por direito lhe pertence, a afirmação de seu próprio eu, que socialmente lhe é negada e que o próprio narrador corre, o tempo todo, o risco de usurpar, quando fala em nome da moça.

## Considerações finais

Sintetizando e esquematizando as considerações aqui desenvolvidas, podemos enunciar, à guisa de conclusão, que nem a obra de Clarice Lispector se encontra, no seu conjunto, alijada de uma produção literária nacional majoritariamente empenhada ou compromissada em “fazer a nação”, nem o romance *A hora da estrela* se encontra, devido ao seu viés explicitamente social, deslocado em relação ao restante da obra da autora. Pelo contrário, a escritora se insere de modo peculiar e inigualável em nossa tradição, ao fazer do problema da enunciação do outro o cerne de sua expressão literária. Em *A hora da estrela*, seu último livro publicado em vida, ao mesmo tempo em que esse problema se materializa no tema da pobreza e da exclusão social, ele é transmutado no princípio estruturante da narrativa, por meio da criação do autor ficcional, Rodrigo S. M., e da dinâmica de aproximação e repulsa deste em relação a sua criatura duplamente ficcional, a nordestina Macabéa. Com isso, o texto denuncia um gesto que beira o farsesco, e que pode, em linhas gerais, ser imputado aos escritores e intelectuais brasileiros como um todo. Qual seja, o gesto de se apropriar ficcionalmente da figura do pobre, não raramente animados por um sentimento de denúncia e missão civilizatória, ignorando ou disfarçando os impasses e a intransponibilidade de certos abismos sociais

gerados pela condição disjuntiva de nosso país. Condição que, ainda que recalcada, de alguma forma sempre acaba aparecendo em algum nível da expressão literária, mesmo que à revelia dos autores.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.]

BORDINI, Maria Isabel da Silveira. *Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil*. 2019. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRAGA, Sabrina Costa. Testemunho, catástrofe e historiografia: entrevista com Márcio Seligmann-Silva. *Revista de Teoria da História*, Volume 19, Número 1, Junho/2018, Universidade Federal de Goiás.

BUENO, Luís. Regionalismo e Disjunção. In: CRUVINEL, Larissa W. F.; RIBEIRO, Renata R.; CANEDO, Rogério M. (Orgs.). *Cem anos de tropas e boiadas*. Curitiba: Appris, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

## A DESCOBERTA DO MUNDO DE CLARICE CRONISTA

### *THE DISCOVERY OF THE WORLD BY THE CHRONICLER CLARICE*

**Layse Barnabé de Moraes<sup>9</sup>**

**RESUMO:** Clarice Lispector é uma das escritoras mais estudadas atualmente. Seus contos e romances são temas de aula de ensino médio e graduação e sua obra é objeto de pesquisa constante de muitos estudiosos da literatura. Mas Clarice também escreveu crônicas, e estas costumam ser deixadas um pouco de lado por aqueles que estudam a sua obra. Uma das explicações possíveis: o gênero é visto como menor por muitos pesquisadores. No entanto, de menor, só tem mesmo o tamanho. É um gênero ao rés do chão, que humaniza na sua despreensão, o que faz com que a crônica seja uma inesperada candidata à perfeição por sua profundidade singela, como bem notou Antonio Candido (1992). Este trabalho pretende lançar um olhar sobre a produção de Clarice como cronista, analisando suas características, singularidades, aproximações com outros gêneros, a fim de que se possa descobrir, mais profundamente, o mundo de Clarice Lispector cronista. Para isso, serão utilizadas algumas crônicas do livro *A descoberta do mundo*, que reúne a contribuição da escritora ao *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973.

**Palavras-chave:** Crônica; Clarice Lispector; *A descoberta do mundo*.

**ABSTRACT:** Clarice Lispector is one of the most studied writers nowadays. Her short stories and novels are subjects of high school and undergraduate classes and her work is the object of constant research by many scholars of literature. But Clarice also wrote chronicles, and these are often overlooked by those who study her work. One of the possible explanations: this literary genre is seen as minor by many researchers and critics. However, smaller, it is only its size. It is a genre on the ground floor, that humanizes in its unpretentiousness, which makes the chronicle an unexpected candidate for perfection due to its simple depth, as noted by Antonio Candido (1992). This work intends to take a look at Clarice's production as a chronicler, analyzing her characteristics, singularities, approximations with other genres, in order to discover, more deeply, the world of Clarice Lispector chronicler. For this purpose, some chronicles from the book *A descoberta do mundo* will be used, which brings together the writer's contribution to *Jornal do Brasil* from 1967 to 1973.

**Keywords:** Chronicle; Clarice Lispector; *A descoberta do mundo*.

---

<sup>9</sup> Mestra em Estudos Literários (UEL). Doutoranda em Letras (UEL). E-mail: laysebmoraes@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Clarice Lispector é uma das escritoras brasileiras mais reconhecidas pelo público e pela crítica, mesmo já passados mais de 40 anos de sua morte. Uma rápida busca no Google Scholar aponta para mais de 34 mil resultados de trabalhos, incluindo livros e artigos que focalizam de alguma forma a obra da autora. Quando pesquisado por “Clarice Lispector conto”, mais de 14 mil resultados aparecem. Já quando pesquisado por “Clarice Lispector crônica”, os resultados caem para 9 mil, apesar de ainda serem números significativos. Seus contos e romances são temas de aulas de ensino médio e graduação, seus livros já fizeram e ainda fazem parte de listas de vestibulares, sua obra é objeto de pesquisa constante dos estudos da literatura. É possível afirmar que é raro o estudante de Letras que nunca teve contato com algum conto da escritora, como o “O primeiro beijo” ou “Amor”, aquele do livro *Felicidade clandestina* e este de *Laços de família*, bastante representativos do estilo de Clarice. Mas e quanto à crônica?

O que chama atenção em biografias da escritora e histórias literárias é o destaque menor para a Clarice cronista. Em *História concisa da literatura brasileira*, por exemplo, Alfredo Bosi (1985) não faz nenhum comentário sobre as crônicas de Clarice, atendo-se primeiro aos romances e depois aos contos. Mesmo em nota de rodapé, quando destaca algumas obras da autora, ele curiosamente pula os livros de crônicas. Esse olhar (ou não olhar) para as crônicas da autora encontra eco, infelizmente, em um certo descaso com o gênero crônica por parte da academia, como se este fosse um gênero menos literário ou relevante. É certo que a atenção que Clarice ganhou como escritora não foi fruto da crônica, já que sua estreia na literatura foi como romancista e só a partir da década de 1960 é que começou a escrever e publicar crônicas, como vemos abaixo, num resumo do percurso literário da autora.

Com base na cronologia que consta no livro fruto da exposição sobre Clarice no Museu da Língua Portuguesa (São Paulo), em 10 de dezembro de 1920, nasceu na pequena cidade de Tchetchelnik, Ucrânia, Haia Lispector. Terceira filha do comerciante Pinkouss e de Mania Lispector, a menina Haia nasceu em meio à tentativa da família de fugir da perseguição aos judeus. Dois anos depois, a família conseguiu vir para o Brasil,

chegando a Maceió. Aos dois anos, assim como a maior parte da família, Haia trocou de nome e foi chamada a partir daí de Clarice Lispector. Ainda na infância, em 1931, Clarice, com seus então 11 anos e já morando em Recife, escreve contos para a seção infantil do Diário de Pernambuco, mas seus textos são recusados por tratarem de sensações ao invés de fatos — o que nos dá pistas de que Clarice começa a trilhar o caminho de sua literatura desde muito cedo. O que emerge da sua obra já nos seus primeiros anos atesta que Clarice seguiu, independentemente do gênero literário, fiel à sensação. E não fez concessões, como ela mesma afirma em sua última entrevista, em 1977, ao programa Panorama, da Tv Cultura. Em 1935, a família Lispector se muda para Rio de Janeiro e Clarice passa a frequentar uma biblioteca do bairro, perto da sua casa na Tijuca. É aí que ela tem contato com Herman Hesse, que a impressiona muito, Julien Green, Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Dostoiévski. Nos anos seguintes, inicia seus estudos na Faculdade Nacional de Direito e em 1940 publica seu primeiro texto na imprensa: o conto “Triunfo” que sai no semanário *Pan*. Em 1942 escreve seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que teve ótima recepção — ganhou o Prêmio Graça Aranha em 1943 e recebeu críticas favoráveis de Antonio Candido, Guilherme Figueiredo, Sérgio Milliet, Álvaro Lins, entre outros críticos literários da época. Este último viu em Clarice uma grande influência de Virginia Woolf e James Joyce — mais tarde Clarice afirmaria que nessa época ainda não havia lido nenhum dos dois escritores.

Com base em informações disponibilizadas na página dedicada à Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, que possui o arquivo da escritora, depois de *Perto do coração selvagem*, foram publicados outros sete romances — entre eles *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; seis livros de contos — incluindo *Laços de família*; uma novela (*A hora da estrela*); dois livros de crônicas (*Para não esquecer*, de 1978, e *A descoberta do mundo*, de 1984) e cinco infantis, além de diversas antologias, muitas delas compostas somente a partir de textos seus, como *Aprendendo a viver* (2004), *Clarice na cabeceira – crônicas* (2010) e *Todas as crônicas* (2018), estes últimos voltados ao gênero neste artigo discutido. Clarice morreu em 1977, um dia antes de completar 57 anos.



Este artigo, como traz já em seu título — “A descoberta do mundo de Clarice cronista” —, constrói-se a partir do livro de crônicas *A descoberta do mundo*, que reúne a contribuição de Clarice ao Jornal do Brasil de 1967 a 1973. Nelas, segundo o que escreve na orelha do livro a Doutora em Literatura Sylvia Perlingeiro Paixão, o mistério clariceano, tão presente em contos e romances, vai sendo aos poucos revelado, temperado pelo toque pessoal, subjetivo e até mesmo bem humorado da autora: “o cotidiano transfigurado pelo olhar de Clarice” (PAIXÃO, 1999, s.p.).

Tendo como base teórica os estudos sobre o gênero crônica, pretende-se aqui tecer uma reflexão sobre as crônicas de Clarice a fim de que se possa descobrir um pouco mais do mundo da escritora por outro viés, atravessado por esse gênero literário, tantas vezes posto em segundo lugar: a crônica. Assumindo ser impossível dar conta da totalidade das crônicas escritas por Clarice (são 468 só em *A descoberta do mundo*), ainda mais em um trabalho de curto fôlego como um artigo, foram selecionadas quatro crônicas: “Ser cronista”, “O milagre das folhas”, “Lição de filho” e “Apenas um cisco no olho”. O critério usado para a seleção foi o de que elas funcionam como uma amostra pequena, mas expressiva, do que leitores e leitoras podem encontrar nas crônicas de Clarice como um todo. Nesse caso, as crônicas tocam em pontos como o fazer literário, o fato miúdo, a desmistificação de Clarice e a epifania, que serão focalizados mais além, servindo então como um convite para descobrir essa faceta do mundo clariceano a partir desses escritos.

## A CRÔNICA

Em relação à crônica, temos que tomar cuidado com a tendência à definição limitadora, mas faz-se necessário citar alguns conceitos para que as características do gênero sejam explicitadas. Para Afrânio Coutinho (1986), existem cinco diferentes tipos de crônica: crônica narrativa, metafísica, poema-em-prosa, crônica-comentário e crônica-informação. No entanto, o fato de existirem cinco tipos não faz com que uma crônica se enquadre em apenas um deles, podendo transitar por um ou mais modelos.

A crônica narrativa seria um texto “cujo eixo é uma estória ou episódio” (1986, p. 133), aproximando-se assim do conto. A crônica metafísica seria aquela, ainda segundo Coutinho (1986), voltada para reflexões de cunho filosófico, debruçando-se

sobre acontecimentos ou sobre a vida em si: “É o caso de Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, que encontram sempre ocasião e pretexto nos fatos para dissertar ou disreter filosoficamente” (1986, p. 133). Já a crônica poema-em-prosa, assim como já fica explícito no próprio nome, seria aquela que possui conteúdo lírico, partindo, pois, de um eu e seus derramamentos subjetivos, “mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado” (1986, p. 133). É o caso do maior nome da crônica brasileira, Rubem Braga, o primeiro escritor a ser conhecido acima de tudo pela sua produção como cronista. Também há a crônica-comentário, que “tem como principal característica a variedade de temas, acumulando muita coisa diferente ou díspar” (1986, p. 133). Por fim, a crônica-informação, aquela que mais se aproxima da escrita jornalística, tendo em vista que informa e divulga fatos, “aproxima-se do tipo anterior, porém é menos pessoal” (1986, 133).

Quando falamos das crônicas de Clarice encontradas em *A descoberta do mundo*, elas acabam percorrendo todas as definições citadas anteriormente, com predomínio da crônica metafísica, narrativa e poema-em-prosa. Mas não é o intuito deste artigo encaixá-las ou mapeá-las de acordo com alguma delimitação, tendo essa informação exposta apenas pela relevância de destacar a pluralidade de tons e caminhos tomados pela escritora.

No prefácio de *As cem melhores crônicas brasileiras do século*<sup>10</sup>, Joaquim Ferreira dos Santos diz que “a crônica brasileira tem uma cara própria, leve, bem-humorada, amorosa, com o pé na rua” (2007, p. 15). Quem vê de longe, às vezes pensa que, por conta desse caráter desprezioso, a crônica é menos literatura do que um poema, um conto ou um romance. Mas não sejamos ingênuos... “parecem textos ligeiros, simples e superficiais, tamanha a facilidade de leitura. São pequenas obras-primas de emoção baseadas nos espantos e alegrias, decepções e surpresas do cotidiano” (SANTOS,

---

<sup>10</sup> Entre as crônicas selecionadas para compor *As cem melhores crônicas brasileiras do século*, há três de Clarice Lispector: “Crônica social”, “O milagre das folhas” (parte do *corpus* do presente artigo) e “Medo da eternidade”.

2007, p. 19). O fato é que a crônica é um gênero polimórfico, como também destaca Margarida de Souza Neves (1995).

João Paulo Cuenca (2012), escritor brasileiro contemporâneo, também defende o valor da crônica enquanto uma expressão de alto nível e destaca o caráter subjetivo a partir de um olhar íntimo, ainda que não seja tão valorizada quanto outros gêneros no circuito acadêmico:

A crônica é uma arte, uma expressão de alto nível, ainda que seja subestimada pela academia. Esse gênero literário essencialmente brasileiro sempre traz um ponto de vista subjetivo, um recorte delimitado pelo modo de alguém ver o mundo. A crônica é o cronista. É como olhar pelo buraco da fechadura e ver algo muito íntimo ali.

É como ter aquele olhar de criança desacostumada às coisas. Isso é o mais importante a ser desenvolvido por alguém que deseja se tornar um cronista. Uma pessoa que não sai de casa não pode ser cronista, é preciso ver o mundo. Já a poesia e o romance exigem um recolhimento. Talvez a crônica seja o gênero de literatura urbana por excelência (CUENCA, 2012).

Entre várias características elencadas por teóricos e historiadores, destaca-se a tendência a tratar de temas prosaicos, pequenos eventos do cotidiano, fatos miúdos:

A crônica está no detalhe, no mínimo, no escondido, naquilo que aos olhos comuns pode não significar nada, mas, puxa uma palavra daqui, “uma reminiscência clássica” dali, e coloca-se de pé uma obra delicada de observação pessoal. [...] Não vale o que está escrito, mas como está escrito. [...] Ou seja, receita de crônica é uma obra particular, onde cabem quase todos os ingredientes mas, por favor, com muito molho. As de Clarice Lispector vêm regadas de azeites da alma (SANTOS, 2007, p. 17).

Na crônica, “o fato escolhido como tema era desde o início um detalhe de somenos, uma desimportância qualquer, um pretexto reles para que o escritor, esse ‘vira-lata’ talentoso, viajasse a pena e desse uma geral na humanidade” (SANTOS, 2007, p. 17). Essa citação de Santos faz refletir sobre como as características da crônica dialogam com a literatura de Clarice como um todo, que não se faz de grandes temas, mas desses detalhes de somenos ou uma desimportância qualquer, que acabam servindo de pretexto

para que a escritora mergulhe em reflexões profundas sobre a condição humana. Segundo Fábio Lucas (1987, p. 60), a prosa de Clarice “é um posicionamento sobre a validade da palavra como alavanca para remover um impedimento existencial. [...] Temos uma narrativa que fala de si, que conduz um processo de busca”.

## “SER CRONISTA” - UM PANORAMA DAS CRÔNICAS DE CLARICE LISPECTOR

Em relação às crônicas de Clarice Lispector, Benjamin Moser, biógrafo da escritora, conta que ela estreou como cronista no dia 19 de agosto de 1967. Era então o apogeu da crônica, mas a escritora se sentia constantemente insegura em sua incursão no gênero: “Clarice temia não estar à altura da tarefa e confessou várias vezes, ao longo dos seis anos e meio de colaboração com o JB, que se sentia um pouco intimidada pelo gênero” (MOSER, 2009, 417). Moser também nota que, apesar da intimidação, Clarice trazia para as crônicas os seus temas metafísicos, presentes nos contos e romances, mas ia além, tocando em questões mais pessoais, como maternidade e vida privada, mesclando despreensão a profundos mergulhos íntimos:

Nas crônicas, Clarice não abandonava muitos de seus velhos **temas metafísicos**, mas também **registrava sua vida** de mãe e dona de casa em **termos diretamente pessoais**. “Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei **sendo pessoal**”, disse ela numa coluna. Escrevia sobre seus filhos, seus amigos, suas empregadas, sua infância, suas viagens, de tal maneira que *A descoberta do mundo*, a reunião póstuma das colunas, é o que Clarice deixou de mais parecido com uma autobiografia.

Seu estilo “conversa íntima de sábado” desagradou alguns dos cardeais do gênero, que julgavam a coluna de jornal uma arte menor. Até mesmo Rubem Braga, amigo desde Nápoles, aparentemente a criticou, recebendo uma resposta pública: “Uma pessoa me contou que Rubem Braga disse que eu só era boa nos livros, que não fazia crônica bem”, escreveu Clarice. “É verdade, Rubem? Rubem, eu faço o que posso. Você pode mais, mas não deve exigir que os outros possam. Faço crônicas humildemente, Rubem. Não tenho pretensões. Mas recebo cartas de leitores e eles gostam. E eu gosto de recebê-las (MOSER, 2009, p. 417-418, grifo meu).

Alguns desses questionamentos podem ser vistos na crônica “Ser cronista”, em que o fazer literário e o caráter indefinível do gênero são os assuntos tratados por Clarice. Escrita em 1968, segundo ano de sua colaboração para o *Jornal do Brasil*, percebemos nessa crônica a discussão sobre o seu papel de cronista:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender (LISPECTOR, 1999, p. 112).

Usando palavras que remetem à interiorização e à investigação, como “meditado” e “tatear sozinha”, que dizem também sobre características do gênero crônica, Clarice continua perguntando o que é uma crônica e se revela com medo do ofício de cronista. Reflexões assim também estão presentes em várias outras crônicas, o que demonstra a preocupação de Clarice e a tentativa de reflexão sobre o fazer literário, que também é usado como mote para as crônicas:

Crônica é um relato? É uma conversa? É um resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de eu começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo (LISPECTOR, 1999, p. 112-113).

Em nota de abertura de *A descoberta do mundo*, Paulo Gurgel Valente, filho da escritora, chama atenção para algo a ser observado: as crônicas de Clarice, apesar de assim serem chamadas, fogem de uma definição objetiva de gênero: “Julgamos que seria importante oferecer ao leitor esta visão geral, que de outra forma ficaria dispersa, destes textos que não se enquadram facilmente em crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações” (VALENTE, 1999, p. 3). Além do caráter polimórfico da crônica, também lidamos com o caráter polimórfico de Clarice. Avisados e também abertos à fiel perseguição clariceana ao que se sente estruturado como linguagem, vamos às outras crônicas.

## “O MILAGRE DAS FOLHAS”

Na crônica “O milagre das folhas”, publicada em 1969, Clarice se apropria de um tema “grande”, o milagre, e primeiro afirma que a ela não acontecem coisas assim. Logo depois diz que sim, que ela já vivera algo do tipo. Mas o seu milagre, como boa cronista, não está em grandes visões ou curas, mas em um pequeno gesto da natureza, visto como único pelo olhar atento e minucioso da escritora:

Não, nunca me acontecem milagres. Ouço falar, e às vezes isso basta-me como esperança. Mas também me revolta: por que não a mim? Por que são de ouvir falar? Pois já cheguei a ouvir conversas assim, sobre milagres: “Avisou-me que, ao ser dita determinada palavra, um objeto de estimação se quebraria”. Meus objetos quebram-se banalmente e pelas mãos das empregadas.

Até que fui obrigada a chegar à conclusão de que sou daqueles que rolam pedras durante séculos, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos, polidos e brancos. Bem que tenho visões fugitivas antes de adormecer – seria milagre? Mas já me foi tranquilamente explicado que isso até nome tem: cidetismo, capacidade de projetar no campo alucinatório as imagens inconscientes.

Milagre, não. Mas as coincidências. Vivo de coincidências, vivo de linhas que incidem uma na outra e se cruzam e no cruzamento formam um leve e instantâneo ponto, tão leve e instantâneo que mais é feito de pudor e segredo: mal eu falasse nele, já estaria falando em nada (LISPECTOR, 1999, p. 165).

Percebemos, já no início, a contraposição da ideia do sobrenatural ao cotidiano, construída pelo eu da cronista<sup>11</sup> com a imagem dos objetos que se quebram banalmente. Outra coisa a se notar é que, para o eu da cronista, milagres pouco importam. Há aí, por outro lado, a defesa do acaso. Então afirma: “Milagre, não. Mas as coincidências”. Há na coincidência qualquer coisa de banal que, de repente, salta aos olhos em determinado momento e o faz, de alguma forma, eterno. E não seriam esses os milagres possíveis? Nas crônicas de Clarice, existem muitos desses instantes de pequenas

---

<sup>11</sup> Optou-se aqui por utilizar o termo eu do(a) cronista, cunhado por Luiz Carlos Santos Simon (2020), e que tem como norte a diferenciação entre o autor empírico e a voz da crônica. Nas palavras dele: “Não se trata de confundir esta primeira pessoa que se manifesta no texto – a quem nos referimos como eu da cronista – com a figura real do autor, embora esta associação seja até possível por algumas marcas textuais; nem é o caso de interpretar as motivações expressas como experiências autênticas”.

epifanias — também encontrados em seus contos e romances. Um momento sutil, é certo, mas que possui a força do instante singular que o faz quase indizível, e que também parece tocar na (in)definição poética: “mal se eu falasse nele, já estaria falando em nada”.

O eu da cronista então confessa que há, sim, um milagre, mas se trata de um milagre diferente:

Mas tenho um milagre, sim. O milagre das folhas. Estou andando pela rua e do vento cai-me uma folha exatamente nos cabelos. A incidência da linha de milhares de folhas transformadas em uma única, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-las a mim. Isso acontece-me tantas vezes que passei a considerar-me modestamente a escolhida das folhas.

Com gestos furtivos tiro a folha dos cabelos e guardo-a na bolsa, como o mais diminuto diamante. Até que um dia, abrindo a bolsa, encontro entre os objetos a folha seca, engelhada, morta. Jogo-a fora: não me interessa fetiche morto como lembrança. E também porque sei que novas folhas coincidirão comigo.

Um dia uma folha me bateu nos cílios. Achei Deus de uma grande delicadeza (LISPECTOR, 199, p. 165-166).

O milagre que o eu da cronista possui é pequeno: o milagre das folhas, mas ganha profundidade e grandeza pelo trabalho com a linguagem, que singulariza o fato miúdo, uma das características principais da crônica, essas pequenezas do mais dia, menos dia, que servem de assunto, desculpa e oportunidade para a criação literária.

Antonio Candido (1992, p.13-14) escreve em “A vida ao rés do chão” que é sorte nossa a crônica ser um gênero “menor”, pois assim, como quem não quer nada, ela se aproxima de nós:

Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição.

O simples fato de uma folha de árvore cair sobre o cabelo já é o suficiente para chamar atenção e virar assunto de crônica, sendo singularizado e eternizado. A escrita comovente de Clarice mostra nessa crônica toda a sua carga de sensibilidade, que

engrandece as pequenezas — folhas são retiradas do cabelo e guardadas na bolsa como se fossem diamantes. Mas se engana quem pensa que, como uma joia, elas serão mantidas ali para sempre. Muito pelo contrário. O valor se encontra no cair, apreendido pelo olhar da cronista, e não no “fetiche morto da lembrança”; a delicada alegria está em ser aberta ao acaso, “escolhida” entre tantos outros passantes para receber folhas nos cabelos. Essa pequena coisa é o milagre do eu da cronista e o que nos faz chamar esse texto de crônica.

## “LIÇÃO DE FILHO”

Na crônica anterior, vemos o olhar singular sobre um acontecimento banal por meio da observação sensível do cair de uma folha. Na pequena crônica “Lição de filho”, publicada em 1968, vemos novamente a presença do cotidiano, mas agora ao lado de uma Clarice menos mítica, que recupera uma conversa com o filho. Essa crônica (e a crônica clariceana de maneira geral) quebra a imagem de mito tantas vezes construída pelos leitores e leitoras quando em contato com romances, contos e também com a própria imagem de Clarice. Ela mesma falou sobre a percepção mítica que causava nas pessoas em entrevista a *O Pasquim*, em 1974: “Parece que me mitificaram. Eu sou uma mulher simples. Não tenho nada de sofisticação. As entrevistas que dou são para explicar que não sou um mito. Sou uma pessoa como outra qualquer” (LISPECTOR, 1974). Por ser um gênero ao rés do chão, assim como marca Antonio Candido (1992), a crônica aproxima e desmistifica, indo na contramão do distanciamento, do pedestal, da mitificação, “transformando a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (CANDIDO, 1992, p. 14).

A crônica “Lição de filho” se constrói a partir dessa tentativa de desmistificação da autora e se inicia com um ensinamento que o eu da cronista recebera de seus filhos:

Recebi uma lição de um de meus filhos, antes dele fazer 14 anos. Haviam me telefonado avisando que uma moça que eu conhecia ia tocar na televisão, transmitido pelo Ministério da Educação. Liguei a televisão, mas em grande dúvida. Eu conhecera essa moça pessoalmente e ela era excessivamente suave, com voz de criança, e de um feminino-infantil. E eu me perguntava: terá ela força no piano? Eu a conhecera num momento muito importante: quando ela ia escolher a



"camisola do dia" para o casamento. As perguntas que me fazia era de uma franqueza ingênua que me surpreendia. Tocaria ela piano? (LISPECTOR, 1999, p. 138).

Depois de falar rapidamente sobre a lição sem ainda a entregar, o eu da cronista passa a falar sobre uma ligação que recebera avisando que uma conhecida, vista como frágil e ingênua por ela, tocaria piano na televisão. Para sua surpresa, a pianista, tão logo começou a tocar, demonstrou uma força absurda e irreconhecível:

Começou. E, Deus, ela possuía a força. Seu rosto era um outro, irreconhecível. Nos momentos de violência apertava violentamente os lábios. Nos instantes de doçura entreabria a boca, dando-se inteira. E suave, da testa escorria para o rosto o suor. De surpresa de descobrir uma alma insuspeita, fiquei com os olhos cheios de água, na verdade eu chorava. Percebi que meu filho, quase uma criança, notara, expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante. E ele: -Você não sabe diferenciar emoção de nervosismo? você está tendo uma emoção.

Entendi, aceitei, e disse-lhe:

-Não vou tomar nenhum calmante.

E vivi o que era pra ser vivido (LISPECTOR, 1999, p. 138).

A escolha por não se anestesiar e se entregar ao fluxo, às associações e ao jorro subjetivo, estruturados pela linguagem, estão muito presentes nas crônicas de Clarice, cheias de intensidade em meio à aparente ingenuidade — exatamente como se passa com a pianista.

De repente, disfarçados entre temas supostamente ingênuos, eis o arrebatamento e o milagre, ínfimo e pujante ao mesmo tempo. Assim é a Clarice cronista. A escritora, que mergulha tão fundo na experiência humana em seus romances e contos, parece ficar mais na superfície em suas crônicas, mas não. Olhando com atenção, vemos que a Clarice cronista também acaba sendo para quem lê “uma surpresa de descobrir uma alma insuspeita”, um mergulho fundo, mesmo em uma forma breve. Tomados pela emoção, assim como o eu da cronista, entendemos, aceitamos e também dizemos daqui: “e vivi o que era para ser vivido”.

## “APENAS UM CISCO NO OLHO”

Como última crônica focalizada aqui, publicada no dia 29 de dezembro de 1973, fechando o livro *A descoberta do mundo*, “Apenas um cisco no olho” é um fechamento; consegue resumir e servir de desfecho para o que se pretende no presente artigo: um passeio reflexivo pelas crônicas de Clarice Lispector e um convite para que cada um siga à sua maneira depois do fim. Nessa crônica, Clarice começa com um assunto banal: o incômodo de ter um cisco no olho. Porém o tema vai se desdobrando e se transformando, ganhando novos contornos para o eu da cronista por meio do foco no mundo interior a partir de um pequeno gatilho externo. Partindo de uma mera confissão, à primeira vista sem importância, nos deparamos com um mergulho cada vez mais profundo sobre a existência:

E de repente aquela dor intolerável no olho esquerdo, este lacrimejando, e o mundo se tornando turvo. E torto: pois fechando um olho, o outro automaticamente se entrefecha. Quatro vezes no decorrer de menos de um ano um objeto estranho agrediu meu olho esquerdo: duas vezes ciscos não identificados, uma vez um grão de areia, outra um cílio. Das quatro vezes tive que procurar um oftalmologista de plantão. Da última vez perguntei àquele que realiza sua vocação através de cuidar por assim dizer de nossa visão do mundo: por que sempre o olho esquerdo? É simples coincidência? Ele respondeu que não. Que por mais normal que seja uma vista, um dos olhos vê mais que o outro e por isso é mais sensível. Chamou-o de olho diretor. E este, por ser mais sensível, prende o corpo estranho, não o expulsa.

Quer dizer que o melhor olho é aquele que é a um só tempo mais poderoso e mais frágil, atrai problemas que, longe de serem imaginários, não poderiam ser mais reais que a dor insuportável de um cisco ferindo e arranhando uma das partes mais delicadas do corpo. Fiquei pensativa.

Será que é só com os olhos que isso acontece? Será que a pessoa que mais vê, portanto a mais potente, é a que mais sente e sofre? E a que mais se estraçalha com dores tão reais quanto um cisco no olho. Fiquei pensativa.

Pois, como eu ia dizendo, lembrei-me do Ano-Novo, assim, de repente. Desejo um 1974 muito feliz para cada um de nós (LISPECTOR, 1999, p. 477-478).

O olho ganha profundidade e diz sobre visão de mundo, virando metáfora da existência e suas contradições. “Fiquei pensativa”, o eu da cronista confessa e entrega o mais fundo do assunto: a lógica talvez não seja válida apenas para olhos, mas também para pessoas. Logo, a pessoa que mais vê é também a que mais sente e a que mais sofre: “poderoso e frágil”. Há força na fragilidade e a sensibilidade é também potência.

O encontro do eu da cronista com o mais real de si mesma subitamente se desfaz e volta-se ao tom prosaico com naturalidade quase forçada: “Pois, como eu ia dizendo, lembrei-me do Ano-Novo, assim, de repente. Desejo um 1974 muito feliz para cada um de nós”. Essa ruptura aparece muitas vezes nos textos de Clarice de todos os gêneros literários. Ela constrói, pela linguagem, um lugar acolhedor e ao mesmo tempo desconfortável, em que o poderoso e o frágil, o dolorido e o incômodo emergem sem que se possa voltar atrás - mesmo com a tentativa de retorno ao que é rotineiro, como acontece no final dessa crônica e como acontece também, por exemplo, no fim do conto “Amor”: “E, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 2009, p. 29). Sobre esse constante retorno à ordem, Bosi (1985, p. 479) ressalta que “há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio”. Isso também é válido para as crônicas da escritora. O que fica, no entanto, a despeito do destaque para o tempo cronológico e desse aparente equilíbrio no remate da crônica, como se as coisas voltassem a correr normalmente, é que, tão logo o ponto final aparece, somos nós os afetados com o grão de areia nos olhos: sentimos muito.

## O OLHAR DE CRONISTA DE CLARICE

Depois dessa volta sobre a crônica e, mais especificamente, sobre as crônicas de Clarice Lispector, é preciso discordar de Rubem Braga. Não se pode negar que Clarice escreveu crônicas com a mesma maestria com que caminhou pelo romance e pelo conto. E, mais do que isso: Clarice Lispector traz em todos os gêneros características caras à crônica —acontecimentos do dia a dia, fatos miúdos, elementos prosaicos que são elevados à potência máxima pelos atravessamentos subjetivos —, fato que não pode ser esquecido e que pode ser um caminho para uma pesquisa mais aprofundada. Isso me faz acreditar que Clarice é cronista em tudo o que faz, ou seja, carrega consigo um olhar de cronista em todos os gêneros ao lidar sempre com o cotidiano que se revela.

Claro que é preciso levar em conta que quando Clarice começa a escrever crônicas, dez anos antes de sua morte, ela já havia transitado anteriormente por romances e contos, sendo uma escritora respeitada, dona de um estilo único, reconhecida por público e crítica. É com essa bagagem que ela estreia como cronista. Mesmo assim, é preciso destacar que o que chama atenção na literatura clariceana como um todo não é o enredo, a ação, mas sim a forma de trabalhar a linguagem sempre a partir desse olhar ao fato miúdo, tão caro à crônica.

Desde *Perto do coração selvagem*, de 1943, seu romance de estreia, em que temos contato com as memórias de Joana e sua percepção do mundo e das coisas, passando pelo emblemático romance *Paixão segundo G.H.*, em que um encontro com uma barata leva à narradora-personagem à experiência limite, e também tendo em vista contos como “Felicidade clandestina”, do livro homônimo, em que a angústia por ler *As reinações de Narizinho* leva a narradora-personagem, uma criança, à elucubração que mais parece um ensaio sobre o desejo e a falta, até chegar às crônicas aqui focalizadas, há sempre uma mesma essência, uma linhagem.

Para Alfredo Bosi (1985), os romances e contos de Clarice possuem uma exacerbação do momento interior e um verdadeiro salto do psicológico para o metafísico. E isso pode ser visto também em suas crônicas. Além disso, pode-se afirmar que a literatura de Clarice traz constantemente quatro elementos fundamentais: o fato miúdo, o cotidiano, o momento de epifania e o mergulho no íntimo. O fato de esses elementos

estarem também em suas crônicas faz com que sua incursão no gênero seja um terreno fértil, um cisco no olho, uma folha que cai exatamente sobre os cabelos.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Ruy Barbosa, 1992. p. 13-22.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUENCA, João Paulo. *Entrevista*. Disponível em: <<http://www.colheradacultural.com.br/content/o-escritor-joao-paulo-cuenca-em-entrevista-ninguem-levanta-a-mao-e-diz-quero-ser-cronista.php>> Acesso em 29 outubro 2012.

GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia (curadoria). *Clarice Lispector: A hora da estrela*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice*. Rio de Janeiro: O Pasquim, 1974. Disponível em: [http://www.memoriaviva.com.br/arquivos/clarice\\_pasquim\\_jun1974.pdf](http://www.memoriaviva.com.br/arquivos/clarice_pasquim_jun1974.pdf). Acesso em: 03 dez 2020.

LUCAS, Fabio. *Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea*. Florianópolis: Travessia, 1987.

NEVES, Margarida de Souza. *História da crônica. Crônica da história*. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Orelha. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SIMON, Luiz Carlos Santos. *Impasses em torno da crônica*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iv/completos/comunicacoes/Luiz%20Carlos%20Santos%20Simon.pdf>. Acesso em 03 de set 2020.

VALENTE, Paulo Gurgel. Nota. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 3.

## CLARICE LISPECTOR CRONISTA: O CONFLITO ENTRE O TOM PESSOAL E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

*CLARICE LISPECTOR CHRONIST: THE CONFLICT BETWEEN PERSONAL AND AUTOBIOGRAPHIC WRITING*

Patrícia Mariano Marcos<sup>12</sup>

**Resumo:** Neste estudo observaremos crônicas escritas por Clarice Lispector entre os anos de 1967 e 1973, publicadas no *Jornal do Brasil* e reunidas, posteriormente, no livro *A descoberta do mundo*. Como são crônicas escritas majoritariamente em primeira pessoa, e que trazem a própria Clarice Lispector como personagem principal, voltaremos nosso olhar para o modo como a autora se apropria da escrita dessas crônicas para se apresentar, dar-se a conhecer pelo público, e, ao mesmo tempo, neutralizar o tom intimista característico da crônica. Desta forma, iremos percorrer o “mundo de Clarice” a partir dessas crônicas em que podemos perceber sua relação com os leitores, com a escrita e o pulsar de seu cotidiano. Assim, ao abordar o “universo” criado pela autora e apresentado nas crônicas de *A descoberta do mundo*, poderemos perceber como sua escrita dialoga entre si, permitindo um estreitamento entre sua produção literária e sua escrita jornalística.

**Palavras-Chave:** Clarice Lispector. Crônica. Escrita Autobiográfica. Pacto Autobiográfico.

**Abstract:** In this study we will observe chronicles written by Clarice Lispector between the years 1967 and 1973, published in the *Jornal do Brasil* and later collected in the book *A descoberta do mundo*. As they are chronicles written mostly in the first person, and which bring Clarice Lispector herself as the main character, we will turn our attention to the way the author appropriates the writing of these chronicles to present herself, make herself known to the public, and, at the same time, neutralize the intimate tone characteristic of the chronicle. In this way, we will go through the “world of Clarice” based on these chronicles in which we can perceive her relationship with readers, with writing and the pulse of her daily life. Thus, when approaching the “universe” created by the author and presented in the chronicles of *A descoberta do mundo*, we can perceive how her writing dialogues with each other, allowing a narrowing between her literary production and her journalistic writing.

**Keywords:** Clarice Lispector. Chronicle. Autobiographical writing. Autobiographical Pact.

---

<sup>12</sup> Mestranda do Programa de Estudos da Linguagem na Universidade Federal Fluminense. Email: pat\_mariano@yahoo.com.br

“Muita coisa não posso te contar.  
Não vou ser autobiográfica.  
Quero ser ‘bio’”

Clarice Lispector

## 1. Introdução

Entre os anos de 1967 e 1973, Clarice Lispector se dedicou a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* (doravante *JB*). A partir de então, a autora, já consagrada por sua escrita intimista e enigmática, se desdobrou para se adaptar a um novo estilo, mais leve e com menor profundidade.

Por ser um gênero que pede uma escrita mais “despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia” (ARRIGUCCI JR, 1985, p. 51), criar crônicas para um jornal a assustou no início, pois a autora temia o risco de se tornar pessoal demais ao se aventurar neste gênero de escrita.

Clarice Lispector, ao apresentar seu cotidiano nas crônicas publicadas no *JB*, reunidas posteriormente no livro *A descoberta do mundo*, se mostra não só como escritora, mas também como mãe e dona de casa em seu convívio com os filhos, empregadas, amigos e pessoas próximas de si (GOTLIB, 1995, p. 376). Porém, dando-se a conhecer, ela se encontra no conflito entre contar suas vivências do dia-a-dia e preservar sua intimidade.

Por utilizar uma linguagem carregada de tom confessional e tratar de assuntos relacionados à sua própria vida, Lispector se torna personagem principal dessas crônicas, que, por sua vez, ao afirmarem a identidade entre narradora-autora-personagem, confirmam o que Philippe Lejeune (2008) chama de *pacto autobiográfico*. Neste viés, alguns críticos levantaram a possibilidade de se tratar de uma escrita autobiográfica, que narra memórias da infância, fatos corriqueiros de seus dias e pequenos fragmentos e pensamentos.

São muitos os estudos que se voltam para as obras literárias de Lispector, mas poucos se ocupam de sua produção jornalística. A autora esteve ativa durante anos em jornais, como entrevistadora, colunista e cronista, porém esta atividade ainda não

alcançou o status de sua escrita literária, que a consagrou, inserindo-a dentre os romancistas mais importantes da literatura brasileira e de grande reconhecimento mundial.

Neste estudo trataremos como tema a autorrepresentação que Lispector faz por meio da escrita das crônicas reunidas no livro *A descoberta do mundo*. Abordaremos o processo pelo qual a autora constrói uma imagem de si, apresentando seu cotidiano utilizando uma linguagem pessoal, que exprime um teor autobiográfico, mas, que, ao mesmo tempo, demonstra interesse em driblar esta personalidade para preservar sua intimidade.

Consideraremos a hipótese de que Lispector manipula os elementos autobiográficos apresentados nas suas crônicas para construir uma imagem de si. E, apesar de enxergamos traços pessoais nessa escrita, percebemos que a autora, de acordo com a seleção dos episódios narrados, delimita uma fronteira entre sua vida íntima e o que é permitido exteriorizar publicamente.

Dentre os conceitos que nortearão nosso estudo está o *pacto autobiográfico* desenvolvido por Philippe Lejeune (2008). Neste texto, o autor discute as noções de autobiografia, ressaltando que, para que um texto seja lido como tal, é necessário atentar para o pacto estabelecido pelo autor; pacto este que se afirma a partir da identificação entre autor-narrador-personagem (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Tendo em vista o teor autobiográfico e a personalidade da escrita de Lispector, a estudiosa Nádia Battella Gotlib no livro *Clarice: uma vida que se conta*, nos apresenta uma leitura da vida e da obra de Lispector, propondo uma leitura dessas crônicas, por se aproximarem do conceito de *pacto autobiográfico*, como um diário, em que vemos descritos os pensamentos, afazeres, memórias e relatos de Lispector (GOTLIB, 1995, p. 376).

## **2. O Pacto Autobiográfico na escrita de crônicas**

A escrita de Clarice Lispector é caracterizada por ter um aspecto intimista, em que podemos ver narrados os conflitos interiores e as experiências de personagens,



cujos traços de suas subjetividades são realçados pela autora, dando à escrita um tom denso e pessoal. Se suas obras literárias são conhecidas pelo teor subjetivo, as crônicas que escreveu para o *JB* não poderiam deixar de receber este toque característico de Lispector. É inerente a este gênero alcançar assuntos pessoais e, se nos contos e romances a subjetividade dos personagens é exposta, na crônica é o próprio autor que se expõe, pois é o personagem principal.

Jorge de Sá, no livro *A Crônica*, usa uma alegoria para comentar a construção da escrita. Para ele,

a construção de um texto equivale à construção de uma casa: cada frase, cada silêncio onde reside a significação a ser descoberta pelo leitor é uma espécie de quarto onde o cronista guarda seus segredos e a sua solidão. Além disso, ao construir cada texto (...) o autor está construindo a sua casa interna, procurando discriminar cada aposento e estabelecendo as leis que governarão o seu universo (SÁ, 1992, p. 17).

Por meio dessa comparação, Jorge de Sá exemplifica como a escrita das crônicas expõe o espaço da intimidade do autor, e que cabe a este ir conduzindo o leitor, para que ele chegue somente até onde o cronista delimitar. Assim, este constrói uma maneira de defender sua intimidade, sem deixar de lado a personalidade que convém a esta escrita.

Quando assume o papel de cronista do *JB*, Lispector se vê diante de um impasse: a assinatura das crônicas. Desta vez a autora não poderia recorrer aos pseudônimos, como já fizera anteriormente; sua coluna deveria vir assinada e, considerando que seu nome já era bastante conhecido na literatura, isso ajudaria a chamar a atenção para os textos. A cronista, mesmo sentindo-se incomodada por assinar, aceita o convite do *JB*, mas sempre retorna ao assunto da personalidade deste gênero, condição que não lhe agrada. Na crônica “Amor Imorredouro”, de 9 de setembro de 1967, Lispector expõe seu incômodo: “Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma” (LISPECTOR, 1999, p. 29).

A personalidade e a popularidade a deixam pouco à vontade, pois, ao assinar suas crônicas, Lispector se coloca diretamente relacionada com aquilo que escreve, uma

vez que configura o *pacto autobiográfico* preconizado por Philippe Lejeune (2008), que adverte que “é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 22). Tendo em vista essa tensão entre a escrita em primeira pessoa e a preservação da intimidade, a autora reconhece a posição dos cronistas no impasse:

Agora entendo melhor os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagradava. *Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta?* (LISPECTOR, 1999, p. 137) (grifos nossos).

Assim, ao falar sobre si mesma, sobre seus filhos, seus amigos, seus sentimentos e inquietações, Lispector se dá a conhecer e torna as crônicas muito próximas de uma escrita confessional e, mesmo se dizendo descontente, a autora admite que só sabe ser deste modo: “Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal” (LISPECTOR, 1999, p. 137), afirma em crônica de 21 de setembro de 1968, intitulada “Fernando Pessoa me ajudando”. Na tentativa de ajudá-la a escapar da confissão, um de seus filhos sugere: “Porque você não escreve sobre vietcong?” (LISPECTOR, 1999, p. 284); ao que a escritora responde dizendo que deixaria os comentários a esse respeito para um Antônio Callado. E completa: “tudo que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa”; e, por fim, afirma: “Essa guerra nos humilha” (LISPECTOR, 1999, p. 284). É nesse sentido que se baseia o engajamento de Lispector: a autora só sabe ser pessoal e, mesmo quando deseja ser política, não costuma comentar os fatos, mas, sim, sua repercussão nos indivíduos.

Em entrevista concedida durante a década de 1960, uma jornalista perguntou o que a escritora achava da literatura engajada. Lispector, na coluna do *JB*, rememora a conversa e nos conta na crônica “A entrevista alegre”, de 30 de dezembro de 1967:

Perguntou-me o que eu achava da literatura engajada. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este lado meu ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Anos mais tarde, com a publicação de *A hora da estrela*, em 1977, revelou-se seu lado engajado, porém a novela é de uma enorme densidade introspectiva, o que acaba por encobrir o comprometimento político. Assim, “esse livro fisga o leitor na íntima e difícil angústia de um conflito, que é social, mas que aparece experimentado de dentro, na sua densa repercussão de ordem existencial” (GOTLIB, 1995, p. 466). E descortina uma autora que se questiona sobre o fazer literário, sobre a existência, que busca, por meio de sua escrita, conhecer a si mesma, afirmando, mais uma vez, seu traço intimista e pessoal.

Se logo no começo isso a assustava, pois, além de não querer se expor, a autora não se sentia experiente na feitura das crônicas, com o passar do tempo, Lispector vai “pegando o jeito” e reconhece que se trata de um gênero que exige intimidade com o leitor, e que é inevitável que o cronista se exponha neste tipo de escrita. A autora segue, então, com a coluna, mas pede a ajuda de seus amigos mais experientes nesta modalidade de escrita, pois quer continuar a escrever, sem que isto ultrapasse os limites de sua intimidade. Em uma de suas crônicas, Lispector nos mostra um diálogo entre ela e seu amigo, também cronista, Rubem Braga:

“Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?” Ele disse: “É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal”. Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia (LISPECTOR, 1999, p. 349).

Apesar de afirmar que não quer publicar uma autobiografia, a autora segue escrevendo sobre si mesma e seu cotidiano, chegando a narrar histórias de sua infância. Seguindo neste mesmo viés, alguns críticos costumam ler as crônicas de *A descoberta do mundo* como algo próximo à autobiografia, pois, mesmo que não tenha tido a intenção, Lispector não escapa do tom autobiográfico. Benjamin Moser (2009) e Lícia Manzo (2001) nos falam que essas crônicas poderiam ser lidas como uma autobiografia, ainda que não planejada. Philippe Lejeune nos diz que um texto autobiográfico é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza

sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Se analisarmos as crônicas, percebemos que Lispector faz tanto uma rememoração da infância, como também nos apresenta perfis que mostram um pouco de sua identidade, e, neste caso, afirma o *pacto autobiográfico*, já que seus textos são majoritariamente em primeira pessoa e assumem a identidade entre autor, narrador e personagem. Afirmando este pacto de leitura, ela sugere que há elementos autobiográficos em suas crônicas, como podemos perceber em “Lição de piano”, de 9 de dezembro de 1967, e “Viagem de trem”, de 5 de junho de 1971:

Meu pai queria que as três filhas estudassem música. O instrumento escolhido foi o piano, comprado com dificuldade. (...) Para mim as lições de piano eram uma tortura. Só duas coisas eu gostava das lições. Uma era um pé de acácia que aparecia empoeirado a uma curva do bonde e que eu ficava esperando que viesse. E quando vinha – ah como vinha. A outra: inventar músicas. Eu preferia inventar a estudar. Tinha nove anos e minha mãe morreria (LISPECTOR, 1999, p. 51-52).

Me lembro de uma memorável viagem de trem, com 11 anos de idade, de Recife à Maceió, com meu pai. Eu já era altinha, e pelo que se revelou, já meio mocinha. Na viagem de ida – quase um dia inteiro – um rapaz de seus 18 anos, lindo de morrer e que comeu no mínimo uma dúzia de laranjas, e que tinha os olhos verdes pestanudos de preto, simplesmente veio pedir licença a meu pai para ficar conversando comigo. Meu pai disse sim. Eu não cabia em mim de emoção: namoramos o tempo todo sob o olhar aparentemente distraído de meu pai (LISPECTOR, 1999, p. 350-351).

Nestes trechos vemos relatados acontecimentos que marcaram a infância vivida em Recife, o convívio com o pai e as irmãs, a personalidade criativa de menina, a perda da mãe quando ainda era criança, seus primeiros namorados, suas viagens...

Analisando os registros da autora publicados na reunião de crônicas de *A descoberta do mundo*, a estudiosa Nádia Battella Gotlib (1995) vai além e as considera como um diário, pois leva em conta que nesses textos “estão seus afazeres domésticos e literários, como romancista, contista, cronista. Aparecem aí as pessoas que a rodeiam mais proximamente” (GOTLIB, 1995, p. 376). A cronista descortina seu dia-a-dia e, em

determinadas crônicas, deixa explícita uma escrita do imediato, demonstrando que há uma pequena separação temporal entre o enunciado e a enunciação. Como é o caso das crônicas “Enquanto vocês dormem”, de 18 de maio de 1968, e “O Suéter”, de 3 de agosto de 1968:

Se vocês soubessem como esta noite está diferente. São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias (...). Esta noite está diferente porque, *enquanto vocês dormem, estou conversando com vocês*. Interrompo, vou ao terraço, olho a rua e a nesga de praia e o mar (LISPECTOR, 1999, p. 104) (grifos nossos).

*Estou escrevendo antes de sair de casa, e com o suéter (...). Hoje vou sair com ele pela primeira vez. (...). Terminada esta nota vou-me perfumar com um perfume que é meu segredo: gosto das coisas secretas* (LISPECTOR, 1999, p. 122) (grifos nossos).

Em suas crônicas, podemos notar que se tratam de um espaço que a autora utiliza para fazer reflexões sobre seu passado, seu cotidiano e sobre tudo o que, de certa forma, a cerca. A prática de

se questionar sobre sua escritura, ou sobre a sua própria pessoa, torna suas crônicas muito semelhantes ao diário íntimo. Diante do mundo e através da aparência das coisas, Clarice focaliza o interior que é desvendado pelo imaginário. Como se estivesse meditando sobre si mesma, *Clarice descreve, se explica e se constrói* (PAIXÃO, 1991, p. 116) (grifos nossos).

Essa questão da construção é desdobrada no texto “A ilusão autobiográfica”, de Wander Melo Miranda. O autor traça apontamentos sobre a escrita diarística e a autobiográfica e, segundo ele, no diário “há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real” (MIRANDA, 1991, p. 34), enquanto que a autobiografia está sujeita ao “caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança” (MIRANDA, 1991, p. 34), e isso se dá pela divergência, no tempo, entre o vivido e seu registro.

Porém, vale ressaltar que em suas crônicas, de diversas maneiras, Clarice Lispector “problematiza a exatidão ou sinceridade da escrita autobiográfica” (ROCHA, 2006, p. 111), manipulando as fronteiras entre o real e a invenção. Diante disso, a estudiosa Diana Klinger nos expõe que essa linha divisória “pode ser muito tênue em se

tratando de relatos pessoais, mas ela existe. O que corrobora na construção dessa linha é o contrato entre autor e leitor” (KLINGER, 2008, p. 21).

Lispector cria com seus leitores uma relação que é baseada na cumplicidade; a cronista constrói uma ambiência de intimidade para, com isso, envolvê-los e criar com eles uma relação mais próxima, convidando-os a entrar nesse espaço íntimo pressuposto pela crônica. Entretanto, apesar de se mostrar nas crônicas, a autora quer, de certo modo, proteger-se da curiosidade alheia. Ao se expor, apresentar seu cotidiano e dar-se a conhecer de forma mais próxima ao leitor, está buscando uma maneira de se livrar da especulação, mostrando somente o que lhe convém mostrar. Ela delimita as barreiras e, ao mesmo tempo em que dá acesso ao espaço de sua intimidade, mantém a discrição sobre diversos fatos que se passaram em sua vida pessoal.

A autora demonstra esse impasse quando diz, em uma de suas crônicas, que deseja ser “anônima e íntima” (LISPECTOR, 1999, p. 53). Ela não quer expor sua vida particular; então, para defender sua intimidade, trata de assuntos pessoais, mas seleciona o que pode ser mostrado nas crônicas e o que deve ser preservado: “Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal. E não direi a ninguém no mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 342), encontra-se na crônica de 17 de abril de 1971, intitulada “Ao correr da máquina”. Ao falar de si, Clarice Lispector trata de fatos que já são de conhecimento do público: a infância em Recife, as constantes viagens ao exterior, o acidente que sofrera, entre outros e, apesar do tom confessional, enfatizado por ela na crônica “Outra carta”, de 24 de fevereiro de 1968, em que diz que “lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre” (LISPECTOR, 1999, p. 79), a cronista não faz confissão alguma sobre a sua privacidade:

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto (LISPECTOR, 1999, p. 284).

Nesse trecho retirado de uma conversa com um de seus filhos, Lispector deixa claro que, em suas crônicas, traça limites precisos entre sua vida pública e sua privacidade

que mantém resguardada e que não revela, apesar da aparente atmosfera confessional característica de sua escrita. Até mesmo nas entrevistas, a autora sempre tenta escapar de perguntas mais pessoais, se restringindo a falar mais da literatura do que de sua vida particular. Em entrevista à coluna “Suplemento literário” do *JB*, ela é perguntada se já havia conhecido a paixão, ao que responde: “Eu lá sou boba de contar minhas paixões. *Eu tenho uma vida íntima que não revelo a ninguém. Nem a Deus*” (GOTLIB, 1995, p. 480) (grifos nossos).

A popularidade advinda com a publicação das crônicas semanalmente no *JB* preocupa Lispector, deste modo, passa a buscar meios de proteger sua intimidade da exposição excessiva. Em diversas crônicas, por exemplo, ela declara que não quer mais escrever, que gostaria de se calar, se resguardar:

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada (LISPECTOR, 1999, p. 75-76).

Tendo em vista declarações como esta, os leitores entram em contato com a cronista, pedindo-lhe que não abandonasse a coluna. Um deles tenta encorajá-la a continuar a escrever, apesar da recusa em se expor: “diz que ‘o escritor, se legítimo, sempre se delata’. E termina dizendo: ‘Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender a sua intimidade. Quem a substituiria?’” (LISPECTOR, 1999, p. 78). A cronista publica essa carta em crônica de 24 de fevereiro, sob o título “Outra carta”, e comenta em resposta ao leitor: “Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei” (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Nessa declaração a autora corrobora o que diz Lejeune sobre a autobiografia ser também um modo de leitura. Para ele, a autobiografia é também “um efeito contratual” (LEJEUNE, 2008, p. 46) entre autor e leitor, e é isto que “determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como

autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 45). Portanto, podemos enxergar o leitor como parte do texto, pois é nele “que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem [o autor], mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p. 64), que é o leitor. Lispector sabe bem disso, e incorpora o leitor na sua escrita; e, em suas crônicas, diversas vezes coloca-o também como um personagem, interagindo com ele.

### 3. A Movimentação Textual: diálogos entre ficção e autobiografia

Em resposta a um leitor, que dissera que o autor se delata em seus escritos, (trecho citado anteriormente) Lispector comenta que

o personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor (LISPECTOR, 1999, p. 78-79).

Neste mesmo viés, Alceu Amoroso Lima, em conversa com a autora, afirma: “Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores, que não escrevem propriamente seus livros. São escritos por eles” (LISPECTOR, 1999, p. 177).

Apesar de afirmar que seus romances não são autobiográficos: “Em 11 livros publicados não entrei como personagem” (LISPECTOR, 1999, p. 284), podemos ver que nos romances e também nos contos, a autora pincela alguns elementos autobiográficos. Nas crônicas, Lispector é a personagem principal e afirma o pacto autobiográfico com os leitores. Já nos romances, em que a escrita em terceira pessoa é mais utilizada, a identificação dessa escrita autobiográfica pode ser, de certo modo, driblada. A própria autora comenta essa aproximação entre narrador e personagem, independente de o texto ter sido escrito em terceira pessoa, numa entrevista concedida a Nevinha Pinheiro, publicada no *JB* em 15 de dezembro de 1977. Quando lhe perguntaram se ela gostava de escrever em terceira pessoa, Lispector respondeu: “No fundo, Flaubert tinha razão, quando disse: ‘Madame Bovary c’est moi’. A gente sempre está em primeiro lugar” (*Jornal do Brasil*, 15/12/1977).



Na crônica “O passeio da família”, de 24 de abril de 1971, Lispector narra um passeio de domingo de uma família composta de um pai e suas filhas. Os personagens desta crônica não são nomeados, mas o fato de termos um narrador em terceira pessoa não descarta a possibilidade da identidade entre narrador e personagem. A estudiosa Nádia Battella Gotlib, ao analisar essa crônica, afirma:

É possível que os passeios que o pai fazia com as filhas, aos domingos, até o cais do porto e depois até um bar onde a filha menor tomava Ovomaltine, e que Clarice conta, numa crônica, fossem os mesmos que a menina Clarice costumava fazer na companhia das irmãs e do pai, na cidade de Recife (...). O tom da crônica (...) é o da rememoração, por uma terceira pessoa que não consegue manter distância em disfarçar a presença de uma primeira pessoa subjacente e participante (GOTLIB, 1995, p. 92).

Se compararmos algumas crônicas com a produção ficcional que Lispector escreveu paralelamente com essas crônicas, percebemos que a autora transforma trechos de romances em crônicas e vice-versa e publica contos inteiros no espaço da crônica. Ao se utilizar dessa movimentação textual, ela “amplia as indagações entre vida e obra, experiência vivida e representação literária, contribuindo para o questionamento de categorias como ficcionalidade, representação e autenticidade” (ROCHA, 2006, p. 112). O livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, período em que escrevia para o *JB*, traz, mesclados ao enredo, alguns trechos que já tinham sido publicados nas suas crônicas. Benjamim Moser levanta a questão de que neste romance há um forte elemento autobiográfico, mesmo tendo sido escrito em terceira pessoa. Segundo o estudioso, “o ‘eu’ está escondido logo abaixo da superfície. Lispector transformou longas passagens publicadas no *JB* nessa ficção, muitas vezes fazendo pouco mais do que trocar o ‘eu’ por ela” (MOSER, 2009, p. 437). Além disso, são notáveis algumas semelhanças entre Lispector e a personagem Lóri: ambas sofrem de insônia e passam a noite observando o mar, comentam sobre viagens a Paris e Berna, cujo silêncio característico da cidade é tema de reflexões.

A crônica “Enquanto vocês dormem”, de 18 de maio 1968, passa da primeira para a terceira pessoa no romance em questão. Na crônica, já citada anteriormente, a autora nos conta sobre uma de suas insônias:

Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais, e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. (...). Está escuro. Tão escuro. Penso em pessoas de quem eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café se torna em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão se torna tão maior (LISPECTOR, 1999, p. 104).

Já no trecho do romance, temos a descrição de uma insônia da personagem Lóri:

Já que não tinha sono, foi à cozinha esquentar o café. Pôs açúcar demais na xícara e o café ficou horrível (...). Ouvia o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia. Era uma noite diferente, porque enquanto Lori pensava e duvidava, os outros dormiam (...). Estava escuro para Lori. Tão escuro. Pensou em pessoas conhecidas: estavam dormindo ou se divertindo. Algumas estavam bebendo uísque. Seu café então se transformou em mais adocicado, ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão dos solitários se tornou tão maior (LISPECTOR, 1994, p. 87-88).

A prática da movimentação textual é muito utilizada por Clarice Lispector. Contos que já haviam sido publicados no livro *A legião estrangeira*, de 1964, são republicados no *JB*, crônicas são reunidas em livro de contos, como, por exemplo, em *Felicidade Clandestina*, que reúne crônicas autobiográficas em que a autora narra fatos de sua infância. Vale lembrar que esses textos em que Lispector fala de sua infância inauguram sua escrita de teor autobiográfico, já que anteriormente ela não costumava referir-se a si mesma nos seus textos.

A estudiosa Walnice Nogueira Galvão chama essa mobilidade textual de “transmigração auto-textual”, conceito citado e explicitado por Rocha (2006, p. 169):

com esse abuso polissibilábico pretende-se apenas indicar que seus textos são dotados de mobilidade e que o leitor pode reencontrá-los onde menos

espera. Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgue como um conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros.

O caso de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* difere dos demais porque, além de publicar trechos do romance nas crônicas, a autora faz modificações na pessoa do discurso. As falas de Lispector, que foram escritas em primeira pessoa nas crônicas e que deixaram à mostra um pouco desse espaço da intimidade criado por ela, são no romance atribuídas aos personagens. Esse artifício da autora lança desdobramentos sobre a autenticidade da escrita autobiográfica tanto nas crônicas, como também nos romances.

Clarice Lispector traça perfis de sua identidade e, ao dar-se a conhecer na escrita das crônicas, delimita os episódios que narra. Mostrando suas experiências do dia a dia, seu modo de pensar e seus estados de espírito, constrói uma atmosfera de intimidade e sinceridade com o leitor, mas a própria cronista abre questionamentos em torno dessa sinceridade ao transferir sua fala para seus personagens. Assim, Clarice é capaz de “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambigüidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional” (MIRANDA, 1992, p. 33). Esse aspecto funciona como uma estratégia da autora para driblar a autoconfissão sugerida pela escrita das crônicas. Manipulando este artifício, ao mesmo tempo em que expõe seu cotidiano, a cronista delimita as barreiras que preservam sua intimidade.

Percorrendo a produção cronística de Lispector, pudemos observar que essas crônicas colaboram para a criação de uma imagem que ela pretende transmitir de si mesma. A autora, ao fazer uma autorrepresentação, prioriza alguns elementos e encobre outros, e isso é um artifício do qual se utiliza para ter controle sobre o impasse de se escrever sobre assuntos pessoais e o desejo de resguardar-se. Quando a autora faz a transmigração textual, ela dificulta a delimitação de fronteiras entre relatos autobiográficos e a ficção. A estudiosa Sylvia Paixão salienta o fato de que

Nesta escritura do vai e vem, onde os temas e as histórias também se repetem, percebemos um ser em busca do self, busca esta que se processa através da linguagem – a posse da linguagem é a posse de si mesma. O importante é formar a consciência, o autoconhecimento (PAIXÃO, 1991, p. 118).

A nosso ver, parece que Lispector encontrou o que buscava incessantemente durante os sete anos em que publicou crônicas no *JB*. Dizia ela em crônica de 24 de fevereiro de 1968: “não estou largando a coluna, mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade” (LISPECTOR, 1999, p. 78). Assim, essa ação de movimentar seus textos foi uma maneira que a autora encontrou para se preservar da grande exposição que a escrita pessoal confere ao autor. E, sem deixar de ser pessoal, seu desejo de ser “anônima e íntima”, revelado na crônica “Bolinhas”, de 9 de dezembro de 1967, se configura, uma vez que, como efeito da transmigração textual, não se sabe, de fato, se o que a autora publicou no *JB* como sendo registros e impressões diárias são, realmente, relatos pessoais ou livre invenção literária.

#### 4. Considerações finais

As crônicas reunidas no livro *A descoberta do mundo* apresentam diversos perfis com os quais Clarice Lispector delimitou traços de sua identidade. A autora, por meio da escrita, se dá a conhecer ao público, como também exercita uma compreensão de si mesma. No dizer de Nádia Battella Gotlib (1995), Lispector faz uma “revisão de si”, juntando recortes de diversos momentos de sua vida: episódios da infância e suas primeiras experiências, a vida de esposa de diplomata e as constantes viagens, o papel de mãe atarefada com os afazeres domésticos, a carreira de escritora e a dificuldade de lidar com a exposição pública.

Lispector fala diretamente de si, descortina seu cotidiano e se apresenta aos leitores e, mesmo fazendo autocitações e movimentando seus textos, a autora deixa muito de si mesma em sua literatura. E, assim como afirma Lícia Manzo, concluímos que, nessa “conversação” entre os textos, podemos “ler a vida que Clarice, através de sua literatura, nos contou” (MANZO, 2001, p. 04), e isso nos faz ver como suas obras interagem e

dialogam entre si. Tal movimentação nos trouxe a ideia de que sua obra cria uma unidade, e essa unidade pode ser a chave para entender a obra da grande escritora.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. SP: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *Recortes*. SP: Companhia das Letras, 1993, p. 23-29.

GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008, p. 11-29.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. “Clarice, pela última vez”. Entrevista realizada por Nevinha Pinheiro para o *Jornal do Brasil*, em 15 de dezembro de 1977. Disponível em: [http://ims.uol.com.br/Clarice\\_Lispector\\_\\_entrevista\\_ao\\_%E2%80%9CJornal\\_do\\_Brasil%E2%80%9D/D572](http://ims.uol.com.br/Clarice_Lispector__entrevista_ao_%E2%80%9CJornal_do_Brasil%E2%80%9D/D572) > acesso em 23/03/2011.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem Ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu / A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992, p. 25-41.

MOSER, Benjamin. *Clarice: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAIXÃO, Sylvia. Um sopro de vida na hora da estrela: uma leitura das crônicas de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 104: p. 111-120, jan/mar. 1991.

ROCHA, Fátima Dias. Identidade e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector. In: SÁ, Jorge de. *A crônica*. SP: Ática, 1985.

## A PALAVRA REPETIDA EM CANTO GREGORIANO: REFLEXOS ESPECULARES EM *ÁGUA VIVA*, DE CLARICE LISPECTOR

*THE WORD REPEATED IN GREGORIAN CHANT: SPECULAR REFLECTIONS IN  
ÁGUA VIVA, BY CLARICE LISPECTOR*

Gilson Antunes da Silva<sup>13</sup>

**RESUMO:** evidencio como Clarice Lispector toma a figura do espelho e a utiliza como estratégia de repetição no livro *Água viva* (1973). A autora faz isso valendo-se do espelhamento narrativo (fios inter e intratextuais), da reflexão sobre a própria narrativa (*mise en abyme*), do uso metafórico da imagem do espelho (âmbito da fabulação e âmbito autoral) e no esboço de uma poética dos espelhos. Tudo isso converge para potencializar a estratégia da repetição na obra. A leitura do livro, a partir desse enfoque, é feita em cotejamento com outros textos da autora em que aparecem a imagem em pauta. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica, cujos procedimentos estão situados no campo da Literatura Comparada. Teoricamente, valho-me de suportes advindos da Teoria literária, da Psicanálise e da Crítica Literária. Uso, para tanto, teóricos como Jenny Laurent, Lucien Dällenbach, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Lacan, Gaston Bachelard e estudiosos da obra clariciana como Carlos Mendes de Sousa, Benedito Nunes, Olga Borelli, Teresa Montero Ferreira.

**Palavras-chave:** Espelho. Repetição. *Água viva*. Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** In this paper, I evince how Clarice Lispector takes the figure of the mirror and uses it as a strategy for repetition in the novel *Água viva* (1973). The author does that using the narrative mirroring (inter and intratextual threads), the reflection on the narrative itself (*mise en abyme*), the metaphorical use of the mirror image (fabulation scope and authorial scope), and the sketch of a mirror poetics. All of this converges to enhance the strategy of repetition in the work. The reading of the novel, based on this focus, it is made in comparison with other texts by the author in which the image in question appears. It is, therefore, a work of bibliographic nature, whose procedures are located in the field of comparative Literature. Theoretically, I use support from literary theory, psychoanalysis and literary criticism. For that, I use theorists such as Jenny Laurent, Lucien Dällenbach, Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Lacan, Gaston Bachelard

---

<sup>13</sup> Doutor em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Letras (UFBA), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (FACCEBA), em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (UNIMES), em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (BAHIANA/IPBA), licenciado em Letras (UNEB) e bacharel em Filosofia (UCSal). Professor do IF Baiano (Valença), membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM). E-mail: gilsonfi@bol.com.br.

and scholars of clarician work such as Carlos Mendes de Sousa, Benedito Nunes, Olga Borelli, Teresa Montero Ferreira.

**Keywords:** Mirror. Repetition. *Água viva*. Clarice Lispector.

## INTRODUÇÃO

*Água viva*: ficção (publicado em 1973), de Clarice Lispector, evidencia o gesto repetido no ato do fazer poético, e a repetição é tomada como condição mesma dessa escrita nômade. Repetir é procurar, no seio da linguagem, um sentido que se mostra escorregadio, sempre outro. Metáfora da literatura, esse empilhamento das palavras já ditas, essa obra é o lugar onde a repetição se faz continuamente, resultado da tensão entre o achar e o perder, jogo de máscaras entre fazer e desfazer-se. Aí, a voz que narra mergulha na palavra e faz uma aventura fascinante e desesperada por existir. Nessa agonia ritmada pela alegria e pela dor, a protagonista-narradora assume também o risco da metamorfose, faz um mergulho nas zonas abissais para experimentar a vida em sua força titânica e, por fim, assume os riscos dessa vida lacerada que se lhe mostra. Aí, também, a repetição, força irreconciliadora, produz uma cantilena insistente, conduzindo a personagem a um trânsito contínuo, retomado (SILVA, 2015).

Em *Água viva*, Clarice Lispector põe em evidência a dilaceração do próprio processo da escrita que se constitui num movimento insistente, fragmentário e repetitivo, perfazendo um ciclo em contínuos desdobramentos. Nesse jogo cambiante, o agente dessa atividade tenta plasmar um desejo sempre deslocado, uma pulsão escorregadia. Nessa batalha de Jacó com o Anjo, a narradora nem vence, nem é vencida, mas continua no combate, em que vida e morte se abeiram e se revezam.

Esse livro clariciano porta em si a transgressão da representação do mundo, dos padrões da linguagem (mistura de tons) e dos gêneros literários. Denominado agora simplesmente de ficção, *Água viva* não mais ostenta aquelas marcas tradicionais do gênero novela ou romance. Sua história é o próprio ato de escrever, mesclada, em certos momentos, por fatos do cotidiano. Nesse jogo especular em que a escrita vê a si mesma, há um sujeito que cria e é criado, preso numa teia que o alimenta e o aprisiona ao mesmo

tempo. *Água viva* não termina. Continua... É escrita que se retoma, fios que se tecem, repetindo-se numa criação em processo. Trata-se de escrita que irrompe entre repetições e transgressões, iteração e diferença, violando as marcas tradicionais da representação. Nesse jogo cambiante, o texto volta para si mesmo, mira-se num espelho que reflete a própria carência da linguagem. Aí, a obra escuta o seu próprio murmúrio, o dos textos da própria autora e, acima de tudo, o das vozes acumuladas na história.

Objetivo, neste texto, evidenciar como Clarice Lispector, em *Água viva*, utiliza a figura do espelho como estratégia de repetição. A leitura da obra, a partir desse enfoque, é feita em cotejamento com outros textos da autora em que aparecem a imagem em pauta. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica, cujos procedimentos estão situados no campo da Literatura Comparada. Teoricamente, valho-me de suportes advindos da Teoria literária, da Psicanálise e da Crítica Literária.

## **ÁGUA VIVA: REFLEXOS ESPECULARES ENCENADOS NO NARRAR**

Clarice Lispector, na escritura de *Água viva*, qual criança munida de tesoura e papel, corta e recorta uma obra inacabada, construindo-a a partir de seus próprios fragmentos, a partir de figuras de outras escritas-recortes. Nessa “brincadeira infantil”, Lispector instaura um processo de escrita que se dá através da técnica da repetição quando ela produz o livro por meio da reescrita, apropriando-se de si mesma, recolhendo despojos de outras escritas, amalgamando recortes já colados em outros textos. Aí, além de reescrever fragmentos escriturais, a autora modifica títulos, substitui fragmentos, insere palavras e/ou expressões, metamorfoseando a escritura num processo que não se esgota, que não se fecha. Nesse trabalho obsessivo<sup>14</sup>, a escritora tenta negociar com a angústia da castração, com uma perda iminente, com uma falha que se tenta, repetida e incansavelmente, preencher. Nesse sentido, como afirma Rogério Miranda de Almeida a respeito da escrita (2005, p. 38), o “significante está sempre a errar, a deslocar-se a mudar-

---

<sup>14</sup> Carlos Mendes de Sousa (2012) afirma que o livro *Água viva* é organizado à volta de intricados núcleos de obsessões. Ainda nesse universo da repetição, o crítico afirma que, nesta obra, a escrita aparece para a voz enunciadora como uma compulsão.



se, a disfarçar-se, a transferir-se e a renovar-se”. Ainda segundo esse autor, quando escrevemos, tentamos captar um sentido que está sempre a se deslocar, a se esquivar, a se subtrair, a resistir e que só se dá na medida em que, paradoxalmente, escapa à significação como tal. Desse modo,

[...] toda escrita se apresenta como sintoma da compulsão à repetição na medida em que, através de seu *des-en-rolar*, está continuamente abrindo novos caminhos, sondando diferentes terrenos e plantando novas balizas na tentativa de, embora provisoriamente, recuperar uma perda e preencher um hiato que não cessa de alargar-se. Pela repetição, as mesmas palavras se tornam outras palavras, as mesmas verdades se tornam outras verdades, e os valores que até então vigoravam se mudam em novos e diferentes valores, pois as relações de força que os determinam não são mais as mesmas (ALMEIDA, 2005, p. 63 - grifo do autor).

Na tentativa de captar esse sentido escorregadio, Clarice Lispector produziu três versões distintas, o que, em agosto de 1973, foi publicado com o nome de *Água viva*. Segundo Olga Borelli (1981), apesar de dar a impressão de ser um texto corrido, feito num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. A autora passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo. Por sugestão de Álvaro Pacheco, editor da *Artenova*, Clarice começa a escrever esses textos, juntando anotações feitas há muitos anos, alguns trechos publicados em sua coluna no *Jornal do Brasil*. Segundo a sua biógrafa Teresa Montero Ferreira (1999), em julho de 1971, a escritora concluiu *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Nesse mesmo mês, recebeu a visita do professor Alexandrino Severino, a quem confiou os originais do novo livro para que fosse traduzido para o inglês. Em 1972, Clarice interrompeu *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, que passou a chamar *Objeto gritante*, alegando que não estava atingindo o que queria. Decide não o publicar, ainda, até que o aprimorasse mais. “[...] Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Nesse trabalho, Olga Borelli passa a auxiliar a amiga, datilografando seus textos e ajuntando as anotações dispersas. Quando terminava a estruturação de cada capítulo, dava para Clarice fazer as modificações

necessárias. De acordo com Teresa Ferreira (1999), a segunda versão do livro *Objeto gritante* sofreu profundas alterações: as passagens pessoais e alguns fragmentos publicados nas crônicas do *Jornal do Brasil* foram suprimidos. Das 151 páginas originais somente as primeiras 50 e as últimas três tinham algo em comum. Tentando reduzir ao máximo os aspectos autobiográficos da obra, Clarice substituiu a profissão da narradora, passando de escritora à pintora que se arvorava no ato de escrever.

Antes de publicar esse livro, a autora sente-se em dúvida e encaminha o material para a apreciação de alguns amigos: Nélida Piñon, Fauzi Arap, José Américo Motta Pessanha e, por fim, Alberto Dines. Quando foi enviado para esse último, o livro já tinha outro título: *Água viva*. Este, por sua vez, escreve a Clarice em 20/07/1973, contando de sua satisfação em relação à leitura do livro. Elogia-o, considera-o um texto acabado, livro-carta, sinfonia que se metamorfoseia continuamente: “Acho que você escreveu uma sinfonia. É o mesmo uso do tema principal desdobrando-se, escorrendo até se transformar em novos temas que, por sua vez, vão variando, etc, etc.” (LISPECTOR, 2002, p. 285).

Esse jogo cambiante de permutas textuais aparece em *Água viva* representado na figura do espelho, objeto que desdobra, repete e multiplica os fragmentos constitutivos da narrativa. Aí, a figura especular reflete o eu-narrador que também se multiplica e se repete quando mergulha na palavra, buscando, desesperadamente, pelo ato de existir. Ao tentar dizer o indizível, “ele [o espelho] me arrasta para o vazio que para o vidente é seu campo de meditação” (LISPECTOR, 1973, p. 77), confrontando o sujeito consigo mesmo, com suas identidades. Nesse encontro vacilante em que o eu se metamorfoseia para tentar captar “a quarta dimensão da palavra”, a narradora assume-se como múltipla e periclitante em sua subjetividade: “[...] Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (LISPECTOR, 1973, p. 34). A narrativa, em si, constitui-se como essa mutação faiscante que reluz sobre si própria, gravitando em torno de um mesmo tema. Nesse sentido, forma-se, na superfície textual, um espelhamento infinito do narrar que se configura por meio dos fios inter e intratextuais.

No tecer desse caleidoscópio textual, a narrativa cai no âmbito da repetição por meio das retomadas dos mesmos temas e das migrações textuais. Já dizia Mallarmé que a repetição se presentifica, de certo modo, em todo e qualquer livro:

Chimère, y avoir pensé atteste, au reflet de ses esquemes, combien le cycle présent au quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu – dont l'échevèlement d'ondée à mès carreaux essuie la trouble ruisselant, jusqu'a illuminer ceci – que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées: même il n'en serait qu'un – au monde, as loi – bible comme la simulent des nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique entre les âges dits civilisés ou – lettrés (MALLARMÉ, 1974, p. 367)<sup>15</sup>.

Isso, segundo Laurent Jenny (1979), significa que, fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual a palavra de uma língua desconhecida. Mas, no que diz respeito à repetição criada no seio da intertextualidade, afirma Jenny, não se trata de uma pura repetição, mas de um exercício crítico sobre a forma. Trata-se de “repetir para delimitar, para fechar num outro discurso” (JENNY, 1979, p. 44), re-enunciando-o de uma forma sempre nova. Aí a intertextualidade “é uma máquina perturbadora”, pois não permite a fossilização do sentido, evitando o triunfo do clichê por um trabalho de transformação. Ao transformar, ao produzir o outro especular, o intertexto, como afirma Barthes (1999), não tem outra lei senão o infinito das suas repetições.

Em termos formais, o próprio título do livro em análise já remete, indiretamente, a esse “vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe” (LISPECTOR, 1973,

---

<sup>15</sup> “Quimera, ter pensado nisso atesta, no reflexo de suas escamas, o quanto o ciclo presente, ou quarto último de século, sofre certo clarão absoluto – cujo emaranhamento de ondeirada em minha vidraça enxuga a perturbação escorrendo, até iluminar isto – que, mais ou menos, todos os livros, contém a fusão de algumas redundâncias contadas: mesmo se fosse apenas um – no mundo, sua lei – bíblia como a simulam nações. A diferença, de uma obra a outra, oferecendo tantas lições propostas em um imenso concurso para o texto verídico, entre as idades ditas civilizadas ou – letradas”. Adotamos aqui a tradução de Gilles Jean Abes (2010).

p. 78). A água é, na acepção bachelardiana (1998), o espelho onde Narciso<sup>16</sup> se vê. No título clariciano, há uma ideia de movimento, de um espelho que não repousa, e, por conta disso mesmo, não consegue refletir uma imagem estável. Em Clarice, a água não é dormente nem tranquila; do contrário, pura pulsação, movimento contínuo. Em consequência disso e de tudo que esse devir representa, a narradora não consegue captar essa imagem plácida e estática que a água parada (espelho, segundo a narrativa, “É frio e gelo” (LISPECTOR, 1973, p. 79) lhe devolveria. O que se tem, nesse encontro, é uma imagem de caleidoscópio, milhares de fragmentos refletidos em torno de si mesmos. Assim também constitui a literatura de Clarice Lispector, estilizada, repetida e retomada em cada um de seus livros.

Narciso-narradora, em *Água viva*, não consegue encarar-se a si mesmo na sua beleza mortífera. O que o espelho movente lhe devolve está para além da identidade, muito além do mesmo, repetido em infinitos fragmentos de eus, despedaçados desde sua constituição. A narradora vê-se a si mesma dispersa na própria escrita que ela, a todo custo, tenta reconstruir. Apesar de não se encontrar nesse emaranhado de cacos, ela, qual Narciso, prende-se a essas imagens, enrolada num cordão umbilical que nunca fora cortado. É nesse jogo de *fort-da* contínuo que a narradora narcísica se prende para, aí mesmo, constituir seu ponto de gozo.

Em uma de suas primeiras crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, no dia 19 de agosto de 1967 (“A surpresa”), Lispector afirma que o gesto de surpresa diante do espelho é uma atitude inerente ao sujeito. Nessa atitude, ele se torna objeto e, para além do narcisismo, ela considera isso como alegria de ser, por revelar o puro gesto de existir.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chama talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo (LISPECTOR, 1999a, p. 23).

---

<sup>16</sup> Um dos motivos clássicos associados à figura do espelho é o mito de Narciso, desdobrado, psicanaliticamente, no conceito de narcisismo.

Essa imagem especular tão recorrente na obra clariciana traz à cena textual uma reflexão sobre a própria constituição da narrativa literária, concebida por muito tempo como reflexo, imitação, *mimese*.<sup>17</sup> Segundo Ruth Silviano Brandão (2012), o espelho pode remeter também a “tudo aquilo que estabelece relações, sejam elas simétricas, assimétricas ou inversas. Tudo aquilo que cria o duplo, que supõe duas cenas, duas articulações, passagem para uma outra dimensão, que, sendo outra, entretanto, reflete a primeira, **nunca se esgotando como pura repetição**”. (BRANDÃO, 2012, p. 109-10, grifo meu).

Ainda nesse texto, Brandão pensa os espelhos como processo, jogo, maquinismo ou engenho, artefato e bricolagem. Partindo dessa perspectiva, o texto literário é “o lugar da confluência de reflexos, complexo de espelhos que refletem outros espelhos” (BRANDÃO, 2012, p. 110). Tal como o espelho que pode ser plano, côncavo ou convexo, a literatura, nesse jogo especular, pode inverter, deformar, transformar, configurando-se como esse lugar de encenação, da produção de um espetáculo. A narrativa literária, ao refletir ecos de outras obras, constitui-se como espelhos que produzem uma repetição diferencial. Por outro lado, ela pode também configurar-se como espelho interno, refletindo-se a si mesma, quer ao nível do enunciado, quer ao da enunciação.

Segundo Plínio Prado Júnior (1989), a escritura clariciana é um modo de autorreflexão permanente sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo, sem traí-lo. “Ela vem continuamente meditar sobre si mesma (inclusive para se destituir...)” [...] (PRADO JÚNIOR, 1989, p. 24). Quando, em *Água viva*, o texto mergulha nesse trabalho

---

<sup>17</sup> Esse conceito de literatura como imitação ou *mimese*, de base aristotélica, vigorou por muito tempo no campo dos estudos literários. A literatura, nessa perspectiva, fala do mundo, representa uma realidade que lhe é exterior, debruçando-se sobre o real. Entretanto, essa noção de *mimese* foi questionada pela teoria, quando insistiu na autonomia da literatura em relação ao mundo, ao referente, à realidade. Aí, já há uma defesa do primado da forma sobre o fundo. Interessa-se mais a expressão em detrimento do conteúdo, o significante ao invés do significado. A literatura, nessa perspectiva, não fala mais do mundo, mas de si mesma. É a fase da autorreferencialidade literária. De um lado, estão os representantes da tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista. Para eles, a finalidade da literatura é representar a realidade. Do outro lado, encontram-se os integrantes da tradição moderna e da teoria literária para quem a referência é uma ilusão. Cabe à literatura falar de si mesma. Encontramos uma leitura mais detalhada dessa problemática no texto “O mundo”, do crítico francês Antoine Compagnon, presente no livro *O demônio da teoria* (2006).

de autocontemplação, deixa vir à luz uma construção que se estrutura como *mise en abyme*. Segundo Lucien Dällenbach (1977), este termo aparece pela primeira vez no *Journal* (1889-1939), usado por André Gide nos seguintes termos:

J'aime assez qu'en une oeuvre d'art [écrit Gide en 1893] on retrouve ainsi transpose, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tells tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et somber reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bienn d'autres pieces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mès *Cahiers*, dans mon *Narcise* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme' (GIDE, *apud* DÄLLENBACH, 1977, p. 15).<sup>18</sup>

Para Dällenbach (1977), semanticamente, a palavra *abyme* convoca as noções de profundidade, infinito, vertigem e queda. O conceito pode ser resumido como “*toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient*” (p. 18)<sup>19</sup>. Nesse sentido, funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui, um “redobramento especular, ‘à escala das personagens’, do ‘próprio sujeito’ duma narrativa” (DÄLLENBACH, 1979, p. 53).

A *mise en abyme* caracteriza-se, ainda, como elemento de duplicação interior, história dentro da história. Pode funcionar como procedimento capaz de produzir

---

<sup>18</sup> Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhelm Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcise* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo 'en abyme'. (Tradução nossa)

<sup>19</sup> “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”.

interessantes jogos especulares dentro da narrativa. Ainda sob o lastro das reflexões teóricas de Dällenbach (1979), *mise en abyme* designa um enunciado *sui generis* cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: a primeira é a sua “capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tornar-se analogicamente por tema” (DÄLLENBACH, 1979, p. 54). Já a segunda determinação diz respeito ao seu caráter diegético e metadieético. Partindo desses pressupostos, continua o crítico, pode-se considerar a *mise en abyme* como uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual:

Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Ainda em Clarice Lispector, naquilo que concerne à figura do espelho e à sua simbologia, esse jogo narrativo especular reflete duas inquietações: a que se dá no âmbito da fabulação, em que as personagens se desdobram para atingir algo que lhes escapa; e a que se dá no âmbito autoral, quando a própria Clarice Lispector se encena e se multiplica para dizer o indizível<sup>20</sup>.

Quanto ao primeiro aspecto, podemos rastrear essa fixação ao espelho desde o primeiro romance. Segundo Carlos Mendes de Sousa (2013), os espelhos ocupam um lugar quase que obsessivo nos textos de Clarice Lispector. A menção a esse objeto atravessa toda sua obra, quer seja como instrumento de descoberta, quer seja como elemento propulsor para a duplicação subjetiva. As personagens miram-se, contemplam-se, descobrem-se e se estranham diante desse “vazio cristalizado”, externalizando suas

---

<sup>20</sup> Aqui só me interessa discutir o primeiro aspecto. Acredito que o segundo elemento é mais recorrente nas obras finais da autora: *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. No texto “O jogo da identidade”, de Benedito Nunes, reunido no livro *O drama da linguagem* (1989), o crítico desenvolve esse aspecto. Nesses dois livros finais, Clarice Lispector encena-se como personagem, “inventa-se ao inventar a personagem”.

inquietações, quando se desdobram sempre outras. Esses procedimentos se dão no âmbito daquilo que chamo aqui de **cenas ao espelho**.

No romance inaugural, o espelho aparece na cena do banho (ver capítulo “O banho”), momento em que a heroína passa por uma grande transformação. Ao emergir da banheira, Joana faz seu rito de passagem da infância para a adolescência. Inicialmente, os espelhos aparecem embaçados, refletindo o próprio mundo interior da personagem que se debate com as sensações que lhe chegam de forma ainda confusa. Tudo, nesse espaço, denota esse estado de incompreensão: “O quarto de banho é indeciso, quase morto” (LISPECTOR, 1998a, p. 66). Ao levantar da banheira, Joana “é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (LISPECTOR, 1998a, p. 66). Foge para o quarto do internato com o desejo de nada ver, sentir ou ouvir, como se rechaçasse a ideia de uma mudança inevitável. O que encontramos, em seguida, é uma moça mergulhada em reflexões que se derramam num discurso indireto livre sobre páginas inteiras configuradas em um único parágrafo. Aí Joana faz menção ao espelho pálido e às suas sensações diante dele. Há duas referências reiteradas que apontam para a maneira como a moça apreende seu corpo transformado: “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. [...] Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade” (LISPECTOR, 1998a, p. 68). O espelho, aqui, serve como elemento que confirma um modo de ser do sujeito, reflete um eu duplicado, espelha a diferença.

Essa cena diante do espelho se repetirá ao longo da ficção lispectoriana<sup>21</sup>. Virgínia mira-se constantemente num espelho amarelado, buscando, no outro refletido, as marcas do eu sempre fluido: “[...] olhava-se ao espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. Olhando-se ela não conseguiria compreender, apenas concordar” (LISPECTOR, 1999b, p. 68). Virgínia coloca-se diante do espelho numa procura

---

<sup>21</sup> Não entramos aqui na análise dos contos, apesar de saber que essa cena diante do espelho aí também é muito recorrente. Affonso Romano de Sant’Anna, ao analisar os contos de *Laços de família* e *A legião estrangeira*, identificou a imagem do espelho como um dos dez motivos mais recorrentes nesses textos. Para o crítico, tal figura não é usada para simbolizar a passagem do tempo ou para marcar simplesmente os reflexos narcisistas da personalidade, mas trata-se de “um objeto que ganha mais sentido quando correlacionado com outros tópicos através de um sistema de contiguidade: os olhos, os animais, Eu X Outro” (SANT’ANNA, 1990, p. 170). Ao longo dos outros livros de contos da autora, esse motivo, juntamente com suas variantes apontadas pelo crítico, aparece também com certa regularidade.



insistente por um rosto que não se dá a ver, “o rosto errava em sombras” (LISPECTOR, 1999b, p, 76). Em *O lustre*, o espelho é este objeto usado como lugar da indagação, ponto de apoio para onde se dirige a protagonista diante de sua inquietação. Em *A cidade sitiada*, Lucrécia empreende o mesmo projeto da protagonista anterior, buscando-se a si mesma no outro duplicado no espelho: “[...] com o chapéu enterrado até a testa olhou-se ao espelho. Fazia-se inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse o modo de se ver mais real. Não chegava no entanto a atingir-se, encantada pela profunda irrealidade de sua imagem” (LISPECTOR, 1971, p. 32). Nas diversas menções a este objeto no livro, o espelho aparece como aquilo que “multiplica as coisas” e como algo que manifesta “o outro presente no eu”. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o espelho devolve a Lóri sua imagem idealizada. Além disso, olhar-se nesse objeto produz também um desconforto, quando o sujeito percebe, no objeto externo, fragmentos do seu mundo subjetivo. Eis a constatação da protagonista:

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo (LISPECTOR, 1980, p. 19).

Diante do espelho, o sujeito tem acesso a sua identidade corporal. Segundo Lacan (1998), nessa experiência, o sujeito reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas este corpo é reconstruído como algo externo. Tem-se aí a gênese do eu, estruturado em etapas, em decorrência de imagens retiradas do outro ou de identificações projetivas. Na fase do espelho ou, como denominou Lacan, estágio do espelho, a imagem devolvida pelo espelho produz, na criança, efeitos estruturantes, mas ilusórios. Seus efeitos são o imaginário, já que é aí que se produz uma falsa unidade que inaugura um modo de sujeito, um lugar onipotente e uma dialética de identificações conforme esse modo alienante de ser o outro (VALLEJO; MAGALHÃES, 1981).

Em *Água viva*, Clarice Lispector faz uma reflexão teórica sobre os espelhos<sup>22</sup>. Se, nesses romances mencionados, o espelho foi tomado como objeto sobre o qual se debruçam as personagens diante de suas inquietações, em *Água viva*, a autora esboça uma poética dos espelhos, abandonando diretamente as cenas diante de tal objeto. Aqui não é a personagem que se mira na superfície refletora, mas é a narrativa que se observa, se insinua e se mostra. Na primeira menção, a narradora apresenta o espelho como instrumento que reflete o rosto, revelando a alma do sujeito, ser solitário e único entre os outros:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago<sup>23</sup>. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistente um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. (LISPECTOR, 1973, p. 36).

Em seguida, interessada na definição dos espelhos, a narradora destaca uma de suas funções: arrastar o sujeito para dentro de si, lançando-o ao encontro do silêncio interior.

[...] Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros (LISPECTOR, 1973, p. 77).

Nesse vazio cristalizado, segundo a personagem que narra, o sujeito vê-se a si mesmo. “Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. Do deserto

---

<sup>22</sup> Os fragmentos em que aparece essa reflexão sobre os espelhos já tinham sido publicados na segunda parte de *A legião estrangeira* em 1964 sob a denominação de “Os espelhos”.

<sup>23</sup> Este excerto alude ao mito de Narciso, motivo muito usado quando se trata da figura do espelho em literatura. Essa dimensão especular associada às águas ganha um estudo profundo em *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard (1998).

também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho” (LISPECTOR, 1973, p. 78).

Já em *A hora da estrela*, as cenas ao espelho são retomadas, não mais com a mesma intensidade com que aparecem nos romances primeiros. Aqui, no espelho, não é apenas a personagem que se vê, mas o narrador, Rodrigo S. M., que é refletido quando Macabéa se mira: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e bruto. Tanto nós nos entrecortamos” (LISPECTOR, 1978, p. 28). Em outra cena, o espelho reflete a figura de Macabéa, desnorteada com a possibilidade de perder o emprego. Diferente das heroínas anteriores, a reflexão sobre si feita por Macabéa fica restrita à sua aparência externa. Ela ainda não consegue encontrar, na imagem refletida, ecos de seu mundo interior. O espelho, aqui, apenas repete o mesmo:

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se levemente e pensou: tão jovem e já com ferrugem (LISPECTOR, 1978, p. 32).

É nesse mesmo espelho que a nordestina se pinta exageradamente, quando, abandonada por Olímpico, decide dar uma festa para si mesma, comprando-lhe um batom: “Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga carne (pequena explosão)” (LISPECTOR, 1978, p. 75). Aqui Macabéa já se vê como outra, estranhando-se em si mesma. Segundo Umberto Eco (1989, p. 18), “[...] A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos vêm os outros”. Nesse caso, a imagem vista no espelho é a perspectiva do Outro assumida pelo eu. Nessa cena, o objeto em que a personagem se

mira funciona como fenômeno-limiar<sup>24</sup>, demarcando um momento de visada subjetiva, quando Macabéa começa a perceber-se outra, quando inicia o nascimento de uma inquietação mais aguçada, precipitando-a nos caminhos de uma consciência de si.

Em *Um sopro de vida*, por fim, já não há mais a cena ao espelho de forma literal. Aqui o olhar-se se dá entre personagem e Autor e entre a autora e seus personagens, de forma que se cria um verdadeiro jogo de identidades. O Autor cria Ângela para que funcione como esse outro que lhe reflete. Para ele, “Ângela é um espelho” (LISPECTOR, 1999c, p. 28) com quem possa mirar-se e dialogar: “não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo” ou ainda “[...] inventei Ângela porque preciso me inventar” (LISPECTOR, 1999c, p. 31). Apesar disso, não consegue captá-la e, conseqüentemente, apreender-se a si mesmo, já que “Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa” (LISPECTOR, 1999c, p. 47). Já Ângela, não consegue ver-se por completa no espelho, alteridade opaca incapaz de lhe refletir. Para ela, sua vida não passa de “um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Impressão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição” (LISPECTOR, 1999c, p. 47). O outro não lhe devolve a imagem buscada, por isso “Eu sou o meu próprio espelho. E vivo de achados e perdidos. É o que me salva” (LISPECTOR, 1999c, p. 65). Portanto, desse jogo especular em “zigzague”, nascem as tensões que dinamizam e tensionam o próprio texto.

Numa perspectiva simbólica, o espelho é a metáfora da busca do outro de si mesmo. Pode, ainda, funcionar como metáfora do outro. Nesse sentido, a alteridade é o espelho que me reflete. Pensando por esse viés, percebemos como isso também é recorrente na obra clariciana. O outro, nessas narrativas, aparece com duas funções antagônicas: ora é o ser em quem as personagens percebem o mais vital de si mesmas, ora é espelho vazio que nada lhes devolvem. Na primeira categoria, incluo tudo que, servindo como suporte para uma desagregação subjetiva, oferece às personagens a

---

<sup>24</sup> Umberto Eco (1989) pensa o espelho como fenômeno-limiar a partir da teoria lacaniana. Para o autor de “Sobre os espelhos”, este objeto demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Trata-se de uma encruzilhada estrutural, momento da passagem do eu especular para o eu social. Em outra perspectiva teórica, esse limiar se dá entre o consciente e o inconsciente, entre o interior e o exterior.

possibilidade de verem-se, internamente, no que veem no exterior. A alteridade, nesse caso, devolve-lhes o que há de mais profundo em si, provocando-lhes uma verdadeira transformação subjetiva. Aqui poderíamos citar Ana, protagonista do conto “Amor”, que se vê no cego que masca chicletes no ponto de ônibus; G. H. que se depara consigo mesma ao encontrar a barata no guarda-roupa do quarto da empregada; a mulher abandonada do conto “O búfalo” que se encontra no outro do mamífero enjaulado. Já na segunda categoria, esse outro opaco que nada reflete de profundo, estão os sujeitos apequenados e sem força, distantes da potencialidade vital das heroínas/personagens claricianas. O outro não reflete o eu profundo das personagens, não lhes devolve a própria imagem porque é sempre percebido por elas como fracos diante da idealização de quem observa. Em *Perto do coração selvagem*, Joana não se contempla nos outros com quem trava relações, uma vez que esses estão sempre aquém de seus desejos. Virgínia, movida pela mesma inquietação, também não encontra um outro que funcione como espelho que lhe devolva a mesma fome, a mesma cara. Ela será sempre nômade de sua imagem perante os outros. Em *Água viva*, o outro é uma invenção da narradora. Ela cria um tu (o próprio eu) para poder manter-se viva e fazer existir a narrativa. Essa imagem, por sua vez, é sempre procurada, mas jamais encontrada em sua totalidade<sup>25</sup>.

No plano autoficcional, Clarice Lispector transmuta-se em outras, traveste-se em suas personagens e se recria em alteridades diferentes, explicitando um desejo de autorrepresentar-se na diferença, de se repetir sempre outra: “Eu sou uma atriz para mim mesma. Eu finjo que sou uma determinada pessoa, mas na realidade não sou nada” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 40). Em *A hora da estrela*, por exemplo, Clarice faz-se personagem do livro, à medida que se identifica com o narrador Rodrigo S. M. e, através dele, com a personagem Macabéa. Em *Um sopro de vida*, Clarice se duplica em o Autor e em Ângela ao mesmo tempo. Segundo Benedito Nunes (1989), Clarice, nessa fase final, torna-se personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro,

---

<sup>25</sup> Poderíamos pensar em Lóri como aquela que, de fato, encontra-se no espelho refletido no outro. Há esse encontro, mas, por sua vez, a busca de ambos continua indicando que essa imagem jamais é dada em sua totalidade. Em termos psicanalíticos, o outro não é completo, pois lhe falta um significante, aquele que daria um sentido último à vida, à história. Nesse caso, são sempre duas faltas que se encontram e nunca se completam.

ortônima no meio de seus heterônimos. Encontramos ainda outros disfarces autorais quando assina, sob pseudônimos, como Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares para escrever a mulheres sobre mulheres. Como Ilka Soares, atriz e modelo, Clarice simula-se em *ghost writer*, assinando a coluna “Só para mulheres” do jornal *Diário da Noite*. Escreve diariamente entre 1960 e 1961. Segundo Alberto Dines, diretor do tabloide à época e responsável pelo convite, Clarice Lispector, nesse trabalho, assume-se como heterônima: “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”, sintetiza o amigo da autora, na página de abertura da coletânea organizada por Aparecida Maria Nunes, intitulada *Correio feminino* (LISPECTOR, 2006). Sob o pseudônimo de Tereza Quadros, a convite de Rubem Braga, Clarice escreve a coluna feminina do *Comício* entre maio e setembro de 1952. A sessão tinha o nome de “Entre mulheres” e aí Clarice dava conselhos utilitários e ensinava a refletir a respeito de fatos do mundo doméstico e do universo feminino. Já como Helen Palmer, Lispector assume a seção “Correio feminino” do jornal *Correio da Manhã*. Esta coluna é publicada no segundo caderno do jornal sempre às quartas e sextas-feiras, entre agosto de 1959 e fevereiro de 1961.

Na crônica “A encarnação involuntária” (04/07/1970), Lispector narra como se dá o processo de intrusão de si em outra pessoa: “Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la” (LISPECTOR, 1999a, p. 295). Feita essa introdução, conta como assume a vida de uma missionária, que viaja consigo no mesmo avião. Começa a repetir os gestos e atitudes da freira, tornando-se outra: “Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária” (LISPECTOR, 1999a, p. 296). Ao assumir-se como outra, compreende o mundo interior desse ser que agora vive nela: “Entendo, entendo. Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão” (LISPECTOR, 1999a, p. 296). Quanto ao processo de saída de cena da personalidade alheia, isso dura dias, ou, talvez, esses traços sempre a acompanhem: “Já sei que só daí a dias conseguirei recomençar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha

sido própria senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações” (LISPECTOR, 1999a, p. 296). E, nessa produção contínua de fantasmas, a autora deixa escapar um desejo de repetição pautada na diferença. Encarnar-se nos outros implica assumir a vida alheia, experimentar-se como outra e repetir-se na diversidade. É isso que Clarice faz quando escreve, quando se traveste em seus personagens, quando se imita na própria ficção. Na voz de Martim, talvez Clarice sintetize tudo isso quando diz: “Com tanta fome que preciso ser mais de um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões” (LISPECTOR, 1998b, p. 334).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como água a se esvaír sem se deixar apreender em sua fluidez, *Água viva* evidencia o próprio devir da escrita em sua dinâmica entre o gozo e a frustração, entre o prazer e o desprazer, entre o grito de aleluia e o lamento de dor. *Eros* e *Thânatos*, Apolo e Dionísio se digladiam compulsivamente na arena da escrita numa tensão que não se resolve, numa travessia líquida que se mostra numa repetição infundável. *Água viva* apresenta a escrita em seu fazer-se, em sua agonia (no sentido grego do termo, *ágon*, luta, combate, disputa) diante da impossibilidade de uma representação plena. Desse embate, nasce a repetição, estratégia recorrente na obra clariciana (SILVA, 2015). Em *Água viva*, num gesto obsessivo em torno da palavra, a autora vale-se da figura especular para provocar aquilo que Benedito Nunes (1989) chamou de “a técnica do desgaste”, redundando em contínuas e permanentes retomadas sobre o mesmo ponto.

Vimos, neste texto, como Clarice Lispector estrutura *Água viva* a partir de técnicas de repetição. Constrói uma obra por meio da reescrita, advindos de “curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais” (ALONSO, 2017, p. 21), resultando num verdadeiro espelhamento narrativo.

Ao fazer uso da figura especular, a autora de *Perto do coração selvagem* apresenta uma voz que narra em multiplicidade subjetiva, um texto fragmentado e migrante, uma narrativa autorreflexiva e costurada (quando possível) por fios inter e intratextuais. Essa figura especular produz, ainda, uma reflexão sobre a constituição da

própria narrativa literária, evidenciando que a literatura, por si só, ora reflete o mundo, ora reflete-se a si mesma. Nesse sentido, a obra clariciana é uma autorreflexão permanente sobre o fazer poético, sobre a própria literatura.

O uso do jogo especular em Clarice, além de evidenciar uma obra estruturada em *mise en abyme* e refletir sobre a natureza da própria literatura, reflete duas inquietações fundamentais na obra clariciana: uma que se dá no plano da fabulação e diz acerca da busca, da inquietação e do desejo desencontrado de suas personagens; e outra que se dá no plano autoral, quando a autora se autoficcionaliza para se duplicar, para ser múltipla e plural.

*Água viva*, para além de trazer a inquietação no plano da fabulação, faz uma reflexão sobre o próprio espelho, acenando para a construção de uma poética especular. E, como tal, encena esse jogo de identidades por meio da própria narrativa, esse caleidoscópio que reflete os fragmentos, as multiplicidades, as alteridades e as diferenças.

## REFERÊNCIAS

ABES, Gilles Jean. *Uma tradução de 'Crise de verso', de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário*. *TRAD TERM*, 16, 2010, p.149-74.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999. (Coleção signos).

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A narrativa literária: um jogo de espelhos. *Belo Horizonte, O eixo e a roda*, v. 21, n. 01, 2012, p. 109-115. Jan./jun.



COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

\_\_\_\_\_. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. B. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-37.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et all. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Correspondências*. (Org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Correio feminino*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 360-368.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO JÚNIOR, Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 21-9, 1989.

SILVA, Gilson Antunes da. *Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector*. 2015, 257f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lúcia Cademartori. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

## FEMINILIDADE INTERROMPIDA: UM ESTUDO SOBRE O CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR

*INTERRUPTED FEMINILITY: A STUDY ABOUT THE SHORT STORY “LOVE”, BY  
CLARICE LISPECTOR*

**Patrícia Ferreira Alexandre de Lima<sup>26</sup>**

**RESUMO:** Este estudo tem o conto “Amor” de Clarice Lispector como objeto. Visa compreender como a personagem Ana interrompe momentaneamente a sua marcha cotidiana, inscrita em um conceito de feminilidade, saindo de sua vida institucionalizada, para enxergar o outro. Este outro, ironicamente, é um personagem cego que ela encontra por acaso na rua: ele com a sua cegueira física, ela com a sua cegueira social. Para investigação de nossa hipótese, consideramos como feminilidade o conjunto de representações aplicadas socialmente às mulheres, visando atribuir-lhes uma identidade coletiva, a partir da qual se espera um determinado comportamento, dentro de uma construção social dos gêneros.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, feminilidade, conto.

**ABSTRACT:** This study has the short story “Love” by Clarice Lispector as an object. It aims to understand how the character Ana momentarily interrupts her daily march, inscribed in a concept of femininity, leaving her institutionalized life to see the other. This other, ironically, is a blind character that she found by chance on the street: he with his physical blindness, she with his social blindness. To investigate our hypothesis, we consider as femininity the set of representations socially applied to women, aiming to assign them a collective identity, from which a certain behavior is expected, within a social construction of the genders.

**Keywords:** Clarice Lispector, femininity, short story.

O conto “Amor” integra o livro *Laços de família* que foi publicado originalmente em 1960. Nos treze contos que compõem o livro, os personagens de todos eles são relatados submersos em seus cotidianos estáveis, como que enlaçados por uma fita que os aprisiona em suas verdades, mas que em algum momento e seguindo a

---

<sup>26</sup> Mestre em Letras pela UFPR. Doutoranda em Letras pela UFPR. Email: patriciavenus@gmail.com

orientação do mínimo e do mais insólito dos gestos, o laço se desfaz e os personagens se veem soltos, ariscos e aptos a desnudar o cotidiano mais costumeiro, enxergando por baixo e por dentro das coisas, dos fatos e dos seres. Lícia Manzo, sobre a homogeneidade da natureza que constitui os contos, afirma:

O livro todo parece contar uma só história. Os contos trazem personagens que, de diferentes formas, são prisioneiros de seus modos de vida e de seus papéis sociais. Uma dona-de-casa, uma velha matriarca, um professor de matemática. Cada um deles, em um determinado momento, sentirá crescer-se de algum modo a sua máscara [...]. Para cada personagem o seu momento de ‘revelação’ está vinculado a uma experiência específica (MANZO, 2001, p. 47).

Escolhemos o conto “Amor” como objeto do estudo que estamos propondo, porém os contos “A imitação da rosa”, “O búfalo” e até mesmo “Devaneio e embriaguez duma rapariga” poderiam ser investigados sob o mesmo prisma de observação que rege esta pesquisa, a partir dos elementos tidos como norteadores e formadores do que se convencionou definir como “feminilidade”. Nossa escolha pelo conto “Amor” se deu por acreditarmos que, neste trabalho, a posição feminina de passividade é mais profundamente tocada por Clarice Lispector, sendo essa postura um dos elementos socialmente atribuídos ao conceito de feminilidade, compreendido, em nossa proposta de leitura, como “um conjunto de representações que tentam produzir uma identidade entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito” (KEHL, 2008, p. 111).

Desta forma, a personagem Ana é descrita a partir das atribuições domésticas generificadas como sendo obrigações da mulher, que detém a administração dos assuntos ligados ao lar, enquanto o homem executa o seu trabalho exclusivamente fora de casa. A narrativa se inicia no transcorrer de uma das atividades cotidianas da protagonista: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde” (LISPECTOR, 1999, p. 19)<sup>27</sup>. A personagem retorna para sua casa:

---

<sup>27</sup> De agora em diante, quando citarmos o conto “Amor”, indicaremos apenas o número da página entre parênteses.

A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador (p. 19).

Essa mulher descrita a partir da circunscrição do lar, metida com seus afazeres e com a administração da casa, ganha voz na obra de Clarice Lispector e aparece retratada em muitos dos seus contos e romances, já desde a sua estreia na literatura com a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*. Desta forma, a mulher de classe média passa a ter uma imagem a partir de sua escrita, provocando uma reflexão: onde este indivíduo pode resultar, sendo mulher? Em “Amor”, Ana sabe dos limites que a cercam: “Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores” (p. 19). Dessas sementes cresce-lhe a vida ao redor, os filhos, o marido, os cuidados domésticos: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (p. 19). Assim, a família da personagem segue guiada pela sua mão. Do seu sucesso como condutora desse processo, depende o sucesso dos demais membros do núcleo familiar, um conceito gestado no século XIX, em que, de acordo com Kehl, nas relações interpessoais, as convenções sociais passam ao domínio público:

Em oposição ao espaço social dos estranhos, onde o sujeito precisa estar constantemente atento aos outros e a si mesmo, constituiu-se a família nuclear moderna como lugar de intimidade, de privacidade, de relaxamento. Para os homens, sobretudo, condenados a viver seu dia a dia na selva das cidades, a família tornava-se um lugar sagrado, cuja harmonia e tranquilidade estariam a cargo daquela que cada um escolheu para esposa (KEHL, 2008, p. 111).

São estas, pois, as sementes que Ana tem nas mãos e que ela considera como um ponto de chegada em sua vida: “com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem” (p. 20). A personagem se situa no modelo de esposa vocacionada, que é socialmente disseminado e se reconhece como competente nesta função que exerce: “Tudo se organiza na tentativa de manter os alicerces e regular o funcionamento da entidade pequeno-burguesa, com base em controle, padrões de normalidade e hierarquia entre masculino e feminino” (FUKELMAN, 2020, p. 138-139).

Entretanto, este universo aparentemente controlado tem os seus momentos de instabilidade: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (p. 19). É como se, neste momento, Ana pusesse em dúvida a sua competência e questionasse a sua real necessidade diante de tudo que executa, deslocando-se de seu lugar seguro:

Olhando os móveis limpos seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na (p. 20-21).

Esse deslocamento, embora recorrente em seu cotidiano: “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde” (p. 20), não é confrontado por Ana que sente no lar “a raiz firme das coisas” (p. 20). A personagem: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (p. 20). Nesse “destino de mulher”, estão imbuídas as funções que socialmente as mulheres tomam para si e que, neste caso, confirmam quem Ana é. Assim como “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros” (p. 20), nesta esfera de um lar de classe média, todos representam o seu papel, de acordo com o que é esperado de cada um, dentro de uma construção social dos gêneros, na qual Ana detém a essência tida como feminina.

Concordamos com o pensamento de Kehl, quando reflete sobre o quanto a família nuclear e o lar burguês são tributários “da criação de um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função é promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar” (KEHL, 2008, p. 44).

Desta forma, embora como a narradora do conto faz questão de frisar, por duas vezes no texto: “assim ela o quisera e escolhera”, a questão que estamos propondo é: o que aparece ao alcance do horizonte dessas mulheres? E ainda, o que lhes ocorre quando, por alguma razão, o papel representado a partir dos elementos tidos como

formadores de uma feminilidade encontra fendas? A personagem Ana atravessa tudo isso acionando uma espécie de modo automático de viver:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria (p. 20).

Esta forma automática lhe garante o controle de sua vida de dona de casa, que é tão regrada. A narradora afirma: “O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto” (p. 20). Dando-nos a perceber uma essência com potencial criativo em Ana, abafado por uma condição de vida que lhe exige apenas o que é previsível e palpável.

É quando acontece a Ana uma experiência da qual não consegue fugir: a personagem que está voltando para casa, ao final de mais uma “hora instável” vivida em seu cotidiano, avista um cego, da janela do bonde onde está: “O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto” (p. 21).

Poderia ser um homem qualquer, porém: “A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego” (p. 21). Esta imagem não encontraria ressonância no cotidiano de pessoas que vivem à superfície das coisas, tipos dos quais Ana é um exemplo, identificada com a feminilidade das funções que ocupa, porém, a personagem apresenta inquietações internas das quais tenta fugir.

E a visão do homem cego torna-se um gatilho que a transporta para uma experiência de desassossego: “O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (p. 21).

O fato de aquele homem cego estar mascando chicles se torna algo inconciliável dentro da percepção de mundo da nossa personagem. O encontro de Ana com o cego produz uma ausência de sentido; o cego, neste contexto, assume a condição

do que é real, provocando em Ana questionamentos acerca de sua vida, em uma esfera classista. Ela que se habituara a não pensar neste outro que habita fora de sua condição social: “Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” (p. 21). Aliás, este tipo de pensamento não integra os elementos formadores de sua feminilidade, desta forma, por meio do encontro, insólito para a personagem, Ana interrompe a sua feminilidade, como pontua Kehl:

Também é importante ressaltar que os discursos que construíram a feminilidade tradicional fazem parte do imaginário social moderno, transmitido através da educação formal, das expectativas parentais, do senso comum, da religião e da grande produção científica e filosófica da época (final do século XVIII e início do século XIX), que determinava o que cada mulher deveria ser para ser verdadeiramente uma mulher (KEHL, 2008, p. 44, grifo nosso).

Ana, para ser verdadeiramente uma mulher, como seu marido era um “homem verdadeiro”, está inscrita na prática de uma cultura patriarcal em que a sua voz é ditada pelo discurso do outro dominante, no caso, o marido. A personagem fora acostumada a fechar os olhos a uma realidade social distante da sua e só percebe isso quando se depara com alguém que não enxerga fisicamente, o cego não vê para fora e faz Ana perceber que ela não enxerga para dentro: “Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio” (p. 22). Neste ponto da narrativa, o bonde dá uma arrancada súbita e joga Ana para trás, caem-lhe as compras, quebram-se os ovos, “O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras tentando inutilmente pegar o que acontecia” (p. 22). O personagem tenta apreender o que ocorre no seu entorno, tateando a realidade que nos está exposta o tempo inteiro.

“Assim ela o quisera e escolhera”. Ana sabe exatamente quais são as funções a executar no contexto em que está inserida. Assim como o indivíduo aceita ou rompe com as regras culturais impostas para ser aceito, a personagem homologa um discurso social que condena as mulheres a um lugar fixado pela tradição, ela, com a sua “verdadeira natureza”, que é a feminilidade, apenas deve se encontrar inscrita na família, espaço em que exerce as suas funções de esposa e mãe. Não há lugar na vida institucionalizada desta mulher para sair e tentar enxergar o outro em uma posição de



classe inferior. Entretanto, ao romper com os parâmetros e escapar momentaneamente dos termos de sua feminilidade, Ana se mostra capaz de um profundo entendimento do outro que não poderia ser ela. Em análise sobre a mulher na obra de Virginia Woolf, transcrevemos o pensamento de Adelman, pois identificamos pontos que poderiam ser sobre Ana:

Mas as protagonistas de Woolf, sejam elas senhoras bem casadas da elite londrina, sejam jovens candidatas à condição de *new woman*, sempre nos revelam algo que não sabíamos sobre as artimanhas e discursos auto-congratulantes do poder patriarcal. [...] são mulheres dedicadas ao lar que se revelam pessoas com grande sabedoria, possuidoras de uma compreensão não só dos comportamentos e estados subjetivos das pessoas, senão dos mecanismos sutis do patriarcado (mesmo que deixem a prática de sua transformação para gerações futuras). Embora vivam marcadas pela condição doméstica do seu momento e sua classe social, são excelentes observadoras do mundo, refletem sobre questões como a desigualdade social, ao mesmo tempo em que velam pelo bem-estar emocional dos filhos ou as dificuldades financeiras e espirituais de jovens aspirantes ao mundo da arte ou da filosofia (ADELMAN, 2007, p. 33, grifo da autora).

A visão do cego mascando chicletes na rua desconfigura um padrão para Ana: “O bonde se sacodia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito” (p. 22). Vêm à tona traços de sua personalidade enterrados em uma vida pacata, de não confronto: “[...] não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente” (p. 22). Ela sofria espantada, já que se acostumara, em sua rotina programada, a evitar os conflitos interiores:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras [...]. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (p. 23).

Quando Ana percebe que já há muito passara do seu ponto de descida, aturdida, demora um pouco para se localizar e vê que está no Jardim Botânico, onde tem

as percepções potencializadas quando se encontra neste espaço natural. Sobre o conto “Amor”, Clarice escreve na crônica “A explicação inútil”:

Do conto “Amor” lembro duas coisas: uma, ao escrever, da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje. A segunda coisa de que me lembro é de um amigo lendo a história datilografada para criticá-la, e eu, ao ouvi-la em voz humana e familiar, tendo de súbito a impressão de que só naquele instante ela nascia, e nascia já feita, como criança nasce. Esse momento foi o melhor de todos: o conto ali me foi dado, e eu o recebi, ou ali eu o dei e ele foi recebido, ou as duas coisas que são uma só (LISPECTOR, 1999a, p. 69).

Ana tem uma experiência de simbiose com o Jardim Botânico: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se perceber” (p. 24). Ela que tivera suas intensas percepções acordadas pela visão de um homem cego, abria os seus olhos para o trabalho da natureza ao seu redor:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos (p. 25).

Ana observa a harmonia natural de um ambiente não intencionalmente controlado, bem ao contrário de sua vida: “Ali se conecta com a força, pulsação e voracidade da natureza em sua falta de pudor diante do ciclo morte e vida” (FUKELMAN, 2020, p. 133). Ela aprofunda uma reflexão acerca de assuntos que não cabem em seu cotidiano raso: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (p. 25). A personagem reflete sobre os que passam fome, acentuando-se que não há uma total abstração em relação ao mundo exterior que é tão diferente de sua controlada vida. Sua fuga cotidiana de se deter apenas nas suas funções domésticas pode ser lida como uma

frustração ou impotência em relação ao que, efetivamente, ela poderia fazer acerca da condição da fome no mundo.

Citaremos trecho de uma crônica de Clarice Lispector, publicada em 21 de setembro de 1968, na coluna que manteve no *Jornal do Brasil* em que ela toca nessa questão: “E como é bom comer, dá até vergonha. E certo orgulho também, o orgulho de se ser um corpo exigente. Ah que me perdoem os que não têm o que comer; o que vale é que esses não são os que me leem” (LISPECTOR, 1999b, p. 137).

Ana busca enxergar o outro, este é um aspecto bastante peculiar na obra de Clarice Lispector. A escritora muitas vezes foi questionada e até cobrada por não ter, na opinião de alguns críticos, uma escrita engajada socialmente. Ocorre, entretanto, que Clarice desenvolveu, ao longo de sua trajetória literária, uma forma muito peculiar de abordar as questões sociais e que tem em *A hora da estrela* um ponto de chegada e não uma dissonância.

O conto “Amor” constitui-se em uma excelente amostra da forma sensível como a escritora toca nessa questão, inclusive abordando o assunto pela voz da mulher de classe média, que, como já afirmamos, não tinha imagem em nossa literatura antes de Clarice. É essa mulher, aqui representada pela personagem Ana, que promove um questionamento a partir da visão de um outro em posição tão marcadamente classista e no meio do coração orgânico e voraz do Jardim Botânico, que não pede licença nem aprovação social para realizar o seu “trabalho secreto”: “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno” (p. 25).

A figuração do Jardim Botânico é muito forte. Em contato com esse ambiente natural, Ana sente aflorar o potencial criativo que tem em si, com uma força tão extraordinária que a personagem chega a comparar ao inferno. Ela mergulha no caos em que lhe ocorrem sensações de perda e solidão, semelhantes aos momentos vivenciados pela personagem GH, que, em um instante da narrativa, afirma: “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Acerca dessa aproximação de vivências entre Ana e GH, Gotlib afirma:

Talvez este seja o conto em que mais intensamente se dá a experiência do mergulho da mulher na sua intimidade criativa, de certa forma

desenvolvido, sob outras configurações, no futuro *A paixão segundo GH*. Nesse conto, o mergulho faz-se progressivamente, quando o equilíbrio da vida domesticada se rompe, cedendo a uma desordem que cresce, enquanto a ordem diminui (GOTLIB, 2013, p. 334).

Essa desordem provoca um deslocamento de Ana e GH saindo de suas vidas programadas e previsíveis para tentar enxergar o outro. Aproximamos aqui essas duas personagens, mas essa representação da mulher na obra de Clarice Lispector ocorre de forma abundante, pois este escopo de busca por tentar ver o outro é uma tônica de sua literatura. Assim, considerando a lógica social operada em nosso país, que constitui aspectos tão peculiares de uma brasilidade, podemos afirmar que a forma como Clarice aborda as questões sociais está tão impregnada em nós que, às vezes, nos escapa a sua percepção.

Para Ana, essa reflexão provocada se torna insuportável e ela precisa retornar a sua vida anterior: “Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor” (p. 25). Ana apressou-se para sair do Jardim: “Sacudiu os portões fechados [...]” (p. 26).

O vigia se surpreende, pois não a havia visto. A personagem anseia pela libertação do que provocara o seu encontro com o cego. Como afirma Kehl, “[...] a ‘natureza feminina’ precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas” (KEHL, 2008, p. 48, grifo da autora). Diante da sua impotência face à condição do outro, era preferível a sua vida programada, porém, ao se deparar com a sua casa, Ana questiona o seu modo de viver:

A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver (p. 26).

A mazela do homem que não enxergava, tentando compreender o que se passava ao se redor estendendo as mãos, a força bruta do Jardim Botânico, imponente natureza em meio ao espaço urbano, funcionando além das normas sociais, alteraram a forma como Ana lida com a sua vida sadia, um modo “moralmente louco de viver”. Ela, aflita, acaba assustando o filho: “O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante” (p. 26). A personagem tenta proteger o filho dessa verdade outra que descobrira, mantendo-o como o filho “verdadeiro” que era: “[...] A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha...” (p. 26).

E o que lhe esperaria no lado outro que a vida mostrara? Ela que “Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta?” (p. 27). Essa parte “forte do mundo” que tem acesso a uma casa limpa, a uma vida socialmente aprovada em que cada um representa o seu papel, em que a sua feminilidade cumpre uma função: “Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada” (p. 27). Ana segue aos poucos tentando reingressar em seu cotidiano: “Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar” (p. 27).

É importante ressaltar que toda essa vivência de Ana surge a partir de uma posição de classe ocupada pela personagem, que, enquanto observa as relações entre os sujeitos, delega parte do trabalho doméstico a uma outra mulher. Aliás a empregada doméstica tem uma representatividade na obra de Clarice, ocupando um espaço auxiliar na vida dessa mulher de classe média, tantas vezes abordada.

Tania Kaufmman, irmã de Clarice Lispector, publicou, em 1975, *A aventura de ser dona-de-casa (dona-de-casa vs. empregada)*, um manual em que a autora aborda os problemas da relação entre patroa e empregada doméstica, indicando caminhos para uma convivência harmônica, em que a patroa consiga “domar” a empregada. Para Kaufmman, patroa e empregada são: “duas pessoas que o destino juntou na mesma casa, empenhadas num jogo nem sempre amistoso. E separadas por uma surda luta de classes que, não esqueçamos, é a base de toda a questão” (KAUFMMAN, 1975, p. 23). Ou seja, a mulher de classe média, retrato de Ana, que buscava afirmação social por meio da

dedicação exclusiva aos cuidados de sua família, ou a mulher que almejava uma carreira e trabalhava fora de casa, caso de Tania Kaufmman, funcionária do Ministério do Trabalho, não enxergavam a empregada doméstica como igualmente uma mulher em busca de afirmação, desenvolvendo um trabalho fora do seu lar.

Essa relação é bastante complexa e merece um estudo próprio, portanto nos deteremos aqui a propor a administração do lar, ainda que com funções delegadas a uma outra mulher, como um dos aspectos da feminilidade de Ana.

A personagem, ao voltar para a sua casa, sente um desconforto em relação ao seu modo de viver: “De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (p. 27). É como se a sua vida fosse imprópria perante a realidade sobre a qual ela refletiu. Não consta no texto, claramente, uma passagem em que relate que o cego era pobre, entretanto o fato de Ana ter voltado o seu pensamento aos que passam fome, no Jardim Botânico, faz-nos pensar que cego seja, talvez, um mendigo. Por isso, a personagem sente um desconforto em relação a sua casa limpa e organizada; por um breve momento, ela não consegue se integrar ao seu cotidiano, mas, por outro lado, também sabe não pertencer ao que vivenciara: “Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. [...] Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre” (p. 27).

O jeito era retomar a sua fuga diária e evitar se ferir com a intensidade do que a visão do cego lhe provocara, entretanto, o contato com o Jardim Botânico também lhe deixou marcas:

Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada no tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta insistente. Horror, horror (p. 28).

Ana identifica em sua própria casa o mesmo trabalho “secreto” que se fazia no Jardim, seguindo uma lógica que não integra o seu cotidiano planejado. Neste momento, o horror se torna insuportável: “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (p. 29). Era preciso voltar com urgência para o seu antigo modo de viver e evitar,

definitivamente, a periclitância da vida, voltar à dependência do marido e de suas atividades domésticas que confirmam quem é Ana. Mais uma vez concordamos com o pensamento de Kehl, que explica: “Para cada mulher nascida no século XIX, e ainda hoje, apresenta-se a questão de, ou ser um sujeito ou colocar-se como objeto do discurso do Outro, segundo os ideais de feminilidade construídos no mesmo período” (KEHL, 2008, p. 45).

Ana opta por se colocar como objeto do discurso do marido, ao invés de ser um sujeito autônomo, capaz de lidar com a complexidade de seus pensamentos e sensações, no pulsar na vida: “Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos” (p. 28). Sem dúvida, essa é a opção mais fácil, mais simples: “Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano” (p. 28).

Aqui retomamos um ponto relevante: não se trata de essa escolha de Ana ser ou não legítima, a questão que estamos propondo é de quais elementos a personagem, leia-se essa mulher de classe média educada para o casamento, dispõe em seu horizonte para tomar uma decisão diferente? “Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos” (p. 27). Ela retoma o seu cotidiano porque acha que não pode lidar com a intensidade do que vivera e, assim, entende que integra esse outro lado, “dos que lhe haviam ferido os olhos”. O que Ana vivenciou naquela tarde foi-lhe tão intenso que ela quis proteger não apenas a si mesma, mas também os seus, evitando que todo seu núcleo familiar se ferisse com a periclitância da vida:

Se fora um estouro no fogão [...]

- O que foi?! gritou vibrando toda. [...]
- Não foi nada, disse, sou um desajeitado.
- Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.
- Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo (p. 29).

Neste momento a personagem se sente protegida pelo seu marido. Também aqui fica clara a posição que cada cônjuge ocupa no discurso um do outro: ele é o sujeito da ação, ela depende de sua proteção:

Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver (p. 29).

Ana reassume a sua feminilidade e, com ela, as consequências de suas escolhas. Se alguma coisa tranquila foi desfeita, poderá continuar a se esforçar para não cair na intensidade de seus pensamentos, que a conduziram a um lado profundo de si mesma, aspectos talvez desconhecidos ou apenas evitados: “E, atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (p. 29).

Pois era assim que tinha de ser, era dessa forma que ela se achava apta para lidar com o seu cotidiano, cuja flama deveria ser pequena. Ana prossegue destituída de si mesma, evitando conhecer-se a fundo, pois que isso romperia com a feminilidade que lhe é projetada e esperada.

Nesse artigo, propusemo-nos a estudar o conto “Amor” a partir da relação que a personagem Ana tem consigo mesma e com o seu entorno familiar, considerando a sua opção por se inscrever no conceito de feminilidade socialmente ditado. Por meio da representação dessa mulher de classe média, que é Ana, Clarice Lispector propõe uma vasta discussão acerca da condição que a mulher ocupa socialmente.

Embora não possamos falar em feminismo, a obra de Lispector se constitui em um percurso em direção à liberdade. Seus personagens, especialmente as mulheres, são flagradas em momentos de enfrentamento, e a forma com que lidam com isso nos apresenta uma forte conjectura social que oprime e não as estimula a sintetizar as experiências intensas vivenciadas. Elas retomam seus cotidianos e, como Ana, apagam a pequena flama do dia.

Concluimos que a personagem, no momento de ruptura com elementos que integram a feminilidade dela esperada, desmonta estruturas e padrões, com consequências tão profundas que Ana não se permite esse despojamento e apenas retoma a sua vida cotidiana tão programada.



Não é que o casamento e a maternidade não sejam um caminho de realização pessoal, mas a questão que propomos, nesta leitura, é a de que se esse discurso que constrói a feminilidade, determinando o que ou como uma mulher deve ser, seria tão organicamente absorvido se essa mulher tivesse uma vastidão de elementos em seu horizonte, como têm os homens. Lembra-nos a passagem de *Perto do coração selvagem*, em que Joana reflete: “como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?” (LISPECTOR, 1986, p. 32). Clarice Lispector nos mostra, por meio da representação da mulher, que, embora haja o pacto, a aceitação e o exercício da feminilidade em suas vidas, há algo de emergente que pode se desprender do explícito, quebrando estruturas e não se furtando à dor do outro.

## REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. Modernidade e pós-modernidade em vozes femininas. In: CODATO, Adriano (org.). *Para viver no século XXI*. Curitiba: SESC, 2007, p. 23-46.
- FUKELMAN, Clarisse. Na dobra do laço, á beira do nó (posfácio). *Laços de família/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 131-143.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.
- KAUFMMAN, Tania. *A aventura de ser dona-de-casa (dona-de-casa vs. empregada): um assunto sério visto com bom humor*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

## SUSTOS METAFÍSICOS E SURTOS FILOSÓFICOS EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

*METAPHYSICAL SCARES AND PHILOSOPHICAL OUTBREAKS IN NEAR THE WILD HEART, BY CLARICE LISPECTOR*

Maiara Cristina Segato<sup>28</sup>  
Lourdes Kaminski Alves<sup>29</sup>

**Resumo:** Ao lermos as obras de Clarice Lispector, em especial *Perto do coração selvagem*, podemos notar a possibilidade de aproximar alguns elementos pensados pela filosofia da existência e a prosa poética da autora, visto que a experiência que a escritora faz com a linguagem, muitas vezes, relaciona-se às questões conflituosas do “eu”, da interioridade. Dessa forma, analisaremos, neste trabalho, a união íntima entre existência e linguagem. O drama de Joana, a protagonista, é existencial, porque ela questiona a própria condição da existência. Nesse sentido, a ideia de susto metafísico tem a ver com a predisposição sistemática da personagem para se estranhar com “as coisas”, o mundo que a rodeia e consigo mesma. Já a ideia de surtos filosóficos tem a ver com a forte propensão da personagem para formular um quadro de indagações de teor filosófico. Assim, ateremo-nos sobre a relação lírico-existencial que permeia a narrativa, especialmente, nos momentos epifânicos da personagem principal. Para tanto, utilizamos como base, principalmente, os estudos empreendidos pelo filósofo e crítico literário Benedito Nunes (1966; 1973; 1976; 1988; 1995).

**Palavras-chave:** *Perto do coração selvagem*; identidade existencial; discurso filosófico-poético.

**Abstract:** When we read the works of Clarice Lispector, especially *Near the wild heart*, we can notice the possibility of approaching some elements thought by the philosophy of existence and the poetic prose of the author, since the experience that the writer makes with language, often, is related to the conflicting questions of the "I", of interiority. Thus, we will analyze, in this work, the intimate union between existence and language. The drama of Joana, the protagonist, is existential, because she questions the very condition of existence. In this sense, the idea of metaphysical fright has to do with the systematic predisposition of the character to be surprised by "things", the world that surrounds her and herself. The idea of philosophical outbreaks has to do with the strong propensity of the character to formulate a framework of philosophical questions. Thus, we focus on the lyric-existential relationship that permeates the narrative, especially in the epostille moments of the main character. For this, we used as a basis, mainly, the studies undertaken by the philosopher and literary critic Benedito Nunes (1966; 1973; 1976; 1988; 1995).

---

<sup>28</sup> Doutoranda (UNIOESTE/CAPES), Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Programa de Pós-graduação em Letras. E-mail: maiarasegatoletras@gmail.com

<sup>29</sup> Pós-doutorado em Letras (UFRJ). Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Programa de Pós-graduação em Letras. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

**Key-words:** *Near the wild heart*; existential identity; philosophical-poetic discourse.

## INTRODUÇÃO

Com importância inestimável para a literatura nacional, em meio a outros grandes escritores de sua época, como, por exemplo, Guimarães Rosa, a autora de *Perto do coração selvagem* singulariza uma técnica de composição, até então, inédita em nosso país, qual seja, a adoção de uma concepção diferenciada da tradicional, tanto no domínio formal quanto no de conteúdo.

Clarice inaugura a “epifania” da consciência, o mergulho no psiquismo, expressando o indizível por meio da linguagem, relegando, assim, para segundo plano, as circunstâncias exteriores, físicas. Affonso Romano de Sant'Anna afirma, a respeito de Clarice, que "sua literatura não é realista, mas simbólica, na medida em que o texto é o instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético" (SANT'ANNA, 1973, p. 184). Importante destacar também a forma em que se apresentam as cenas do romance, ou seja, a descontinuidade, a ruptura do que seria a ordem lógica da narrativa, o que levou a muitos questionamentos por uma grande parte da crítica.

No decorrer de toda a sua obra, é possível observar que a linguagem apresenta-se como um aspecto incômodo a ser enfrentado. A autora questiona a dificuldade de expressar, por meio da escrita, o mundo das sensações. Em romances posteriores, como a *Paixão segundo G.H.* (1964) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), as questões referentes à linguagem tornam-se ainda mais densas. Em *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), o fazer textual é tematizado e a escrita volta-se para si mesma. Mas o fato é que esse processo de busca pela palavra que expresse o verdadeiro sentido das coisas, essa procura por um entendimento sobre o estar e o ser na vida, inicia-se já no primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, no qual a protagonista Joana procura o sentido de sua existência, sendo toda a narrativa em relação à peregrinação do “eu” disperso em si mesmo, como “um esboço aberto a um preenchimento impossível” (ROSENBAUM, 2006, p. 38).

A personagem Joana absorve os acontecimentos exteriores e os envolve na intensificação de um conflito interior dramático, levando-a à introspecção. A solidão, a paradoxal busca pela liberdade, a incomunicabilidade, o desencantamento do mundo e os abismos da existência humana são aspectos que corroem o cerne dos conflitos da protagonista, que, levado ao extremo, racionaliza as emoções. Nesse sentido, adentrar o texto clariceano, em particular *Perto do coração selvagem*, é descobrir um fluir rítmico, dotado de grande carga poética e lírica. O lirismo poético é o modo de expressão muitas vezes necessário para dar conta dos conteúdos metafísicos e identitários da personagem, o que faz fugir dos padrões narrativos tradicionais.

Assim, dividimos o artigo em duas partes. Na primeira, “Epifania: o clímax do filosofismo lírico”, pontuamos o fato de o fenômeno epifânico ser um aspecto recorrente nas narrativas de Clarice. Desse modo, apresentamos alguns estudos de como ele se opera e de como ele se mostra em algumas obras da autora, com a finalidade de situarmos o leitor nessa complexa técnica antes de adentrarmos a *Perto do coração selvagem*. Na segunda parte, “O filosofismo lírico de Joana”, abordamos, de fato, a linguagem perpassada pelo filosofismo das reflexões acerca das problemáticas da existência da personagem principal.

Tendo como eixos o núcleo existencial e a reflexão, o mecanismo ficcional em *Perto do coração selvagem* se retrai e abre caminho para a linguagem que tenta, em sondagem extrema, encontrar as respostas às indagações de Joana. Nessa busca, os caminhos não são definidos, assim como a personagem também não o é. Portanto, a estrutura do romance acompanha essa inexatidão. Em outras palavras, Joana, assim como as próprias linhas do romance, é marcada pela imprecisão.

## 1. EPIFANIA: O CLÍMAX DO FILOSOFISMO LÍRICO

A protagonista Joana constantemente está refletindo acerca do que sente, interrogando-se sobre a sua vida e o sentido da vida em geral. Essas especulações aparecem como força impulsionadora dos momentos reflexivos, das angústias existenciais, da busca por autoconhecimento: “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis.

Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (PCS, p. 15).<sup>30</sup>Podemos dizer que a matriz de todos esses questionamentos e dessa inquietação é a perplexidade diante da realidade fática da existência, também objeto das reflexões de Joana: “Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio aparte” (PCS, p. 50).

Em *Perto do coração selvagem*, observamos uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem, como situação problemática das personagens que andam em busca de comunicação e de expressão. Assim, a linguagem tematizada na obra clariceana envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação. Dessa forma, notamos em suas obras a união íntima entre existência e linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser. O drama de Joana é existencial, porque ela questiona a própria condição da existência:

E depois? – pensou. Fechar os olhos e ouvir a minha própria voz que se escoava vagarosa e turva como um rio barrento. [...] O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. [...] Ajoelhar-se diante de Deus e pedir. O que? (PCS, p. 89).

Além disso, em muitos momentos de epifania (termo que explicaremos na sequência, a partir do estudo feito por Benedito Nunes em relação às obras de Clarice), dá-se uma tomada de consciência sobre o absurdo dessa existência, ocasionando o seu estado de reflexão e angústia por toda a narrativa.

Embora Clarice Lispector não tenha escrito um tratado filosófico, sua escrita inaugura uma literatura que nos faz pensar sobre a condição humana envolvida por questões que vão além de nosso entendimento, instituído pelas relações entre o homem e o mundo, que ultrapassam o cotidiano, o superficial da língua e de seus significados, como podemos ver no trecho que segue:

Inconscientes como a vida primitiva que pulsa nas árvores cegas e surdas, nos pequenos insetos que nascem, voam, morrem e renascem sem testemunhas. Enquanto a música volteia e se desenvolve, vivem a

---

<sup>30</sup> Utilizaremos PCS para nos referirmos ao livro *Perto do coração selvagem*.

madrugada, o dia forte, a noite, com uma nota constante na sinfonia, a da transformação (PCS, p. 88).

Mediante o sentimento de angústia, é como se a autora penetrasse na essência da linguagem ou conseguisse atingir o impenetrável, que se oculta na própria linguagem, para quebrar o enigma das coisas e se transportar do habitual para um plano extraordinário. A partir de uma perspectiva filosófica, os dramas das personagens das obras de Clarice parecem espelhar os dramas humanos. No entanto, o crítico esclarece:

Não se pretende afirmar, com isso, nem que a ficcionista vá buscar as situações típicas de seus personagens na filosofia existencial, nem que as intenções fundamentais de sua prosa só desse conjunto de doutrinas recebem o impulso extra-artístico que as justifica e anima. No entanto, é sempre possível encontrar, na literatura de ficção, principalmente na escala do romance, uma concepção-de-mundo, inerente à obra considerada em si mesma, concepção esta que deriva da atitude criadora da artista, configurando e interpretando a realidade. Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a concepção-do-mundo de Clarice Lispector tem marcante afinidade com a filosofia da existência, [...] para darmos um exemplo, dentro dos limites deste ensaio, a experiência da náusea (NUNES, 1976, p. 93-94).

Devemos ter muito cuidado quando fazemos esse tipo de aproximação. Não podemos esquecer que a escritora brasileira jamais expressou o desejo de criar um sistema, qualquer que seja ele, chegando mesmo a se irritar quando a chamavam de intelectual. Há vários registros específicos encontrados na obra de Clarice Lispector que podem ser relacionados a certos tópicos da filosofia da existência e, mais particularmente, ao existencialismo sartreano. Cumpre ressaltar que esse relacionamento não implica admitir uma interferência direta de uma filosofia sobre a romancista, pois se trata apenas, como lembra Benedito Nunes (1995, p. 100), de uma afinidade concretizada no âmbito da “concepção-do-mundo” de Clarice:

É existencial a temática que lhe serve de arcabouço. Mas o sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge – e largamente – quer da filosofia da existência como realidade fáctica, quer do existencialismo propriamente dito, vinculado ao pensamento de *L'Être et le Néant*. A divergência está na perspectiva mística que

prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção do mundo de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p. 100).

Nunes, a fim de mostrar a “concepção-do-mundo” na ficção clariceana, mais especificamente no ensaio “A náusea”, título homônimo do romance sartreano, analisa três textos de Clarice, atentando para “a experiência da náusea” no comportamento das principais personagens das obras em análise: Ana, protagonista da narrativa “Amor”, do livro de contos *Laços de família*; Martim, do romance *A maçã no escuro*, e G. H., do romance *A paixão segundo G. H.*, com o intuito de apontar as semelhanças e diferenças entre a produção da escritora brasileira e a do escritor francês.

Para Benedito Nunes (1976, p. 94), a náusea<sup>31</sup>, descrita por Sartre em *A Náusea*, é a forma emocional violenta da angústia, quando nos confrontamos com nossa própria existência e quando, ainda, percebemos a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada. E, para fugir da angústia, nos refugiamos no cotidiano. Nessa obra, Roquentin é um historiador que chega à cidade de Bouville, com o intuito de escrever a biografia do marquês de Rollebon, contudo ele é suplantado pelo formigamento da existência. Então, ele cede a essa corrente impetuosa do ser, sendo tomado por um mal-estar físico, que se transforma numa emoção ambígua, descrita como “êxtase horrível” (NUNES, 1976, p. 96).

Nessa perspectiva, as protagonistas clariceanas, nas obras referidas, em um dado momento de suas histórias, tomam consciência do mundo, da existência e, por isso, sofrem, assemelhando aos seres humanos, conforme afirma o teórico:

A angústia me desnuda, ao reduzir-me àquilo que eu sou: uma consciência indigente, a quem coube a maldição e o privilégio da liberdade. Transpondo-me ao extremo de minhas possibilidades, revela-me a grandeza e a miséria do homem – grandeza em razão da liberdade, e miséria porque, tudo podendo ser-nos imputado, a nossa responsabilidade é absoluta. Vivemos, afinal, num mundo puramente

---

<sup>31</sup> O valor da náusea em Clarice Lispector remete-nos a uma atitude perante as coisas e o ser em geral, que difere da **satreana**. [...] a perspectiva mística suplanta a existencial inerente à temática da obra. Mas em consequência disso, a subjetividade, e portanto a experiência interior, perderão o privilégio ontológico que o existencialismo propriamente dito lhes outorga. As relações práticas parecem consolidar e agravar, no mundo de Clarice Lispector, uma alienação sem remédio enraizada na própria existência individual (NUNES, 1995, p. 101).

humano, onde a única transcendência deriva da consciência (NUNES, 1966, p. 17).

Assim, as personagens transitam pelas narrativas acometidas de uma angústia que assinala extrema lucidez. Por isso, de acordo com o crítico, as personagens de Clarice, assim como a de Sartre, sentem náusea, como resultado da consciência exacerbada em confronto com o “eu”, com o mundo, com a existência. Elas expressam certa rejeição da realidade externa e suspendem seu compromisso com a lógica do real.

Seus protagonistas, sempre dotados de poderes extra-sensoriais, fadados a sofrerem transformações mentais profundas, chegam a resultar em autênticos símbolos manejados pela sua criadora, para transmitirem os sofrimentos e sensações de um mesmo SER em conflito com o mundo. Há, portanto, uma recorrência dos sintagmas existenciais, em todos os seus romances (TREVISAN, 1987, p. 41).

O crítico paraense ressalta que Ana, protagonista do conto “Amor”, angustia-se ao ver um cego mascando chicletes. Nesse momento, sua desagregação interior é profunda, “é um mal-estar (respiração opressa etc.) que surge do mundo para sujeitar a consciência ao descontrole do corpo” (NUNES, 1976, p. 98). O segundo exemplo encontramos em Martim, de *A maçã no escuro*, que supostamente assassinou a esposa e fugiu para uma fazenda onde passa a trabalhar. O sentimento de náusea ocorre num dos momentos decisivos de sua experiência de renovação no trabalho com os animais. Por fim, em *A Paixão segundo G.H.*, a náusea de G.H., personagem central, é decorrente de uma barata que ela vê no quarto da empregada, saindo de um guarda-roupa, cujo momento de compreensão do mundo e de si mesma, segundo o crítico, se dá quando, fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, um nojo revolve-lhe o estômago e seca-lhe a boca diante da barata esmagada. G.H. “descobre, afinal, que ela e a barata participavam da mesma existência nua, ancestral, inumana, e possuíam a mesma identidade” (NUNES, 1976, p. 100). Na perspectiva de Nunes (1976, p. 101), em “Amor”, a náusea resulta na suspensão da vida cotidiana da personagem. Em *A maçã no escuro*, o estado nauseante associa-se ao “descortínio instintivo que coloca Martim no plano reificado e orgânico da



natureza”. Já em *A paixão segundo G.H.*, o momento de náusea significa desorganização do ser da personagem.

Assim, Benedito Nunes aproxima as três personagens clariceanas ao personagem Roquentin, o protagonista de *A náusea*, de Sartre. Contudo, essa experiência sofre uma modificação na obra de Clarice Lispector. Em Sartre, o estado de náusea conferiu ao seu personagem uma liberdade, visto que essa experiência revela o absurdo. Em Clarice, a “náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro” (NUNES, 1976, p. 101). Os exemplos dados pelo crítico sobre as obras analisadas mostram que, nas obras de Clarice Lispector, é a partir de um dado momento, quando as personagens estão diante de algo aparentemente corriqueiro, que se deparam com esse extremo nauseante em suas crises em meio à existência, como se fosse um susto metafísico. Experiência essa a qual Benedito Nunes denominou como “momento excepcional, privilegiado”, mas que muitos estudiosos empregam como epifania, “fenômeno” que percorrerá não só as obras analisadas por Nunes, mas também o nosso objeto de estudo *Perto do coração selvagem*.

O termo epifania, que perpassa as obras de Clarice, vem do grego “*epi* sobre e *phaino* aparecer brilhar”, ou seja, “*epipháneia* significa manifestação, aparição” (SÁ, 1979, 168). Inicialmente utilizado como conceito bíblico que significa, segundo Sá (1979, p. 168-169), “manifestação divina [...] que sempre traz salvação”. Nesse sentido, o escritor James Joyce ultrapassa o significado bíblico do termo e o transforma em técnica literária, passando a ser a transfiguração do cotidiano na descoberta do real, em alguns momentos fugidios da vida. Sendo assim, Clarice Lispector parece se apropriar do termo reformulado por Joyce. Embora não haja a menção do termo “epifania” em Clarice Lispector, podemos notar que esse evento é recorrente no drama existencial de suas personagens, que querem escapar de uma vida mecanizada:

É um instante existencial, em quem as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa-se ser apreendida pela palavra. Esse momento privilegiado não precisa ser excepcional ou chocante; basta que seja revelador, definitivo, determinante. Atinge a escritora o

anelo de todo ficcionista: o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio (SÁ, 1993, p. 165).

Clarice Lispector “surpreende o trivial, o corriqueiro da situação familiar e espreita atrás do cotidiano o advento de uma epifania qualquer” (SANT’ANNA, 1973, p. 196). Assim, o episódio epifânico ou “tensão conflitiva”, que funciona como “núcleo da narrativa”, é provocado por algo banal do cotidiano em um momento fugidio, o que resulta no clímax, estabelecendo uma “ruptura da personagem com o mundo”, mediada por uma situação de confronto de pessoa a pessoa e de pessoa a coisa, seja esta um objeto ou um ser vivo, animal ou vegetal (NUNES, 1973, p. 79). Dessa forma, o processo epifânico é “uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT’ANNA, 1973, p. 187). De acordo ainda com Affonso Romano Sant’Anna (1973, p. 204), depois da “revelação”, a personagem fica “definitivamente perturbada ou regressa ao repouso inicial. Mas continuará para sempre ‘ferida nos olhos’”. Sendo assim, o momento de lucidez do instante epifânico ocorre para revelar e intensificar ainda mais os conflitos, pois faz as personagens perceberem uma realidade contrária à sua e a romperem com o mundo, em busca da identidade. O crítico afirma que é impossível as personagens, ao deflagrarem a epifania, retornarem ao “equilíbrio” do quadro inicial. Já para Benedito Nunes, essa “tensão conflitiva” aparece diversamente condicionada em função do desenvolvimento que a história recebe. Como dito, ela estabelece uma ruptura da personagem com o mundo, porém, em algumas histórias,

a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa (NUNES, 1995, p. 84).

Conforme veremos na sequência, em *Perto do coração selvagem*, esse fenômeno epifânico ocorre sem a violência invasora com que se impõe por meio da náusea, o que ocorre é uma experiência interna intensa, em momentos de pausa contemplativa, em que

os pensamentos e as percepções aparecem de modo inarticulados, ou seja, a personagem Joana é tomada por inúmeros sustos metafísicos, que se acentuam quando ela se encontra diante de uma forte crise psicoemocional.

## 2. O FILOSOFISMO LÍRICO DOS SUSTOS METAFÍSICOS DE JOANA

Com a publicação de *Perto do coração selvagem* já seria possível prever as linhas fundamentais que dominariam também as obras futuras de Clarice: o acentuado lirismo e a introspecção, na continuidade temática do “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade” (NUNES, 1995, p. 100).

Joana, a protagonista, ainda criança, perde os pais e passa a morar com os tios. Contudo, a tia não gosta da presença de Joana e isso se intensifica depois de a menina ter roubado um livro, enquanto elas faziam compras. Assim, Joana é mandada para um internato. Quando já fora do internato, Joana casa-se com Otávio, o qual tinha uma amante, Lídia, sua ex-noiva. Após romper com o marido e o amante, a quem estranhamente surgiu e também estranhamente partiu, Joana resolve fazer uma viagem sem destino, não definida, objetivando resgatar o seu eu. Em meio a esses acontecimentos, que não ocorrem de modo linear, observa-se a todo o momento o fluxo de consciência, uma procura constante de Joana para descobrir e encontrar a razão de ser de sua existência. Parece que *Perto do coração selvagem* possui essa natureza dinâmica, de movimento não linear, a fim de denotar uma impossibilidade de Joana atingir algo que tanto procura, ou seja, sua identidade.

Joana expressa, por fluxos de consciência, sua vida interior, contrapondo suas experiências de menina às de adulta, mergulhando ora no passado, ora no presente, segundo o fio condutor de sua memória. A personagem, em toda a obra, volta para si, para o seu psiquismo. No romance de caráter lírico, a personagem revela-se como a busca do desdobramento do eu. Eis aí o motivo pelo qual a narrativa reivindica a presença da poesia. Como essas condições psicoemocionais persistem, o lirismo torna-se sistemático, justificando e reforçando a condição poética do texto, como veremos no próximo item.

Nos romances líricos, os personagens não apresentam contornos definidos, pois o que mais importa é o seu estado de introspecção, fato que ocorre com a protagonista Joana, que vive em uma atmosfera nebulosa. Assim, a linguagem da personagem busca exprimir em palavras a representação de uma coisa que, muitas vezes, não pode ser representada. Joana busca um dizer que una a palavra e a coisa, mas “as palavras amortalham os sentimentos que elas próprias partejam. O dizer modifica o sentir” (NUNES, 1995, p. 103):

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo (PCS, p. 20-21).

Conforme Nunes (1995, p. 111), há uma ambiguidade na linguagem, uma vez que ela distorce ou neutraliza o desejo de ser que nela se investe. Ou seja, por um lado, a personagem dentro das palavras que as domina, mas por outro, busca exprimir-se, aderindo às palavras de modo pleno. Presa de curiosidade intelectual e filosófica, sempre à beira de uma revelação, já na infância, a personagem tenta utilizar a palavra como isca: “Sim, eu sei o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar a coisa” (PCS, p. 14). A menina Joana analisa, questiona e estranha as palavras, mas passa a dominá-las, transformando os pensamentos em sensações. Em diversos momentos, podemos notar que talvez ela queira lutar contra as suas interrogações, nessa tentativa de desvendar os mistérios do “eu”. A narrativa oferece, ainda, outras inquietações filosóficas sobre a liberdade. Não a liberdade social, mas a liberdade do ser, inclusive a de expressar-se: “quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir” (PCS, p. 82).

No internato, inicia-se a mocidade de Joana, entendida como construção social e física, apresentada no capítulo “...O Banho...”, um dos mais líricos e filosóficos do livro. A “liricização” desse momento corrobora para o que chamamos de momento de tensão máxima da narrativa clariceana, a epifania, conforme definimos acima. A epifania,

conflito existencial configurado nos textos de Clarice, acentua-se no reconhecimento da impossibilidade de encontrar “a resposta” a todas as indagações filosóficas. Nesse sentido, na narrativa romanesca da autora, há um conflito pertencente a duas realidades distintas: “a concreta ligada ao sistema convencional e a metafísica em tensão, voltada para meditações profundas sobre a vida” (TREVISAN, 1987, p. 22).

É exatamente isso que ocorre no capítulo “O Banho”: entre a informação de que seria mandada para um internato e o internamento propriamente dito, emerge um intervalo narrativo de profunda introspecção, representando um ritual que desligará Joana de seus familiares, para, enfim, sozinha, em liberdade, mesmo diante do sofrimento da solidão, buscar incessantemente o seu eu.

É neste instante que Joana descobre a possibilidade de romper com o mundo morno que a rodeava desde sua infância. O momento epifânico do banho seria o primeiro passo de Joana rumo ao coração selvagem da vida: “Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte” (PCS, p. 69). A imersão na banheira é um modo de representar uma descida da personagem ao seu eu mais profundo, uma tentativa de autoconhecimento. Contudo, essa busca não se concretiza, se torna frustrada, pois não acontece. Joana só consegue realizar o seu ritual de passagem. A banheira se torna palco onde se encena esse rito “iniciático” de uma nova fase e de encontro consigo mesma. A utilização dos verbos “imersão” e “emergir” representa essa descoberta de sensações sinestésicas e a ruptura com a infância:

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto. Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pés gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor - a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto - não ver, não ouvir, não

sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo (PCS, p. 69-70).

Importante notar a utilização simbólica da água nesse capítulo. O símbolo é aquilo que, por um princípio de analogia formal ou de outra natureza, substitui ou sugere algo. Aquilo que, num contexto cultural, possui valor evocativo, mágico ou místico. Elemento descritivo ou narrativo, ao qual se pode atribuir mais de um significado, e do qual se pode fazer mais de uma leitura. O banho é, do ponto de vista simbólico, o primeiro dos ritos que iniciam ou dão origem às grandes etapas da vida, em especial, o nascimento. No caso do romance, o banho efetiva a passagem de Joana da infância para a adolescência:

A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes. A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. [...] Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. [...] O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água — água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água (PCS, p. 68-69).

Quanto ao elemento água, podemos dizer que sua função é purificadora, regeneradora. No *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 592), a água é considerada, antes de tudo, como símbolo da dinâmica da vida, ou seja, de transformações e renascimentos. No capítulo “O banho”, à área semântica da água, pertencem o banho, os vapores, a sede, a chuva, e os verbos “mergulhar”, “flutuar”, “deslizar”, “afogar”, “enxugar”, “brilhar”, “borbulhar”. Essas simbologias que, muitas vezes, provocam valores sinestésicos, traduzem o imaginário no qual Clarice enveredasse, um mundo de sonho e devaneio, se fundem e fulguram no momento de densidade máxima do capítulo que é a epifania. Em *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997, p. 07), Bachelard considera que o ser votado à água é um ser em vertigem: morre a cada minuto, alguma coisa em sua substância desmorona

constantemente, representando a morte cotidiana. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Para a imaginação materializante, a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra, porque o sofrimento da água é infinito.

Associado ao símbolo da água também está o mar. Sempre, em momentos de confronto com o outro ou de confusão emocional, Joana tenta encontrar um refúgio nele, como, por exemplo, quando descobre que vai para um orfanato ou quando sai, às pressas, da casa do professor, depois de uma conversa conflituosa. É na comunhão com o mar e seus elementos que Joana se entrega às suas incertezas e medos e é conduzida para as descobertas de si mesma:

Na areia seus pés afundavam e emergiam de novo pesados. Já era noite, o mar rolava escuro, nervoso, as ondas mordiam-se na praia. O vento aninhara-se nos seus cabelos, fazia esvoaçar como louca a franja curta. Joana não sentia mais tontura, agora um braço bruto pesava sobre seu peito, um peso bom (PCS, p. 53).

Nesse sentido, o mar sugere a renovação, a descoberta. O contato com o universo marítimo desperta em Joana a ânsia pela busca de si mesma, de suas identidades. Ela se questiona, não sabe precisamente quem é, é um ser incompleto, em busca de explicações, diante de um momento tocado pela ausência, pelo silêncio e pela solidão.

A tensão contida no corpo de Joana, no momento do banho, é a do conflito entre a sensibilidade que aflora e a racionalidade que persiste. Comparando a banheira com o mar, a personagem define o que está sentindo como a “invasão suave da maré”, invasão veementemente recusada por Joana. O medo e o desconforto, que surgem em seguida, são frutos desta recusa e da frustração em relação ao seu autorreconhecimento, que não se concretiza no ato de seu banho:

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão, como em braços mornos (PCS, p. 69).

Após o banho, no quarto, a sensação de “estar presa ao corpo” é um martírio e, por isso, Joana busca refugiar-se em outra realidade que não seja o contorno de seu corpo:

Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra. E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. [...] Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. [...] quase esqueço que sou humana. [...] Essas curvas sob a blusa vivem impunemente? (PCS, p.71-72).

Espectadora de seu próprio estado de inquietação, o espelho surge, aqui, conforme Nunes (1995, p. 106), “como um mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si”. Refletente da realidade interior, aponta o momento no qual, por meio do confronto com a imagem do próprio corpo, “parece servir de veículo a forças obscuras e à sensação de liberdade” (NUNES, 1995, p. 106). Realiza-se, diante do espelho, a experiência de desdobramento, pois as personagens de Clarice “se desdobram em permanente conflito. Nas suas relações entre si e com as coisas que as cercam” (NUNES, 1995, p. 106).

O seu drama decorre exatamente do fato de não conseguir o almejado, ou seja, não conduz ao seu autor reconhecimento nem à aceitação e à purificação do seu corpo. A angústia de Joana se determina nesta situação de saber que sua existência é pura possibilidade de ser livre. Sem respostas às suas indagações existenciais, oscila entre o próprio medo de sofrer na solidão, mas, ao mesmo tempo, de sofrer sem sua liberdade:

[...] Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solidão branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem (PCS, p. 74).

Essa solidão é um dos tons da obra, amalgamado à noção de busca pela liberdade. As relações humanas são desamparadoras por não serem capazes de livrar o ser humano de sua própria solidão; no entanto, são necessárias para a constituição de cada sujeito social. A solidão pode ser fonte de dor e angústia; porém, também pode ser sinônimo de libertação, como no caso de Joana: “Liberdade é pouco, o que desejo ainda não tem nome” (PCS, p. 74). O casamento causava em Joana a sensação de prisão, da qual ela não



conseguia libertar-se e pela qual responsabilizava o marido: “A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade” (PCS, p. 114). Então, quando a personagem pensa em se separar do marido Otávio é que esse confronto entre liberdade e solidão se revela ainda mais acentuado:

A plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? - perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? (PCS, p. 104).

A atmosfera da narrativa desenvolve-se, em todo o seu percurso, sob a forma de uma expectativa de revelação ou de irrupção de uma epifania: “... ‘De profundis’. Sentia-o vacilar, quase perder o equilíbrio e mergulhar para sempre em águas desconhecidas. Ou, senão, a momentos, afastar as nuvens e crescer trêmulo, quase emergir completamente ... Depois o silêncio” (PCS, p. 84). O estado de Joana é de querer atingir algo que nunca passa da iminência:

Um dia já lhe sucedera isso: quando pela primeira vez se preparava para o circo, em pequena. Teve os melhores momentos se preparando para ele. E quando se aproximou do largo campo onde branquejava o barracão redondo e imenso, como uma dessas cúpulas que escondem até certo instante o melhor prato da mesa, quando se aproximou na mão da criada, sentiu o medo e a angústia e a alegria trêmula no coração, queria voltar, fugir (PCS, p. 119).

Diante de qualquer situação de intensa manifestação de vida, de alegria, o sentimento de medo e de angústia que se apodera de Joana a torna incapaz de vivenciar as sensações, de modo que a personagem está sempre a fugir de si mesma, submetendo-se a situações paradoxais na busca pelo amor, mas seu distanciamento pela consciência:

Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra ... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor – vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava

às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez (PCS, p. 145).

O ponto a que se refere a personagem em relação à consciência violenta e instantânea são os lampejos que surgem em determinados instantes “privilegiados” e tendem a se instituir como uma situação epifânica. O poder de refletir, a inquietude e a energia indagativa que dominam Joana são maiores até mesmo do que sua capacidade para amar, do que sua disposição para se relacionar, pois, até mesmo em momentos conflituosos, como no caso de descobrir uma traição, ela racionaliza e refuta a realidade, por meio de seus surtos filosóficos:

Fez-se muitas perguntas, mas nunca pode se responder: parava para sentir. Como nasceu um triângulo? antes em ideia? ou esta veio depois de executada a forma? um triângulo nasceria fatalmente? as coisas eram ricas. – Desejaria deter seu tempo na pergunta. Mas o amor a invadia. Triângulo, círculo, linhas retas... harmônico e misterioso como o harpejo. Onde se guarda a música enquanto não soa? – indagava-se. E rendida respondia: que façam harpa de meus nervos quando eu morrer (PCS, p. 184).

A melhor definição de Joana talvez seja a que ela própria se dá quando afirma: “Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, a impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão...” (PCS, p.154). Uma de suas marcas é a imprecisão de sua resposta “não sei”, aparecendo incessantemente no romance: não sabe dizer o que sente, não sabe o que será quando crescer, não sabe por que casou, não sabe as respostas para as perguntas que lhe fazem ou que ela mesma se faz. Essa incompletude e indefinição são, para Joana, paradoxalmente, um modo de liberdade, marcado pelo lirismo selvagem contido nas linhas do romance:

[...] eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que não há de temer, que tudo o eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas

[...] basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (PCS, p. 216).

No fim do romance, Joana faz uma “viagem”, que pode encerrar em sua simbologia uma diversidade de significados, mas, seja como for, eles sempre se destinam a ultrapassar fronteiras e remetem para o campo semântico ligado à busca, à procura. A viagem<sup>32</sup> exprime um desejo profundo de mudança interior, a necessidade de experimentar novas possibilidades, a vontade do novo, do recomeço:

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia (IANNI, 2003, p. 26).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 952), a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro, quer de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Essas viagens podem ser feitas tanto no plano da concretude quanto no âmbito subjetivo, dentro de si mesmo. Mais que um deslocamento físico, a viagem exprime um desejo de mudança interior. Joana faz esses dois percursos: tanto a viagem interior quanto a exterior:

Eterna? Violenta... Reflexões rapidíssimas e brilhantes como faíscas que se entrecruzavam eletricamente, fundindo-se mais em sensações do que pensamentos. Mudava sem transição, em saltos leves, de plano a plano, cada vez mais altos, claros e tensos. E de instante a instante caía mais fundo dentro de si própria, em cavernas de luz leitosa, a respiração vibrante, cheia de medo e felicidade pela jornada, talvez como as

---

<sup>32</sup> Na literatura, a “viagem” é um termo emblemático, metafórico e, de acordo com Octavio Ianni (2003, p. 29), são muitas as que povoam a literatura universal, como: Homero, *Odisséia*; Virgílio, *Eneida*; Dante, *A divina comédia*; Camões, *Os lusíadas*; Cervantes, *Dom Quixote*; Shakespeare, *A tempestade*; Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*; Balzac, *Ilusões perdidas*; Júlio Verne, *A volta ao mundo em oitenta dias*; Julio Cortázar, *A volta ao dia em oitenta mundos*; James Joyce, *Ulysses*; Antoine de Saint-Exupéry, *O pequeno príncipe*.

quedas quando se dorme. A intuição de que eram frágeis aqueles momentos fazia-a mover-se de leve com receio de se tocar, de agitar e dissolver aquele milagre, o tenro ser de luz e de ar que tentava viver dentro dela (PCS, p. 205).

A viagem em *Perto do coração selvagem* encerra o romance, evidenciando a natureza inacabada da procura de Joana, sua grande obsessão durante toda a existência: “O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagorosamente, envolvendo-a na tristeza”. (PCS, p. 211). Joana vive os opostos, entre solidão e liberdade, e renasce a cada instante, “forte e bela como um cavalo novo” (PCS, p. 216), mas acaba sem marido, amante, sem amigos, sem Deus, sem família, sem representações sociais fixas, simplesmente entregue à própria força de sua imprecisão, sozinha, perto do coração selvagem da vida.

Como já dito anteriormente, não é nossa intenção, neste artigo, fazer um estudo sob a perspectiva filosófica nas obras de Clarice Lispector, no entanto faz-se necessário tratar dessa característica inerente às narrativas da autora, uma vez que, da convergência das indagações do ser e das contradições existenciais, advém como resposta uma linguagem altamente expressiva, criativa, complexa, simbólica e poética, que propõe uma ruptura com os referentes comuns do romance tradicional, transgredindo as normas do sistema linguístico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A singularidade da narrativa clariceana, em particular de *Perto do coração selvagem*, em relação à sondagem da existência humana, resulta, por fim, numa manifestação estilística e estrutural muito particular e nova. Apesar de a natureza da linguagem ter sido explorada por alguns estudiosos, nossa intenção foi demonstrar o caráter inovador de *Perto do coração selvagem* a partir do estudo das efusões líricas e filosóficas dentro da prosa clariceana, que acabam por romper com a linearidade da narrativa, fragmentando-a estruturalmente.

A problematização da personalidade em *Perto do coração selvagem* se processa por meio de sucessivos embates psicoemocionais e reflexões filosóficas, centrados na

consciência de Joana, com a sondagem introspectiva levada ao extremo, muitas vezes assumindo um aspecto de devaneio. Clarice, por meio de um narrador também situado em espaço enunciativo de introspecção, questiona a capacidade de expressão pela linguagem na relação entre o sujeito e a realidade. Desse modo, o próprio lugar de onde fala o narrador repercute no discurso lírico, pois o centro irradiador principal de suas reflexões filosóficas é a poesia. A esse respeito, podemos notar que o narrador heterodiegético (terceira pessoa), ao utilizar o monólogo interior e o fluxo de consciência, transferindo da personagem o discurso sobrecarregado de emoção para a sua voz, garantindo a subjetividade, o lirismo do discurso, promove a desestruturação da narrativa.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. 3ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: A paixão segundo G.H.* Brasília, DF: CNPQ, 1988.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura da Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006. \_ (Ensaio de Cultura; 17).

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

## REFLEXÕES SOBRE O CONTO “EVOLUÇÃO DE UMA MIOPIA”, DE CLARICE LISPECTOR

### REFLECTIONS ON THE SHORT STORY “EVOLUTION OF A MYOPIA”, BY CLARICE LISPECTOR

Cacilda Bonfim<sup>33</sup>

**RESUMO:** Análise literária do conto “Evolução de uma miopia”, de Clarice Lispector, publicado originalmente em 1964, na coletânea de contos *A legião estrangeira*. Objetiva-se trazer à tona reflexões sobre a educação do olhar com base no pensamento do filósofo Platão, evidenciando simultaneamente a imprevisibilidade advinda das ações humanas, conforme o pensamento de Hannah Arendt. A abordagem evoca também a conhecida dicotomia entre cegueira e visão presente em grande parte da literatura mundial a fim de deslindar os meandros existenciais que animam o conto. Deste modo, o presente artigo elege pressupostos teóricos-metodológicos voltados à análise hermenêutica dessa narrativa de Lispector, buscando um diálogo profícuo com a tradição filosófica no intuito de alcançar uma apreciação significativa.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Conto. Miopia. Visão. Filosofia.

**ABSTRACT:** The literary analysis of the short story “Evolution of a myopia”, by Clarice Lispector, originally published in 1964, in the collection of short stories of “The Foreign Legion”. The objective of this work is to bring up reflections on the education of the gaze based on the thought of the philosopher Plato, while showing the unpredictability arising from human actions, according to the thinking of Hannah Arendt. The approach also evokes the well-known dichotomy between blindness and vision present in much of the world literature in order to unravel the existential intricacies that animate the tale. Thus, the present article chooses theoretical-methodological assumptions aimed at the hermeneutic analysis of this Lispector narrative, seeking a fruitful dialogue with the philosophical tradition in order to achieve a meaningful appreciation.

**Keywords:** Clarice Lispector. Short stories. Myopia. Gaze. Philosophy.

---

<sup>33</sup> Professora de Filosofia no IFMA – campus Monte Castelo. Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília, UnB.

Ler Clarice Lispector arrebatava emoções e intelecto. Profusão de imagens que comove, questiona, faz pensar. Indispensável falar de sua importância para a Literatura brasileira desde que essa omissão não escamoteie ela ter sido também, muitas vezes, recusada por editores, deixando de receber da crítica apenas exaltação, sendo considerada por muitos como uma escritora hermética. Com isso, desejo apenas pontuar que por trás do mito há também esforço, aperfeiçoamento, técnica, luta, persistência.

A fama de Clarice Lispector ultrapassa as fronteiras nacionais. Mesmo aqui, onde muitos nunca a leram, mas sentem certo orgulho em mencioná-la, sua figura pública vai com o tempo e com a proliferação de mídias sociais se tornando mais glamourosa e envolta em controvérsias e mistérios. Frases que ela nunca escreveu circulam na *internet* como se fossem de sua autoria, enquanto outras, que de fato lhe pertencem, tiradas de contexto se tornam banais como se fossem *slogans* de um certo estilo de vida. Por outro lado, a benesse dessa fama se reflete na facilidade de encontrar suas obras disponíveis e poder lê-las com a certeza de que se está lendo Clarice Lispector e não um outro autor.

Estudos acadêmicos e biografias comprometidas também nos ajudam a ter acesso a sua obra: crônicas, contos, literatura infantil, romances. Em todos eles a marca da mão da autora, uma pessoa

(...) que não começou a escrever tarde, que não parou por causa do casamento ou dos filhos nem sucumbiu às drogas ou ao suicídio; uma mulher que, como tantos escritores homens, começou na adolescência e perseverou até o fim; uma mulher que, em termos demográficos, era exatamente igual à maioria de suas leitoras (MOSER, 2016, p. 14).

Nessa edição comemorativa do centenário de seu nascimento, debruço-me sobre o modo como se enxerga o mundo, tema que anima a narrativa “Evolução de uma miopia”, integrante da antologia de contos *A legião estrangeira*, publicado originalmente em 1964.

Um menino – cuja lógica de raciocínio indica que está mais para adolescente do que para criança – percebe que os comentários que exprime surpreendem seus familiares. A admiração que estes têm por ele brota de um reconhecimento velado pela inteligência do garoto que, ao captar o efeito de suas palavras, estabelece com tais adultos

uma relação calculada, como se estivesse em uma disputa de jogo de damas ou coordenando os movimentos de uma coreografia.

(...) ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, "como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores" — e, como numa quadrilha de dança de filmes de faroeste, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Em suma, eles se entendiam, os membros de sua família; e entendiam-se à sua custa. Fora de se entenderem à sua custa, desentendiam-se permanentemente, mas como nova forma de dançar uma quadrilha: mesmo quando se desentendiam, sentia que eles estavam submissos às regras de um jogo, como se tivessem concordado em se desentenderem (LISPECTOR, 2016, p. 328).

A frase do narrador escrita entre aspas evidencia que ele próprio, bem como os narratários são docentes ou, pelo menos, pessoas ligadas à Educação. Enseja, também, uma crítica à postura do educador que esconde seu espanto diante da argúcia do discente, revelando simultaneamente a inaptidão dos adultos para lidar com a sagacidade do garoto. A imagem de incapacidade se completa com a descrição presente no mesmo excerto selecionado: os membros da família constantemente se entendem e se desentendem, sendo o menino a força centrípeta que atua no vínculo entre os parentes.

É sintomático que a primeira instabilidade nasça do próprio jogo, pois o garoto não sabe precisar se de fato é inteligente, já que para ele a existência dessa qualidade depende da manifestação oscilante dos outros que, em algumas ocasiões, expressam facialmente a admiração por suas frases e, em outras, mostram-se indiferentes às suas observações. E assim, “Com os olhos pestanejando de curiosidade, no começo de sua miopia, ele se indagava por que uma vez conseguia mover a família, e outra vez não. Sua inteligência era julgada pela falta de disciplina alheia?” (LISPECTOR, 2016, p.1).

Além da indagação do protagonista, que evidencia a hesitação da certeza, a informação de que ele está no estágio inicial da miopia é também preciosa, pois indica ao leitor que, ao longo do conto, a disfunção irá progredir, algo que justifica o próprio título.



Sabe-se que a miopia é um distúrbio ocular relacionado ao foco de visão. Enquanto os objetos próximos podem ser vistos com clareza, os que estão mais distantes aparecem sem definição, embaçados, fora do foco. Logo, a miopia progressiva do personagem é um indício tanto do distanciamento existente entre ele e seus familiares quanto da forma alterada como os enxerga. Sem dúvida, o menino parece não ser o único como problemas de distorção na visão, pois, desde o início, a inconstância dos familiares pode ser metaforicamente compreendida como incapacidade para enxergar quem o garoto realmente é. Porém, como é o campo de visão do menino que sofrerá alteração, a narrativa concentra-se em sua pessoa e no efeito que a falta de certeza sobre sua inteligência lhe causa.

De certo modo, os adultos constituem o todo com o qual o garoto se relaciona e, nesse sentido, a miopia se torna a condição básica da percepção que o protagonista estabelece com o universo ao seu redor, ficando evidente uma distorção no modo como ele encara o próprio mundo. Assim, após indagar e, nas entrelinhas, concluir que sua inteligência dependia da indisciplina dos outros, resolve substituir a oscilação alheia pela sua própria, ficando a partir daí em “um estado de instabilidade consciente” (LISPECTOR, 2016, p. 329).

As questões em torno da estabilidade *versus* a instabilidade remetem aos primórdios da filosofia, mais precisamente a Platão e sua teoria dos dois mundos, expressa principalmente nos livros VI e VII do diálogo *A República*. Percebe-se ali que, enquanto o mundo das ideias (inteligível) é fixo e imutável, a dimensão sensível se mostra efêmera, fonte de engano e ilusão (509 d – 511 e).

Ora, alcançar o mundo inteligível se relaciona com a tarefa de educar os olhos do espírito (518 d) para que estes, mirando à grande distância, sejam capazes de abranger integralmente as partes de um todo, visão sinóptica de obtenção do conhecimento verdadeiro, sobre o qual nenhuma dúvida repousa (537 c).

O personagem de Lispector parece se encontrar na mesma chave de aspiração: atingir a certeza de sua própria inteligência, ou, pelo menos, depois de algum tempo, não depender mais da inconstância alheia. Note-se que o anseio continua o mesmo, ainda que apresente certa contradição: conseguir estabilidade através da aceitação da instabilidade.

Seu olhar também passará por um processo que lhe permitirá superar as limitações físicas da visão.

Todavia, apesar da crença na possibilidade de se atingir pela inteligência um mundo de essências imutáveis, não se pode negar que o mesmo não ocorrerá quando se lida com as ações humanas, pois estas se dão em um fluxo de relações, isto é, em meio ao que a pensadora Hannah Arendt chamou de “teia das relações humanas”, composta por inúmeras vontades e intenções conflitantes que geralmente impedem que uma ação específica atinja de forma tangível seu objetivo:

Como a ação atua sobre seres que são capazes de realizar suas próprias ações, a reação, além de ser uma resposta, é sempre uma nova ação que segue seu curso próprio e afeta os outros. Assim, a ação e a reação entre os homens jamais se passam em um círculo fechado e jamais podem ser restringidas de modo confiável (ARENDETT, 2018, p. 236).

Pode-se perceber que toda ação acarreta resultados incertos e imprevisíveis, sendo também desencadeadora de processos que se iniciam com a (re) ação das outras pessoas, que, por sua vez, também se movem sob o signo da incerteza. Essa imprevisibilidade é exatamente a principal razão do desprezo da tradição metafísica pela esfera dos assuntos humanos.

Sem dúvida, o caráter de imprecisão dos atos do protagonista e daqueles que estão ao seu redor imprime à narrativa um halo de tragicidade que em certos momentos provoca piedade no leitor.

A impossibilidade de prever todas as consequências lógicas de um ato soma-se à miopia do protagonista, pois, embora seja uma condição física, essa distorção da visão funciona também como metáfora dos olhos do espírito, demarcando que o personagem tem, em sua singular natureza, dificuldade de enxergar nitidamente tudo o que estiver à distância.

O garoto, em sua ingênua sagacidade, é posto entre o desejo de fixidez (segurança, controle de suas ações) e a impossibilidade de realizá-lo, já que os resultados

dos atos humanos estão para além do controle dos agentes. Revive, assim, o ciclo da eterna ânsia pela estabilidade de algo cuja natureza é fugidia.

Significativamente, em meio à descrição desse aflitivo processo vivido pelo personagem, percebe-se que a narrativa dá um salto no tempo. O foco distancia-se do presente e mira o futuro:

Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos — exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade (LISPECTOR, 2016, p. 329).

A mudança de perspectiva solidifica e acompanha a alteração do ângulo de visão do próprio personagem, cujo olhar começa a se dirigir para dentro de si. Poucas linhas depois, ainda no mesmo parágrafo, a narrativa volta ao presente e completa: “Mas era um menino com capacidade de estática: sempre fora capaz de manter a perplexidade como perplexidade, sem que ela se transformasse em outro sentimento” (LISPECTOR, 2016, p. 329). Sabe-se que a perplexidade diz respeito a um estado de hesitação que gera certa paralisia, incapacidade de agir mediante um choque, um espanto. Normalmente, tal estado gera angústia nas pessoas, mas o mesmo não acontece com o menino. E uma espécie de calma vai se espalhando por sua condição de incerteza:

Que a sua própria chave não estava com ele, a isso ainda menino habituou-se a saber, e dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos. E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão, sua tranquila miopia exigindo lentes cada vez mais fortes (LISPECTOR, 2016, p. 329).

Não deixa de ser impactante que agora seja o leitor que se surpreenda e de certo modo sinta-se perplexo mediante a indiferença estoica que o personagem apresenta frente ao que geralmente mais aflige as pessoas. O inesperado vai se tornando tão

manifesto que toma a aparência de solidez. Assim, longe de se deixar abalar por estar mergulhando na imprecisão, percebe que ela lhe serve até de vantagem.

Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém — foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. Paciente e curioso (LISPECTOR, 2016, p. 329-330).

Porém, enquanto crescia e a miopia progredia, essa sua curiosidade paciente – acrescida pelo sestro de franzir o nariz e deslocar os óculos – era às vezes tomada pelos outros como “nervosismo” e outras vezes como “docilidade”, evidenciando-se novamente a marca da instabilidade na hesitação do julgamento que a própria família fazia ao dar um nome “não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos” (LISPECTOR, 2016, p. 330). Por outro lado, esse traço de curiosidade revela um estado de não conformismo. O garoto quer enxergar melhor aquilo que se mostra turvo e embaralhado. O avanço da miopia, acompanhando seu próprio desenvolvimento, é o estímulo que o impulsiona a continuar querendo saber como as coisas realmente são.

Na sequência textual, o garoto fica sabendo que passará o dia na casa de uma prima que, apesar de casada, não tinha filhos e gostava muito de crianças. Em sua “calma de óculos”, como se refere o narrador, surge nele uma espécie de inspiração quando percebe que naquele dia estaria sob a égide da estabilidade, já que a prima, em seu amor “extra”, o veria sob uma única perspectiva. Assim, no espaço daquelas horas que passariam juntos, o garoto vislumbrou uma garantia: “Ali o amor, mais facilmente estável de apenas um dia, não daria oportunidade a instabilidades de julgamento: durante um dia inteiro, ele seria julgado o mesmo menino” (LISPECTOR, 2016, p. 330).

A evolução de sua miopia registra mais uma vez a insegurança que sente ao ser observado pelos outros. Nesse sentido, a expressão “julgar”, mencionada várias vezes ao longo do texto, põe em cena ainda mais uma vez o poder que o olhar dos outros exerce sobre o menino, realçando sua insegurança. Expressão de uma avaliação, o ato judicante passa por um crivo valorativo que pressupõe imparcialidade. Ora, esse princípio elementar está inegavelmente ausente nas relações estabelecidas entre o menino e sua

família, de tal modo que a palavra perde seu sentido primordial e ganha a conotação de que ser julgado é estar sob o olhar instável (logo, injusto) de um avaliador inepto. Ao mesmo tempo, a necessidade de ser aceito mostra-se patente no protagonista.

Fica cada mais evidente o caráter de distorção que o texto enseja. A compreensão de valores simples, acessíveis para qualquer um que compartilhe de um senso comum social e que se mostram nos critérios que norteiam a vida em conjunto, aparece completamente distorcida na mente ansiosa e insegura do personagem.

Uma semana antes da data em que passaria o dia com a prima, o personagem começa a calcular estratégias de ação: seria natural ou falaria algo de imediato para que ela já concluísse na primeira impressão que ele era inteligente?

Quanto mais idealizava suas atitudes, mais percebia que poderia ir aos extremos, podendo tanto se passar por um palhaço, quanto transparecer pena e tristeza: “O que o tranquilizava era saber que a prima, com seu amor sem filhos e sobretudo com a falta de prática de lidar com crianças, aceitaria o modo que ele decidisse de como ela o julgaria” (LISPECTOR, 2016, p. 331).

Ora, o que o tranquilizava era, portanto, uma certeza: sua decisão sobre o que ela aceitaria. O jogo em que o personagem se enreda se mostra então com toda sua força manipuladora, sendo sintomático que, mesmo mediante tal evidência, o narrador reforce a indiferença do personagem frente às incertezas:

Pois prematuramente — tratava-se de criança precoce — era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e da dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranquila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo (LISPECTOR, 2016, p. 331).

O trecho soa como ironia, pois se o garoto já havia aceitado a instabilidade a ponto de internalizá-la para não depender da oscilação alheia, é justamente um acontecimento inesperado que lhe demove dessa aceitação e o põe novamente a fazer cálculos de previsibilidade acerca da reação da prima. Note-se que o grau de miopia, manipulação, incerteza e desejo de controle e de estabilidade é tão elevado que esses elementos se amalgamam no personagem, revelando o conflito interno.

Outra coisa que o preocupava de antemão era o que faria o dia inteiro na casa da prima, além de comer e ser amado. Bem, sempre haveria a solução de poder de vez em quando ir ao banheiro, o que faria o tempo passar mais depressa. Mas, com a prática de ser amado, já de antemão o constrangia que a prima, uma estranha para ele, encarasse com infinito carinho as suas idas ao banheiro. De um modo geral o mecanismo de sua vida se tornara motivo de ternura. Bem, era também verdade que, quanto a ir ao banheiro, a solução podia ser a de não ir nenhuma vez ao banheiro. Mas não só seria, durante um dia inteiro, irrealizável como — como ele não queria ser julgado "um menino que não vai ao banheiro" — isso também não apresentava vantagem. Sua prima, estabilizada pela permanente vontade de ter filhos, teria, na não ida ao banheiro, uma pista falsa de grande amor (LISPECTOR, 2016, p. 331-332).

A distorção da visão é explícita. Ele tem medo do modo como ela o verá, da imagem que fará dele. Na verdade, esse parece ser o cerne da questão. Instabilidade ou estabilidade apresentam-se, assim, como foco, perspectiva, ângulo de visão e não como realidades ontológicas e/ou *locus* de ação. Porém, é como se o narrador não quisesse desvendar esse jogo e assim, mais uma vez, enfatiza, usando-se da mesma ironia, que o garoto não sofria com essas elucubrações, “pois o passo que muitos não chegam a dar ele já havia dado: aceitara a incerteza, e lidava com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio” (LISPECTOR, 2016, p. 332).

O ápice da ânsia do personagem ocorre quando é dito que ele pouco a pouco substituiu as preocupações de como se comportaria pela projeção de como as coisas seriam e, assim, passa a “querer decidir” sobre o cheiro da casa, o tamanho do quintal, as gavetas que abriria. Todavia, tudo cai por terra quando conhece a prima e nota que ela tem um dente de ouro do lado esquerdo da boca. Isso ele não tinha previsto e esse pequeno detalhe “desequilibrava toda a construção antecipada” (LISPECTOR, 2016, p. 333).

Contudo, o jogo da narrativa coloca sempre o leitor em suspense e, quando tudo faz crer que o conto atingiu seu ápice, momento em que o garoto verá enfim suas expectativas inalcançáveis serem demolidas, lê-se, não sem surpresa:

Houve o dente de ouro, com o qual ele não havia contado. Mas, com a segurança que ele encontrava na ideia de uma imprevisibilidade

permanente, tanto que até usava óculos, **não se tornou inseguro pelo fato de encontrar logo de início algo com que não contara** (LISPECTOR, 2016, p. 333) [grifo meu].

A menção ao uso dos óculos, justificando sua aceitação de saber que as coisas não se apresentam nítidas e que por isso são instáveis, suscita ao mesmo tempo que esse dispositivo não é eficaz na correção de sua vista. Quanto mais espessas se tornam as lentes dos óculos, menos ele é capaz de enxergar, ficando explícito que seu problema de visão transcende os aspectos físicos.

Seguindo firme em seu plano, o garoto começa a aplicar todas as estratégias para que a prima visse nele a pessoa que ele queria ser, no entanto não obtém sucesso: “Então foi ao banheiro onde resolveu que, já que tudo falhara, ele iria brincar de ‘não ser julgado’: por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria. E abriu a porta num safanão de liberdade” (LISPECTOR, 2016, p. 333).

Livre do jogo que impusera a si mesmo, a avaliação alheia já não lhe pesava sobre ombros. E aqui a genialidade da autora se faz sentir na perspicácia ao lidar com questões existenciais profundas: longe de se sentir livre por ser ele mesmo, ele sente a liberdade de não-ser, abrindo-se aí um leque de possibilidades (não ser projeção, sombra, expectativa, anseio).

A liberdade surgida assim, quase de repente, vinha, na verdade, da maior surpresa que tivera naquele dia; o amor da prima que não se mostrou evidente logo no início e nem lhe foi entregue de supetão. Ao contrário, revelou-se aos poucos, nos pequenos gestos, na comida, no olhar.

Uma outra visão de amor, diferente do amor dos outros adultos, um amor impossível, nascido da ausência de filhos e do desejo que nunca se realizaria de que ele pudesse ser seu rebento:

O dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro. O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela. A prima não queria nada dele, senão isso. Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. **Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável.** A estabilidade do ideal inatingível. Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação,

pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. Numa palavra, pelo impossível. E pela primeira vez teve então amor pela paixão (LISPECTOR, 2016, p.334) [grifo meu].

O amor impossível de um dia inteiro foi seu passaporte de liberdade para não-ser. O olhar para dentro, proporcionado pela luz do amor do outro, fez a vista desemaranhar e, nesse dia, ele conseguiu ver o mundo com clareza. E então, ele

(...) adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, a posteriori, a concepção. Enfim, o amor impossível (LISPECTOR, 2016, p. 334).

Associar o amor com a possibilidade de correção da disfunção do olhar possibilita mais uma vez que se recorra à Filosofia na tentativa de compreender ou, pelo menos, refletir sobre o que somos realmente capazes de ver. Tal qual se dá com a prima, que não pode ter filhos e projeta no personagem seu desejo, o amor apresenta-se no *Banquete*, de Platão, como carência, necessidade e, simultaneamente, desejo de conquista, de se conservar o que não se possui (200 b - e).

Interrompida na prima a perpetuação da espécie, pela impossibilidade de ter filhos, seu amor estável faz com que ela gere, não através do corpo, mas do seu verdadeiro ser, um novo alguém. E, assim, o protagonista renasce para um mundo antes desconhecido:

Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego ansiando a estabilidade, nem que seja por só um dia (LISPECTOR, 2016, p. 334).

A lembrança daquele dia o faz, a partir de então, retirar os óculos para enxergar. Mira seu interlocutor com olhos de cego, porém capazes, agora, de captar a



essência daquele com quem fala. O título, “Evolução de uma miopia”, se mostra em toda sua poesia. Não são os olhos físicos que nos fazem realmente ver. Quanto mais privado de visão, mais ele enxerga, pois seu olhar, transcendendo a esfera da instabilidade, não mais se prendeu em jogos comportamentais de relações inseguras no afã manipulador do exercício do poder.

Amor de autonomia, relação e nunca unicidade, modos do existir humano que Clarice Lispector captou, ficcionalizou e legou a seus leitores, projetando luz com sua arte literária, transformadora de olhos míopes em visão clara, isto é, “clariceanamente” poética.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. 13 ed. Tradução de Roberto Raposo. Revisão de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOSER, Benjamin. Glamour e gramática. In.: LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

PLATÃO. *A República*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. O Banquete. In.: *Diálogos/Platão*. Tradução de José Cavalcanti de Souza. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Coleção: Os pensadores).

## “O CORPO” DE CLARICE LISPECTOR: PERCEPÇÕES A PARTIR DA TEORIA FEMINISTA E DOS ESTUDOS DE GÊNERO

### “THE BODY” BY CLARICE LISPECTOR: PERCEPTIONS FROM FEMINIST THEORY AND GENDER STUDIES

Aline Veingartner Fagundes<sup>34</sup>

**Resumo:** As pesquisas no campo da teoria feminista e dos estudos de gênero têm possibilitado um entendimento ampliado dos corpos, transcendendo sua dimensão biológica, e contribuem com novas perspectivas sobre as representações dos corpos na literatura. Nesse sentido, este artigo traz uma reflexão literária e política do conto “O corpo”, selecionado da coletânea *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector. A partir da leitura de pesquisas sobre a obra da escritora, comentam-se aspectos de destaque do livro como um todo. Para a análise do conto, recorre-se à teoria feminista e aos estudos de gênero, particularmente às noções de heterossexualidade compulsória e *continuum* lésbico, da escritora Adrienne Rich, e ao conceito de sujeitos do sexo/gênero/desejo, da filósofa Judith Butler, a fim de explorar as possíveis repercussões da ideia de *corpo* nas personagens do texto literário selecionado. Também aportam substancialmente para este artigo a filósofa Simone de Beauvoir e a professora Guacira Lopes Louro, com sua obra *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Em suas dimensões histórica, política e cultural, o corpo na narrativa analisada é entendido enquanto a estrutura física e individualizada do ser, que se investe de significados pela cultura, e enquanto realidade carnal, que viabiliza dores e prazeres, que comete excessos e sobrevive às perdas, que vibra e se deteriora.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. *A via crucis do corpo*. Corpo. Sexualidade. Teoria feminista. Estudos de gênero.

**Abstract:** Research in the field of feminist theory and gender studies has enabled an expanded understanding of bodies, transcending their biological dimension, and has contributed with new perspectives on the representations of bodies in literature. In this sense, this article brings a literary and political reflection from the short story “O corpo” (“The body”), selected from the collection *A via crucis do corpo* (“*The via crucis of the body*”) (1974), by Clarice Lispector. From the reading of research on the work of the writer, aspects of the book as a whole are highlighted. For the analysis of the short story, discussions of feminist theory and gender studies are used, particularly the notions of compulsory heterosexuality and lesbian continuum, by the writer Adrienne Rich, and the concept of subject of sex/gender/desire, by the philosopher Judith Butler, in order to explore the possible repercussions of the idea of the body on the characters of the selected literary text. The philosopher Simone de Beauvoir and professor Guacira Lopes Louro also contributed to this article with her work *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (“*The educated body: pedagogies of sexuality*”). In its historical, political and cultural dimensions, the body in the analyzed narrative is understood as the physical and individualized structure of the

---

<sup>34</sup> Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: [aline.veingartner@gmail.com](mailto:aline.veingartner@gmail.com).

being, which is invested with meanings by culture, and as a carnal reality, which makes pains and pleasures possible, which commits excesses and survives the losses, which vibrates and deteriorates.

**Key words:** Clarice Lispector. *A via crucis do corpo*. Body. Sexuality. Feminist theory. Gender studies.

## Apresentação

Se, como diz Yudith Rosenbaum<sup>35</sup>, “não se lê Clarice impunemente”, com a leitura de *A via crucis do corpo* não seria diferente: é impossível visitar cada um de seus contos sem sofrer (ou apreciar) consequências desestabilizadoras. Essas narrativas nos afetam em camadas inefáveis de nossas subjetividades, mas, sobretudo, na materialidade de nossas carnes. Para uma parte do público e da crítica, desde a publicação da obra, as repercussões têm sido desconfortáveis. Há quem sinta incômodos estéticos e literários, há quem sinta palpitações morais, ou até uma mescla dessas duas naturezas de inquietação. Para outra parte, porém, as peripécias dessa coletânea se mostram terreno fértil para toda a sorte de discussões. Assim, este artigo traz reflexões literárias e políticas do conto “O corpo”, selecionado de *A via crucis do corpo*. Neste percurso, vamos observar pesquisas, antigas e recentes, sobre a obra da escritora, comentando alguns aspectos de destaque do livro em sua totalidade. Na sequência, vamos investigar as repercussões possíveis da ideia de *corpo* no texto literário selecionado com as contribuições teóricas da teoria feminista e dos estudos de gênero – em especial as noções de heterossexualidade compulsória e *continuum* lésbico, da escritora Adrienne Rich (2010), e o conceito de sujeitos do sexo/gênero/desejo, da filósofa Judith Butler (2000; 2016; 2018), além de aportes da filósofa Simone de Beauvoir (1980) e da professora Guacira Lopes Louro (2000).

## *A via crucis do corpo*: um breve panorama da obra

---

<sup>35</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Klq3xe\\_\\_Fyo&ab\\_channel=CasadoSaber](https://www.youtube.com/watch?v=Klq3xe__Fyo&ab_channel=CasadoSaber). Acesso em: 4 ago. 2020.

Escrito sob encomenda e publicado em 1974, *A via crucis do corpo* reúne treze contos marcados pelo protagonismo de personagens mulheres. Iniciando com uma “Explicação”, Clarice Lispector conta que o poeta Álvaro Pacheco, seu editor na Artenova, havia lhe encomendado três histórias de “assunto perigoso”. Na crítica produzida sobre a coletânea, há especulações de que a “Explicação” seja também parte do escopo ficcional da obra. De qualquer modo, a escritora/narradora<sup>36</sup> avalia ali as histórias que criou como *contundentes* e confessa que quem mais sofreu foi ela mesma, “espantada com a realidade”.

De acordo com Cristiane P. S. Bourguignon (2016), mal compreendida pela crítica da época e considerada num patamar de literatura menor, *A via crucis do corpo* foi duramente criticada e até mesmo ignorada por pesquisadoras/es e especialistas. Alguns trabalhos mais recentes seguem a mesma percepção. A obra mobiliza embates entre sagrado e profano, corpo e alma, sexo e morte. O desafio aceito por Clarice Lispector já se revela no título do livro, que remete a um assunto perigoso, já que *a via crucis* significa caminho da cruz, trajeto difícil de ser percorrido (MELO, 2014).

Por outro lado, em livro sobre a obra de Clarice Lispector, Yudith Rosenbaum (2002) enquadra a análise de *A via crucis do corpo* em capítulo intitulado “Relances de Clarice” e afirma que suas histórias “parecem abraçar, mais uma vez, o sentido da vida ou a falta dele, os limites da palavra, a precariedade da existência, o encontro casual com a verdade, a crueldade e o amor inesperado” (ROSENBAUM, 2002, p. 87). Longe de se configurar como um problema literário, a coletânea revelaria uma segunda face da obra clariciana: uma vertente “realista, social, mediada sobre (mas não só) pela condição histórica particular da mulher” (ROSENBAUM, 2002, p. 87).

Bourguignon (2016) mostra que as cinco epígrafes do livro fornecem previamente diversas possibilidades de leitura em torno do desejo, do remorso, do corpo, da carne, do amor. Os recursos literários empregados nos contos são a ironia, a

---

<sup>36</sup> A professora de Análise do Discurso Carmen Rosa Caldas-Coulthard (2007) defende que a linguagem, enquanto sistema simbólico, se constitui como uma poderosa arma, já que espelha, enfatiza e reproduz ideologias discriminatórias. Uma vez que as práticas sociais patriarcais priorizam um sexo (o masculino), optamos pela expressão *narradora* a fim de problematizar a invisibilidade histórica das mulheres nos textos e, mais especificamente, nos textos literários.

comicidade e a tragédia. Como desdobramentos da sexualidade, Bourguignon (2016, p. 20) cita “a bissexualidade, a homossexualidade, a inibição sexual, a bigamia, a maternidade, a prostituição, o assassinato passionai, a fantasia sexual, o estupro coletivo, o sexo na terceira idade, a masturbação na velhice, o desejo sexual em religiosos, dentre outros”.

Flávia Rodrigues de Melo (2014) argumenta que *A via crucis do corpo* é uma ficção que transcende a visão conservadora e discriminatória quanto aos papéis permitidos às mulheres. Para a autora, Clarice Lispector denunciou, com sua peculiar linguagem, o silêncio historicamente imposto às mulheres em seus anos de reclusão no espaço doméstico, por meio de personagens femininas com suas angústias, insatisfações e questionamentos existenciais.

Uma parte da crítica ainda hoje tem se preocupado em apontar o fato de Clarice Lispector ter escrito por encomenda, por necessidade de dinheiro, e não a partir de uma suposta espontaneidade criativa dos/as grandes escritores/as. Chega-se até mesmo a insinuar o quanto o fator econômico teria afetado negativamente seu projeto literário, reduzindo-o a um patamar de subliteratura. Em nossa leitura, no entanto, as razões que motivaram a escritora a levar a cabo a empreitada em nada diminuem a potência e qualidade literária da obra.

Entre os contos de *A via crucis do corpo*, o conto selecionado para esta análise é o único que efetivamente leva a palavra *corpo* no título, uma das razões que nos instigou a pensar sobre os múltiplos significados que o corpo poderia assumir na narrativa. Algumas análises do conto com as quais tivemos contato seguem a via da leitura psicanalítica. Outras, partem dos estudos sobre o grotesco ou sobre o erótico. Nossa intenção, neste trabalho, é empreender uma leitura *literária* de “O corpo”, a fim de observar os principais recursos empregados, mas sobretudo *política*, entendendo *corpo* não como algo inequívoco ou evidente por si, mas ambíguo e inconstante, com necessidades e desejos que se transformam continuamente (LOURO, 2000).

**Sujeitos/as do sexo/gênero/desejo: a materialidade dos corpos das personagens Xavier, Carmem e Beatriz**

Para a filósofa Judith Butler (2018), gênero, corpo e sexo são construções discursivas. Os/as sujeitos/as não são preexistentes, mas se constituem no discurso por meio dos atos que executam. Por esse viés, o que se entende por *gênero* (masculino/feminino), *sexo* (macho/fêmea) e *corpo* é construído *na e pela* linguagem, é algo que se faz. A performatividade, então, é uma sequência de atos. Fazer o ato, performativamente, é o que constitui o gênero. O gênero produz uma falsa noção de estabilidade a partir da repetição de atos, gestos e signos que fortalecem a construção e reprodução de corpos necessariamente masculinos ou femininos. No entanto, como efeito das relações de poder, os/as sujeitos/as estão em constante processo, se constroem e destroem o tempo todo, de modo que uma suposta “identidade de gênero” vai ser sempre instável, porosa, provisória. O gênero é, portanto, a ficção reguladora mais importante de nossa cultura.

Nessa mesma linha, o corpo também não é natural, preexistente, mas produzido pelos discursos, significado pela linguagem e pelas práticas. Butler (2018) argumenta que o gênero estiliza o corpo a partir da materialização do sexo (macho/fêmea). O sexo, por sua vez, longe de ser uma entidade material natural e autoevidente, é discursivamente produzido e inscrito numa série de moralidades. O sexo classifica os corpos em humanos/viáveis e não humanos/inviáveis, e esse ato de sexagem é uma forma inteligível de ler as pessoas. As identidades sexuais são adotadas e assumidas a partir de binarismos paradigmáticos, de ideias rígidas sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, de forma que identidades consideradas marginais e não importantes no contexto da hegemonia heterossexual são brutalmente excluídas, atiradas para um lugar de estranhamento e abjeção.

Em “O corpo”, o primeiro personagem a passar por esse processo de “sexagem” é Xavier, descrito como um homem “truculento”, “sanguíneo” e “muito forte” (p. 20)<sup>37</sup>. É curiosa a escolha do adjetivo *sanguíneo*: pode-se pensar imediatamente no vigor, na violência e, com isso, visualizar um sujeito em que o sangue predomina, um

---

<sup>37</sup> Para evitar sobrecarregar o texto, durante a análise, todas as citações diretas do conto “O corpo” estão referenciadas apenas com o número da página do livro. As demais referências seguem completas, com autoria, ano e página, conforme as normas da ABNT.

sujeito sanguinário, impiedoso. No desenrolar da história, porém, o adjetivo poderá assumir outros sentidos. Em um único e sintético parágrafo, são esboçados os principais contornos de um personagem que parece performar os papéis de gênero frequentemente atribuídos a um dado modelo de masculinidade em nossa sociedade: força, virilidade, dominação e apetite sexual incontrolável. As masculinidades são aqui entendidas como um “conjunto de experiências históricas que contribui e se constitui na formação dos sujeitos; estas experiências moldam, transformam e formam as percepções sobre a realidade e indicam como cada um se posiciona frente à vida” (SILVA, 2015, p. 9).

O corpo de Xavier é ainda comparado ao corpo de um animal: “sua força de touro cresceu-se” (p. 23) – clássica metáfora que supervaloriza a força física, algo que se espera de um sujeito “verdadeiramente masculino”. No decorrer da narrativa, o recurso utilizado para construir o personagem é a caricaturização de um tipo de masculinidade. Nesse sentido, são pertinentes as palavras de Guacira Lopes Louro (2000, p. 7): “as muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente”.

Além dessas características ditas “masculinas” – que não são inatas, biológicas ou naturais, mas políticas, imbuídas de significado por uma dada cultura em um dado tempo histórico – Xavier tem uma peculiaridade: é bígamo, vive com duas mulheres. Com sentenças curtas e pragmáticas, como quem se isenta de qualquer julgamento, a narradora descreve o funcionamento dessa relação que é atípica nas sociedades ocidentais monogâmicas, como a brasileira, nas quais o modelo ideal é o de família nuclear, formada por um casal heterossexual e seus/suas filhos/as: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúmes da outra” (p. 20).

Para explorar mais profundamente o funcionamento interno da relação, a narradora conta que “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas” (p. 21). Sob a lógica binária ocidental, o homem exerce este papel que vem sendo historicamente atribuído a seu gênero: o de provedor. É Xavier quem trabalha fora, acessa o espaço público e supre as necessidades materiais do lar. As mulheres, por sua vez, permanecem no espaço privado e se encarregam dos serviços e tarefas

domésticas, como cozinhar. Elas também compram perfumes e camisolas “cheias de sexo” (p. 22), inscrevendo em seus próprios corpos as marcas de uma identidade feminina desejável, isto é, do que se espera de uma “verdadeira” mulher em nossa cultura: “masculinidade(s) e feminilidade(s) são constructos sociais e culturalmente forjados, rizomáticos, relacionais, interdependentes e de múltiplas definições” (SILVA, 2015, p. 10). Contudo, em consonância com Bourguignon (2016, p. 30), acreditamos que a narradora recorre ao estereótipo feminino como recurso de ironia e questionamento, e não de reprodução desses valores.

Para Xavier, uma “vida boa” e dois corpos de mulheres a sua disposição para saciar seus apetites sexuais parece ser insuficiente: o marido engana as esposas com uma prostituta, busca fora de casa um novo excesso libidinoso. A narradora alerta que o homem precisa guardar segredo: “Mas nada contava em casa pois não era doido” (p. 22), sugerindo que, no acordo entre os integrantes desse relacionamento, não está previsto que um corpo se relacione afetiva ou sexualmente com corpos externos ao vínculo amoroso. Isto desestabilizaria os cálculos, que a princípio admitem somente três fatores.

Outra ocasião em que se evidencia a materialização do sexo através do gênero é quando as personagens se preparam para viajar a Montevidéu (p. 22). A narradora fornece detalhes apenas das bagagens femininas: Carmem leva “toda a sua complicada maquiagem” e Beatriz sai para comprar uma minissaia (p. 23). Nesse sentido, é interessante a percepção de Louro (2000, p. 20) de que, “[n]a constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou ‘jeitos de viver’ sua sexualidade e seu gênero”. Ao focar em elementos que, em nossa sociedade, buscam fixar uma identidade feminina aceitável, como a maquiagem e a minissaia, as duas personagens investem ativamente em sua forma de vivenciar a feminilidade.

Ainda na ocasião da viagem, Xavier se senta entre as duas esposas no avião, representando o elemento que dá liga a essa configuração afetiva, sem o qual supostamente o relacionamento não poderia existir ou funcionar. Quando chegam a Montevidéu, compram para Beatriz uma máquina de costura e, para Carmem, uma



máquina de escrever. A narradora descreve Carmem como “uma pobre desgraçada” (p. 23) que mantém um diário no qual anota as datas em que Xavier a procura e depois entrega o caderno para Beatriz ler. O tema do *diário* nos remete a uma importante reflexão de Simone de Beauvoir (1980): na percepção da filósofa, por ter vivido tanto tempo às margens do mundo masculino, as mulheres captam a realidade através de uma visão singular, e não universal. O mundo, para elas, é uma fonte de sensações e emoções, não um conjunto de utensílios e conceitos, como o é para os homens. Por terem estado historicamente destinadas à imanência do espaço privado, as mulheres revelam uma forte necessidade de se exprimirem e, por isso, se dedicam a longas conversas, cartas e diários íntimos.

A imanência é caracterizada por Márcia Regina Viana (2010) como uma postura de passividade ontológica que pode ser consequência da opressão ou de uma escolha individual do ser, que se isenta de sua condição de sujeito soberano. O estado de imanência parece de fato ser a realidade das personagens deste conto: “Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia” (p. 23). A sensação é de tédio, monotonia, repetição, dias que se arrastam longamente sem grandes novidades e imprevistos até o tão aguardado retorno do marido. Possivelmente é por essa razão que a única informação que a narradora revela sobre o diário de Carmem é o fato de ela anotar as datas em que Xavier a procura.

## **A transgressão dos corpos: Carmem e Beatriz fazem “amor triste”**

Nesses longos dias de placidez em casa, às vezes Carmem e Beatriz se deitam juntas, transgredindo as fronteiras sexuais previamente estabelecidas na relação. A narradora associa práticas sexuais (uma excitar à outra) a identidades eróticas (homossexuais): “apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor” (p. 23). A prática homoerótica – o sexo entre as mulheres – é descrita com eufemismos, com impacto mais suave se comparada às expressões que a narradora emprega para descrever o apetite voraz de Xavier, como “excitou-se terrivelmente” (p. 21), “teve vontade de ter mulher” (p. 24) ou “esta [a prostituta] excitava-o porque dizia

muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (p. 25). Há, porém, uma certa ambiguidade semântica aqui. *Fazer amor* é uma expressão popular usada para denotar uma prática sexual que não se limita ao prazer físico, mas o transcende e envolve outras formas de vínculo além da conexão carnal. Na ausência do marido, as duas mulheres teriam passado a cultivar entre si uma afetividade que justificaria falar em *fazer amor*. Essa suposição, no entanto, cai por terra quando a narradora arremata: “Amor triste” (p. 23).

A noção de heterossexualidade compulsória é proposta por Adrienne Rich (1980) como uma instituição política cujo objetivo é subtrair o poder das mulheres. É uma forma de fazer as pessoas, sobretudo as mulheres, acreditarem que é natural e inevitável estar em um relacionamento composto por um homem e uma mulher, porque “assim a natureza determinou”. Já que o padrão estabelecido para um arranjo amoroso é uma mulher e um homem, o reforço da heterossexualidade atuaria como um mecanismo de garantia do direito dos homens de acesso físico, econômico e emocional às mulheres. A escritora explica que existem alguns dispositivos por meio dos quais o poder masculino é exercido. Esses instrumentos, entre os quais a heterossexualidade compulsória, mantêm e reproduzem as desigualdades entre mulheres e homens e se configuram como uma profusão de forças envolvendo não apenas a brutalidade física, mas também o controle da consciência.

Rich (1980) sustenta que sinapses no pensamento, negação de sentimento, ideias suggestionadas e uma confusão sexual e intelectual profunda são alguns dos efeitos de uma doutrinação em termos do *status* masculino. Com isso, as mulheres acabam por colocar os homens acima delas mesmas, em credibilidade e importância na maioria das situações, o que as leva a internalizar os valores do colonizador, além de participar de forma ativa na colonização do eu e de seu sexo. Assim, longe de ser uma simples questão de “preferência” ou “escolha” para muitas mulheres, a heterossexualidade tem sido imposta, administrada, organizada, propagandeada e reproduzida por via da força, física e simbólica, razão pela qual podemos considerá-la compulsória. Não queremos com isso insinuar que as personagens de “O corpo” sejam homossexuais ou bissexuais “no

armário”<sup>38</sup>, mas sugerir uma chave de interpretação para a opção da narradora de descrever as relações sexuais entre as duas mulheres como “amor triste” – o que, no contexto mais amplo do conto, parece significar *incompleto*.

Ainda a respeito da heterossexualização do desejo, Judith Butler (2000) sustenta que a categoria “sexo” funciona como parte de uma prática regulatória que tem o poder de produzir os corpos que controla. Os corpos, por sua vez, não se conformam totalmente às normas, já que a materialização do “sexo” depende de uma reiteração forçada dessas normas. A filósofa explica que as normas regulatórias do “sexo” operam, por meio da performatividade, para materializar o sexo do corpo e a diferença sexual, a qual trabalha a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. No entanto, a força hegemônica dessa lei regulatória é colocada em questão justamente pelas rearticulações que podem ser geradas pelas instabilidades e possibilidades de rematerialização.

Assim, a norma a que Carmem e Beatriz deveriam se conformar é a da coerência entre sexo, gênero e desejo, também discutida por Butler (2016). Com seus corpos sexuados e identificados como *mulheres*, espera-se que assumam os significados culturais de seu gênero, *feminino*, e expressem desejo sexual exclusivamente por um sujeito de sexo/gênero oposto: *homem*. As personagens, porém, promovem uma fissura nessa coerência socialmente legitimada. Seguindo a esteira do conto, que já abordou temas como a prostituição e a bigamia, as personagens adotam mais essa prática considerada transgressora das convenções mais arraigadas em nossa sociedade.

O evento que desencadeia o drama amoroso e perturba a fluidez da narrativa é a revelação, para Carmem e Beatriz, de que Xavier esteve com uma prostituta. Demonstrando insensibilidade ao fato de ter traído e magoado as esposas, Xavier tem “vontade de ter mulher” (p. 24) e “convoca” Beatriz. Apesar de “mole e cansada”, Beatriz “prestou-se aos desejos do homem que parecia um super-homem” (p. 24). *Mole, cansada* e *prestar-se* são expressões que, longe de denotarem um desejo ativo por parte da

---

<sup>38</sup> A teórica estadunidense Eve Kosofsky Sedgwick (2007, p. 19) define o “armário” como um “dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas” que, “com suas regras contraditórias e limitantes sobre privacidade e revelações, público e privado, conhecimento e ignorância, serviu para dar forma ao modo como muitas questões de valores e epistemologia foram concebidas e abordadas na moderna sociedade ocidental como um todo”.

personagem, parecem indicar uma entrega involuntária a seu “destino” de mulher, cujo papel seria saciar os desejos masculinos, ainda que ela não sinta a mesma vontade. A propósito desse tema, Rich (1980, p. 32) discorre sobre a “mística da supremacia vitoriosa da pulsão sexual masculina”, um dogma que ensina as mulheres a aceitarem essa “pulsão” como inevitável e que justifica o comportamento sexual adulto masculino.

Vale resgatar também a epígrafe de *A via crucis do corpo* que diz: “Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave” (p. 9). O corpo aqui é lido como tendo *cruéis exigências*; as exigências do corpo de Xavier, nesse sentido, estão relacionadas com seu instinto sexual irreprímível, ao passo que o corpo de Beatriz deve prestar-se aos desejos do marido. Essas exigências, contudo, não são fixas, mas instáveis, já que se reconhece o “vórtice estonteante” do corpo, sua força devastadora, sua potência desestabilizadora.

Por isso, após a revelação do adultério, as duas mulheres avisam Xavier de que não vão mais cozinhar para ele, recusando-se a cumprir a tarefa que lhes é atribuída dentro do jogo de trocas dessa relação amorosa. Vemos, então, que as mulheres não são vítimas passivas da dominação de Xavier. Em vez disso, companheiras na experiência comum de terem sido traídas, vão ao cinema, jantam fora e voltam tarde para casa. Nesse retorno, Xavier chora, o que parte o coração das esposas que, para agradá-lo, fazem amor na sua frente. Aqui é interessante notar como os papéis de gênero que se atribuem aos corpos sexuados não são estanques, mas constantemente negociados. Xavier vem sendo descrito como um homem robusto, viril, grosseiro, mas, ao chorar diante da desaprovação das esposas, rompe um modelo de masculinidade para o qual são inadmissíveis expressões de sentimentos que denotem fragilidade.

Em um dado momento, Carmem e Beatriz começam a alimentar um desejo de vingança. Esse desejo se dá com “as duas cada vez mais amigas e desprezando-o” (p. 24). A aliança entre mulheres que resistem às formas de violência masculina nos recorda o termo *continuum* lésbico de Rich (1980), que não se refere necessariamente a mulheres que se identificam como lésbicas. O *continuum* lésbico tem um campo de abrangência mais amplo: inclui um conjunto de experiências de identificação da mulher, como, por exemplo, o apoio mútuo e o vínculo contra a tirania masculina. Nesse sentido, em “O

corpo”, as personagens se tornam mais próximas e se unem para resistir ao descumprimento de Xavier dos termos da relação amorosa, que também pode ser considerado uma forma de violência, já que viola o acordo previamente estabelecido entre os três e que era imprescindível para o equilíbrio da relação. Parece tratar-se, assim, de uma estratégia que as personagens encontraram para maximizar sua capacidade de sobrevivência dentro da situação de injustiça e desequilíbrio a que estão expostas.

Se recordamos outra vez o título do livro, podemos pensar na *via crucis* percorrida pelo corpo de Xavier que, condenado desde o início da trama, passou por um processo mítico de sofrimento do corpo ao ser esfaqueado, morto e enterrado por aquelas que o amavam. O calvário, no entanto, recai sobre as mulheres. Ou, talvez, elas tenham percorrido sua própria *via crucis*. A força – humana e divina, física e moral – requerida para matar o marido exaure todas as energias dos corpos de Carmem e Beatriz, que lamentam a inevitabilidade da decisão: “Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor” (p. 26). Aqui outra vez se faz evidente que Xavier é o elo que une as partes dessa relação: é ele *o grande amor*. Como bem anuncia uma das epígrafes do livro, “Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?” (p. 9), para nos lembrar de que *A via crucis do corpo* fala também dos sentimentos que emanam do corpo, dos amores nutridos pelo corpo, dos sofrimentos padecidos pelo corpo, e dos desastres provocados *pelo e no* corpo.

## **Considerações finais: Clarice Lispector, a “inliberta”**

Como vimos, o corpo assume na narrativa múltiplos sentidos. É a estrutura física, individualizada e sexuada de Xavier enquanto homem, e de Carmem e Beatriz enquanto mulheres. É a realidade carnal, que leva as personagens a sentirem fome e desejo, mas que também torna esses prazeres viáveis. É a materialidade que comete excessos – de consumo, de comida, do ato sexual – e suporta ausências e vazios, como quando Xavier está fora de casa e, mais adiante, quando está morto. É o que vibra quando viaja, quando sacia a fome e o desejo de comer, quando experimenta, quando goza. É o que expira, porque os corpos físicos são, no final das contas, perecíveis.

Compreendemos que a tematização do corpo na literatura, principalmente a literatura de autoria de mulheres, constitui importante vetor para a humanização e para a reparação de injustiças históricas. Os corpos das mulheres têm sido sistematicamente negados, reprimidos, silenciados ou, por outro lado, controlados, explorados e violentados pela cultura ocidental, e trazer esse debate para o campo literário constitui, ainda hoje, uma urgência.

A leitura política do conto com o suporte da teoria feminista e dos estudos de gênero possibilita, pois, discussões mais abrangentes, que transcendem abordagens como – para citar um exemplo relativamente recente – a que encontramos no artigo “A hora do lixo: literatura encomendada de Clarice Lispector”, de Juliana Gervason Defilippo (2008, p. 91). Esse estudo considera o processo de criação de *A via crucis do corpo* um erro e classifica os contos em “tentativas atrapalhadas”, “historinhas tentadas” e “preenchimento de espaços”. O conto “O corpo” é enquadrado na categoria “tentativas atrapalhadas” e, para a autora, se perde em “desencontros numa superficialidade que explicita a dificuldade da escritora em explorar temática tão diferente de sua produção” (DEFILIPPO, 2008, p. 94).

Não nos parece que a “R(D)ECEPÇÃO” – nas palavras de Defilippo (2008, p. 106) – por parte da crítica e do público com a obra de Clarice Lispector tenha relação simplesmente com a divergência ou a ruptura temática e literária em contraste com suas obras anteriores, consideradas herméticas, metafísicas, existenciais ou sublimes. Tampouco acreditamos que o estranhamento com a obra se resuma a uma frustração provocada pelo fato de os contos não se enquadrarem no que se esperava como erótico, conforme encomendado pelo editor, ou até mesmo no gênero literário conto, como Defilippo (2008, p. 108) sugere em seu artigo e que parece refletir a posição de parte da crítica: “sequer podemos chamá-los de contos, se utilizarmos os necessários critérios de qualificação do gênero. É um livro, cuja única classificação encontrada pela própria autora foi ‘lixo’”. Quando pesquisas colocam em xeque se as narrativas de *A via crucis do corpo* podem ou não ser consideradas contos, é inevitável pensar o quanto ainda precisamos desativar as estruturas internalizadas de nossas formações literárias e confrontar os critérios canônicos cristalizados, que legitimam alguns textos como

literatura e, a outros, classificam como “lixo”, inclusive quando se trata de uma autora já consagrada.

É importante também recordar o dualismo metafísico ocidental, que insiste em separar a mente do corpo. Mais do que isso: esse dualismo é hierárquico, pois privilegia a mente em detrimento do corpo, confere à mente poder e controle sobre o corpo. É possível que tal concepção naturalizada interfira, inconscientemente, na leitura dos contos de *A via crucis do corpo*, já que, até essa publicação, os/as leitores/as de Clarice Lispector estavam habituados a narrativas focadas nos fascinantes movimentos das mentes, nos efeitos psicológicos dos eventos externos nas personagens. Aqui, contudo, não apenas a linguagem da escritora se alterou, como o foco passou a estar nos corpos, traindo – nas palavras de bell hooks (2000) ao discorrer sobre a dualidade mente/corpo – um legado de repressão e de negação. Quando a atenção se move para os corpos sem pensá-los em oposição à mente, como na tradição epistêmica ocidental dominante, nos abrimos para uma leitura em que “exterior e interior não estão separados pela barreira hermética da pele. Entre o exterior e o inteiro, intercâmbios permanentes e contínuos ocorrem” (MARCOS, 2014, p. 156).

Passados cem anos do nascimento de Clarice Lispector e quase cinco décadas da publicação da obra em análise, considero que esses contos continuam suscitando reflexões importantíssimas sobre os tempos em que a escritora viveu, sobre os tempos atuais, e sobre problemas e questões antigas que ainda hoje são interditas, censuradas, proibidas – inclusive no âmbito da criação e da crítica literária. Clarice Lispector não terminou – e talvez nunca termine – de dizer o que tinha para dizer. Ela rompeu barreiras, falou sobre os corpos e a sexualidade e publicou *A via crucis do corpo* apesar de suas autorreconhecidas adversidades. Nada disso garantiu que o livro fosse bem recebido em sua época, nem que tivesse sua qualidade literária reconhecida em pesquisas mais recentes. Para nós, contudo, a escritora captou e carregou o mundo em suas contradições, contrariou a moral cristã e os bons costumes, desvelou transgressões e continuidades nas ideias mais arraigadas sobre os corpos. Desafiou ainda o sentido corrente das práticas e das palavras e promoveu fissuras, tanto nas normas sociais institucionalizadas quanto nos

parâmetros literários canônicos. Enfim, como criadora que foi, desvendou a realidade – ou, ao menos, uma parte importantíssima dela.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BOURGUIGNON, Cristiane P. S. **A via crucis do desejo feminino**: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2016. Vitória: Ufes, 2016.

BUTLER, Judith. **Corpos que pensam**. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Chão da Feira**, [Caderno de Leituras], n. 78, [s. l.], jun. 2018.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. Caro Colega: exclusão linguística e invisibilidade. **Discurso & Sociedad**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 230-248, 2007.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. A hora do lixo: literatura encomendada de Clarice Lispector. **Signótica**, Goiânia, v. 20, n. 1, p. 83-112, jan./jun. 2008.

HOOKS, bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: LOURO, Guacira Lopes (Org). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARCOS, Sylvia. La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas. In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa Miñoso; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa. (Eds.). **Tejiendo de otro modo**: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Universidad de Cauca, 2014.

MELO, Flávia Rodrigues de. **Entre o corpo visto e o corpo vivido**: a construção da identidade das personagens em A via crucis do corpo de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2014.



RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, n. 5, p. 17-44, 2010.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Série Folha Explica).

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.

SILVA, Natanael de Freitas. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. **História, histórias**, Brasília, v. 1, n. 5, p. 7-22, 2015.

VIANA, Márcia Regina. Liberdade e existência: os movimentos do existir em Simone de Beauvoir. **Revista Estudos Filosóficos**, São João del-Rei, n. 5, p. 118-129, 2010. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art9-rev5.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2019.

## O EU SE DESMANCHA NA ESCRITURA: UMA ANÁLISE SOBRE A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO EM *A HORA DA ESTRELA*

### THE SUBJECT MELTS INTO THE WRITING: AN ANALYSIS ON THE FRAGMENTED SUBJECT IN *A HORA DA ESTRELA*

José Roberto de Luna Filho<sup>39</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo realizar uma proposta de leitura da novela *A hora da estrela* com base nas reflexões sobre a escritura literária advindas do Desconstrucionismo. Argumentamos que a narrativa utiliza a fragmentação do sujeito moderno como dispositivo literário, de forma que o caminho, através da escrita, do Eu (Rodrigo S.M.) em direção ao Outro (Macabéa) sempre termina em um não-lugar da escritura: dissolução do Eu e do Outro, desprendimento de si e impossibilidade de sair de si. O resultado da narrativa é a desestabilização das identidades, sintoma de sua modernidade literária.

**Palavras-chave:** *A hora da estrela*. Sujeito moderno. Desconstrucionismo.

**Abstract:** This work aims to propose a different way to comprehend the short novel *A hora da estrela*. We argue, based on the Deconstructionism reflexions on literary writing, that this work of fiction has the fragmented subject as a literary device. Because of it, when the narrator (Rodrigo S.M.) tries to find the Other (Macabea), within and with the writing of the book, he can only find a non-place: the lost of the Me and the Other. Then the book results on the lack of stabilized identities, what is a symptom of literary modernity.

**Keywords:** *A hora da estrela*. Modern subject. Deconstructionism.

## Introdução

Clarice Lispector publica *A hora da estrela* em 1977, sendo esta novela seu último livro publicado em vida. Conhecida, em sua época, por ser uma escritora pertencente à tradição de uma literatura intimista, literatura esta que, no Brasil, encontra filiação em romancistas como Lúcio Cardoso (BUENO, 2005), surpreendeu por trazer

---

<sup>39</sup> Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: joserobertodelunafilho@outlook.com

uma temática, por assim dizer, menos hermética, mais aberta à alteridade, nesse seu último livro. Se compararmos o seu enredo com o de *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, veremos que, enquanto neste o personagem não é outro senão o próprio eu-lírico, em *A hora da estrela*, a narrativa se centra em dois personagens, que se entrecruzam: o escritor Rodrigo S.M. e a datilógrafa alagoana Macabéa. A presença da miséria e da marginalização aproxima, portanto, a novela de uma outra tradição literária brasileira, a do romance social, cuja origem data, assim como a literatura intimista, da década de 1930, tendo como expoentes Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, entre outros.

O objetivo do presente trabalho é, sem a busca por negar outras interpretações, oferecer uma distinta proposta de leitura dessa fuga ao intimismo e abertura à alteridade. Sustentaremos, com base em reflexões de Jacques Derrida (2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2017) sobre a literatura, que a narrativa reflete sobre os desmanchar das identidades e dos seres que permeiam a escritura, a produção do livro. Reflete, portanto, sobre a impossibilidade de uma reflexão estática sobre a alteridade, isto é, recusa certa tradição documentalista do romance brasileiro (tal como a caracterizada por Flora Süssekind (1984), ligada sobretudo ao naturalismo e ao romance social de 1930). A alteridade está presente na obra, mas uma alteridade que não conduz a leituras sociológicas ou a identidades homogêneas. Pretendemos desenvolver a hipótese de que a novela conduz, antes, a uma leitura sobre a desestabilização proporcionada pela escritura.

Na primeira seção, analisamos a “dedicatória do autor”, que está no início da novela, discutindo o processo de ficcionalização da própria Clarice Lispector que ela acarreta. Na segunda seção, tratamos da relação imbricada entre o Eu que relata, a coisa relatada e o próprio relato. Na terceira seção, retomamos o problema da primeira seção, a fim de discutirmos suas consequências para a caracterização das identidades na novela. Na quarta e última seção, apresentamos nossas considerações finais acerca do texto e de seus elementos que indicam a verve da modernidade literária da prosa de Clarice Lispector.

## **De Clarice a Rodrigo: a figuração do autor**

O livro leva o nome de Clarice Lispector na capa. Antes de a narrativa começar, temos acesso também à dedicatória do autor, com a afirmação de que é, na verdade, Clarice Lispector. Com a leitura que aqui empreenderemos dessa dedicatória<sup>40</sup>, no entanto, vemos que os verbos e adjetivos não concordam com o gênero feminino. Ao começar por ser uma dedicatória do “autor” e não da “autora”. Temos também referência a um “sangue de homem”, mais à frente o vemos que o autor se chama “tonto”, se diz “enviesado”. Trata-se, portanto, da voz de um homem. Mas não é, na verdade, a dedicatória de Clarice Lispector, a verdadeira autora?

Ao realizar esse movimento, a forma literária ficcionaliza a própria Clarice (NUNES, 2015); ficcionaliza porque ela passa a integrar o jogo do texto e da compreensão. Acontece que a escritura não traz a Clarice biográfica, de carne e osso, e sim uma Clarice enquanto figura a ser desejada, pois:

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião

---

<sup>40</sup> Reproduziremos a seguir, na íntegra, a dedicatória, conforme o texto da 1ª edição realizada pela editora Rocco, de 1998. Antes disso, esclareçamos algo do título e do texto entre parênteses que lhe segue, que será importante para a argumentação que pretendemos desenvolver aqui: o título da dedicatória é “Dedicatória do autor” e está seguido por “Na verdade Clarice Lispector”, entre parênteses. Eis o texto integralmente: Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.

E – e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando.

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos.

tenham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura [...] (BARTHES, 2015, p. 35)

Ou seja, a dedicatória brinca com esse desejo pela figura de um autor que diz sua verdade, seu dizer, ou mesmo que tenta encontrar correspondências entre vida e obra.

É verdade que o biografismo e a falácia da intencionalidade não são mais problemas para a crítica moderna. Mas, além de nem sempre ter sido assim, não se trata de uma ideia que haja entrado completamente no senso comum. O conceito da “morte do autor” é uma questão teórica, mas também envolve certa autorreferencialidade. Ademais, esse desejo nem sempre envolve apenas um caráter biográfico, por vezes pode ganhar um contorno também ele mesmo ficcional, no sentido de criar uma expectativa de sentido sobre a obra. A figura do autor pode ainda estar presente, no discurso crítico, como ponto de contato entre indivíduo e contexto de produção da obra, que é uma forma válida de análise. Em suma, a escritura coloca a figura do autor dentro de um jogo que, segundo Derrida (2014c), é a destruição da totalidade de um significado transcendental. Não se trata, porém, da impossibilidade de dizer algo sobre o texto, mas sim de que esse dizer nunca esgota a potência semântica da linguagem.

Este jogo, suscitado pela forma da novela, se encontra também quando consideramos os muitos títulos que a verdadeira autora (ou Rodrigo?) pensa dar ao livro: 13, no total. “A hora da estrela” é apenas o segundo da lista. Trata-se do mesmo livro que seguramos? Ou é antes uma coincidência de nomes entre o livro escrito por Rodrigo e o livro escrito por Clarice, que pôs seu nome na capa? Ou, ainda, é Clarice Lispector criação de Rodrigo, que põe o nome dela na capa apenas para se esconder? A impossibilidade de nomear o livro é a impossibilidade de reduzir a história, é sintoma da indecidibilidade que ela traz.

## **De Rodrigo a Macabéa: do Outro à palavra e vice-versa**

Para além do plano narrativo que concerne à escrita de Clarice Lispector, há dois planos na novela: a escrita do livro de Rodrigo S.M. e a história de Macabéa. Ora

somos expostos às reflexões do escritor sobre o ato de escrever um livro, ora somos expostos à história da vida da datilógrafa alagoana, vivendo na cidade grande. Mas até que ponto é possível realizar realmente uma divisão? Afinal, Rodrigo se inclui entre os sete personagens da história...

Começamos pela natureza do relato em si. O escritor-narrador nos conta que vai narrar a história de uma nordestina que ele encontrou na rua. Justifica o seu interesse nessa narrativa pelo fato de ele mesmo ter vivido, quando pequeno, no Nordeste. Mas também diz que essa alagoana representa muitas outras mulheres anônimas que existem. Uma justificativa não necessariamente anula a outra, embora sejam distintas. A primeira envolve uma motivação intimista, pois o escritor se interessa pelo outro ao ver algo em comum com ele. A segunda é, aparentemente, uma preocupação que se desprende do Eu em direção ao outro. Mas a identificação com o escritor (isto é, o local do nascimento, o Nordeste brasileiro) está presente, indicando que, no fim das contas, esta justificativa trata-se de um desdobramento da primeira. Então, mesmo quando fala do Outro, da mulher nordestina e pobre, Rodrigo não o faz senão pelo sentimento de identificação que ela suscita; não é, então, um falar que acessa diretamente a Alteridade. Não acessa diretamente sobretudo porque o relato é todo ele imaginação. Nasce de uma inquietação suscitada pela face da nordestina, observada de relance. Em nenhum momento o narrador-personagem tem acesso a qualquer história de Macabéa. Macabéa surge como personagem de livro à frente do leitor. Isso, porém, não funciona como um impedimento para a emergência da Alteridade no texto. Diz o narrador:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O narrador tem ciência da ficcionalidade de seu relato, mas crê que ela possa reconduzir o leitor, por meio da verossimilhança, ao Real, isto é, a compreender as outras Macabéas que eventualmente encontre. No entanto, o único conhecimento de que ele dispõe para criar essa pessoa é uma longínqua criação em um mesmo solo, o Nordeste:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A justificativa da escrita do relato não está relacionada a uma preocupação em tratar de um Outro, mas sim a um impulso íntimo, é um forçar-se a escrever que ele mesmo não entende. A nordestina fica de lado. E ficaria, se não fosse tal impulso. A escrita não depende do conhecimento, pois é a linguagem seu material. Mesmo que conhecesse a personagem, mesmo que soubesse tudo sobre ela, a escrita criaria um ser que seria outro. A escrita produziria a “diferença”.

O relato, para passar de Rodrigo a Macabéa, resulta sempre em um ziguezague, um imbricado jogo de sentenças e palavras que vão se contradizendo e se justapondo. Em um momento há a preocupação com as coisas, que dominam as palavras; noutro momento, o narrador se preocupa com a expressão, que domina as coisas: “Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Isto é, será que os fatos têm vida própria, independem do discurso? Será possível que a escritura reflita um desejo de objetividade?

Logo em seguida, a pergunta anterior parece ser respondida: “Por que escrevo? Antes de tudo, porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo” (LISPECTOR, 1998, p. 18). O “espírito da língua” talvez seja essa força criadora da linguagem, capaz de transformar o mundo, o imaginário, nossa relação com as coisas. Mas observe que ainda há qualquer esperança de controle, pois esse ato criador ocorre apenas às vezes, ou seja, os fatos por vezes se impõem à língua.

Ao longo da escrita do livro, o discurso se vai modificando a si mesmo. As certezas sobre a verossimilhança e os fatos vão se esvaindo conforme a escritura avança. A preocupação sobre a forma da escrita, os meios de empreender a narrativa crescem, vão tomando conta do relato: “por enquanto quero andar nu em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o inosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos, já confortáveis” (LISPECTOR, 1998, p. 19). O relato vai cada vez

mais aparecendo relacionado a certa negatividade, a um certo despojo de certezas, despojo do próprio Eu em relação a si mesmo. Como tratar de um Outro, objetivamente, através de incertezas? Incerto sobre o próprio Eu? Ou será, na verdade, que a busca pelo Outro não decorre justamente das incertezas em relação ao próprio Eu?

Mas essa incerteza parece latente desde o início, tendo em vista que o narrador protela e protela o começo da narrativa, gasta páginas “se esquentando”. A escritura, ao mesmo tempo em que se apresenta como um imperativo, também causa medo ao narrador. Qual será a razão desse medo? Temos algumas pistas: “a ação desta história terá como resultado a minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (LISPECTOR, 1998, p. 20). A transformação do Eu em objeto, na escritura, nunca acontece no sentido de alcance de objetividade, ou mesmo de alguma certeza. A escritura, antes, transforma o Ser em objeto porque o despoja da humanidade, da capa de certezas culturais, e o transforma no Nada (Nonada!).

O principal medo é a incerteza da escritura, sua imprevisibilidade, sua indecidibilidade. O escritor tem o impulso de escrever, mas não sabe a que a escritura o vai levar. Não há um projeto firme e controlado para a expressão e criação do livro. A incerteza está presente e o espanta. Mas também não consegue parar. Há a incerteza porque, se Macabéa não é outra coisa que não sua própria criação, é ela parte do próprio autor. A imprevisibilidade da escrita, a impossibilidade de os símbolos, em mediação, transmitirem a presença do Ser, angustia. A angústia é o medo de desmanchar-se na escrita. É o medo da demolição do Eu e da demolição do próprio sentimento inefável que o obriga a escrever. É o medo de abri-lo ao jogo desnaturalizador e infinito do texto. A escrita não oferece qualquer previsão: o dito só se efetiva na corporalidade do texto escrito (DERRIDA, 2014a).

Esse medo, por vezes, se arrefece diante de alguma possibilidade que conforta o escritor. Essa possibilidade se refere a certo conforto que se encontra no Outro. Como se, ao sair de si, pudesse encontrar alguma parede nua pra se encostar: “Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou”



(LISPECTOR, 1998, p. 21). Mas é sempre uma possibilidade, nunca uma certeza. O escritor reflete sobre a escrita a todo o momento, porque, como vimos, escreve e nem sabe exatamente o porquê: mas é forçado a tanto. O escritor se encontra perdido nas tramas da própria escritura. O texto é um questionamento aberto àqueles que pretendem diminuir a distância entre o signo e as coisas.

Essas pequenas certezas vão sempre sendo contrapostas, num movimento de tese e antítese que nunca chega a uma síntese. Porque a escritura é isto: uma dialética quebrada. Não por não propiciar o debate, a crítica, as distintas leituras: mas por nunca permitir uma síntese, uma interpretação totalizante. Tudo o que afirmamos, inclusive o que está sendo dito neste trabalho, é sempre provisório e contingente. A escrita de *A hora da estrela*, por questionar o próprio ato da escrita, encarna esse jogo de construção e desconstrução infinita do texto: “Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

A incerteza vai dominando a escritura e ela passa a exprimir, cada vez mais, um não lugar: “(como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo)” (LISPECTOR, 1998, p. 72). É como se, ao longo da narrativa, a impossibilidade de domar as palavras fosse tomando conta do relato, de modo que o narrador vai desistindo do controle, de si e da própria narrativa. E o fim do livro não será capaz de trazer sossego.

Ao longo da narrativa, o escritor e Macabéa, ambos personagens, vão se tornando um só, padecendo as mesmas derrotas, emocionando-se com as mesmas pequenas vitórias. E quando a história de Macabéa chega ao fim, chega também a história do escritor: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Macabéa o matou, mas também foi a sua pena que narrou sua morte. O narrador e a personagem se tornam figuras indissociáveis na tessitura da escrita. No início, o caminho do Eu em direção ao Outro era já nebuloso e complicado, mas, ao final, se mostra impossível.

Isso porque a escrita conduz o sujeito escrevente a um não-lugar: ela produz uma “diferença”<sup>41</sup>. Não encontramos na novela um projeto estético que tenha uma posição ingênua sobre a linguagem. Não há uma tentativa de diminuir a distância entre signo e coisa, ou mesmo entre palavra escrita e a palavra falada, como se aquela fosse mera representação desta. O que vemos é que se torna dificultoso analisar a novela com uma perspectiva que não considere que a palavra escrita não é uma representação da representação, simples mediadora do significado. O texto demanda, antes, que compreendamos que a palavra escrita possui uma corporalidade que destrói as essências naturalizadas.

A palavra escrita, transformada em literatura, circula como corpos sem pai (RANCIÈRE, 2009). Isso porque recusam um significado único e transcendental. Escapam ao controle do ser que escreve, e mesmo ao ser que as lê. Em *A hora da estrela*, o que vemos é o drama provocado pela cena da escrita verter-se em forma. Se pudermos realmente dizer que a narrativa desse livro difere das demais, publicadas sob o mesmo nome de Clarice Lispector, não diríamos que a diferença se dê na abertura à alteridade. É, antes, na negação da possibilidade de falar da alteridade. Mas, ao mesmo tempo, é também sobre a impossibilidade de falar de si mesmo.

## **A identidade fragmentada pela escritura**

A discussão que empreendemos nas páginas anteriores necessariamente nos conduz à questão das identidades. Para isso, gostaríamos de retomar a discussão inicial sobre a “dedicatória do autor” e a ficcionalização da figura de Clarice Lispector.

O leitor tem acesso à verdadeira autoria e ao gênero da autora por meio do nome na capa do livro. Na nota “dedicatória do autor”, somos informados de que ele é, na verdade, Clarice. Mas, como vimos, ali quem escreve é já Rodrigo S.M., em razão da

---

<sup>41</sup> Estamos optando por traduzir o vocábulo “différence” dessa forma porque, nele, temos uma mudança que é apenas gráfica e não se reflete em mudança sonora. Em palavras como “pensa”, por exemplo, o “s” equivale em som a “ç”; o mesmo ocorre com “différence”, pois, a mudança de “a”, do vocábulo original, para “e” não acarreta mudança de som. Fazemo-lo, no entanto, sabendo que a tradução consagrada do termo em português seja “diferença”.

concordância de gênero. Se é um problema de concordância de gênero, há uma discordância entre gêneros dentro da novela. Clarice Lispector não só cria um personagem masculino, como cria um personagem masculino que vai criar uma personagem feminina. E, não apenas isso, se identifica com ela. Isso não nos parece gratuito.

A novela joga com as identidades. Elas se tornam fluidas, se diluem na escrita. É nesse sentido que a troca de gêneros, tanto na escolha do personagem-narrador como na troca ocorrida na “dedicatória”, mostra que o gênero é excessivamente um mecanismo da língua. É por meio desse jogo com a reafirmação do ficcional que a narrativa mostra a ficção da vida: as identidades como uma criação da linguagem; nesse caso, o gênero, mecanismo gramatical, se desnaturaliza.

Desnaturaliza-se, aliás, como a classe econômica. Nesse sentido, a figura do narrador-personagem é interessante: trata-se, ele mesmo, de um sujeito sem classe. Ele nos conta: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Sem classe por se encaixar em todas ou por não se encaixar em nenhuma? Ou as duas coisas? Ou, ainda, sem classe por não se resumir a uma classificação, por revelar que elas mesmas são linguagem? Além disso, é sem classe, mas não se deixa de se identificar com alguém pertencente a uma classe que ele mesmo delimita: a classe baixa. Mas a escritura vem provar que a classe nada nos diz sobre nenhum dos dois personagens.

Por meio dessa desnaturalização de identidades, a narrativa questiona qualquer tentativa de encaixá-la numa referencialidade. Não estamos diante de uma escritura feminina ou masculina: o texto nos demanda uma outra visão, uma recusa ao binarismo. Tampouco há no texto uma preocupação de classe: a ficção as aboliu. Não pretendemos dizer, com isso, que a ficção não permita pensar a realidade. Muito pelo contrário. A questão é *como* a ficção nos conduz a ela. A ficção nos conduz ao Real através não de sua representação, mas sim por meio de sua reconfiguração, através do imaginário (ISER, 2013). Ou seja, a escritura desnaturaliza as identidades, impede sua essencialização: evidencia que são uma forma de subjetivação, resultado do jogo da

linguagem. Entendemos por “essencialização” o mesmo que “substancialização”, isto é, atribuir às coisas uma essência e uma verdade una e estável.

Nesse sentido, o texto nos demanda uma compreensão mais complexa quanto às identidades. Se, ao contrário do que se convencionou afirmar na metafísica ocidental, não é possível alcançar a verdade de um sujeito, seu espírito, sua essência pura e a verdade de seu sentido pretendido, também não se encena na escritura a pureza de uma identidade. Para Derrida (2014d), a busca por uma identidade verdadeira, delimitada, está intimamente ligada à busca mesmo por um sujeito estável e racional, capaz de expressar a verdade de seu ser.

O que o texto de Clarice Lispector, a nosso ver, demanda, é justamente uma leitura indefinida sobre os gêneros e classes, pois o texto embaralha as identidades. Há uma verdadeira ironia em relação aos gêneros e classes e seus limites bem delimitados. E essa atitude vai se repetir em relação a toda e qualquer identidade presente no texto: até a identidade singular, de um Eu, com nome, identidade e CPF. O texto demanda que não entendamos a autoria como a existência de um sujeito externo à escrita que transpõe para o papel sua verdade comunicativa, inteiramente consciente. O que se encena no texto é não uma ausência de sujeito, pois é evidente que alguém teve de escrevê-lo, mas sim um sujeito que, ao escrever, se vai formando. O autor é uma figura textual, se vai produzindo no ato da leitura. Daí a importância da assinatura. Derrida (1972) faz um interessante exercício mental: um texto escrito, sem qualquer indício de autoria (isto é, assinatura), caso tenhamos conhecimento do sistema em que ele está escrito, não continua sendo um texto? Não podemos interpretá-lo? Não nos conduz à compreensão de uma posição discursiva? Reconhecer a fluidez da autoria é também reconhecer a fluidez das identidades. As identidades de Clarice Lispector, Rodrigo e Macabéa se misturam, e o resultado é outra coisa, distinta de sua soma: um entre-lugar. Daí a brincadeira com a assinatura, que vimos na dedicatória. Daí o tormento de Rodrigo.

O resultado do jogo ficcional operado na escritura de *A hora da estrela*, que vimos analisando até aqui, é uma reflexão sobre o próprio ato de escrever enquanto desautomatizador da vida, do indivíduo. Assim como Rodrigo, o autor real não escreve senão a partir de si mesmo. Mas a escrita logo trata de expulsar o autor de si mesmo.

Despojá-lo do controle de sua escrita e também de si mesmo, pois no texto o sujeito “nele se quebra e se abre ao representar-se. A escritura escreve-se, mas estraga-se também na sua própria representação” (DERRIDA, 2014b, p. 93). Esse movimento da escritura é negativo apenas para o sujeito que se pretenda totalizante. Para aquele que reconheça a sua contingência, e que se sabe nada, estar aberto à constante mutação e possibilidade de criação é talvez o mais elogioso. Talvez seja por isso que Rodrigo S.M. está em constante mudança em relação ao que escreve.

É nesse sentido que o discurso que vai do Eu em relação ao Outro sempre resulta em uma diluição, pois a escrita,

se não for dilaceramento de si em direção ao outro na confissão da separação infinita, se for deleite de si, prazer de escrever por escrever, contentamento do artista, destrói-se a si própria. Sincopa-se no arredondamento do ovo e na plenitude do idêntico (DERRIDA, 2014b, p. 105).

## **À guisa de conclusão: o sujeito fragmentado e modernidade literária**

O que vemos em *A hora da estrela* é a formalização de um questionar da escritura. Um questionar sobre a relação entre o sujeito moderno e a própria literatura. A colocar um livro dentro de outro, a novela se torna um livro sobre o próprio livro. A narrativa, ao mesmo tempo que mimetiza (não no sentido de meramente copiar, mas de representar, sendo a representação, ela mesma, uma coisa: o que Derrida (2014d) chama *iterabilidade*), desnuda seu processo de mimetização, reafirma sua ficcionalidade e questiona as expectativas de leitura mais ingênuas, isto é, as que esperem por um controle autoral da escritura, ou mesmo as que busquem algum nível de documentalismo. A narrativa de Clarice Lispector é autorreferencial, mas não no sentido de que fale apenas de si mesma: fala da realidade como e através de um discurso: “tudo se passa no livro. Os livros também. Por tal razão o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília” (DERRIDA, 2014b, p. 105).

A novela, portanto, reconhece-se como discurso poroso. A *dianoia* (FRYE, 2014) da narrativa se torna ela mesma contingente. É nesse sentido que qualquer tema

que dela se depreenda não pode ser visto de maneira homogênea ou essencialista, sob pena de matar a riqueza de sua abordagem. Ou seja, não se trata de defender qualquer atitude niilista em relação ao Real, mas antes uma atitude de eterno re-ligar com o sentido.

Vemos na narrativa um sujeito que se (des)constrói na escrita, de maneira processual, sem nunca chegar a uma verdade sobre si ou sobre qualquer coisa. A verdade das coisas está perdida. Essa concepção de sujeito está intimamente ligada a uma nova forma de relação com o Real e, portanto, com uma nova forma de observar a mimesis da obra literária (COSTA LIMA, 2014). Nesse sentido, a mimesis é vista como uma forma de tornar o irreal uma impossibilidade. Por isso a narrativa não faz uma busca pelo Outro senão através do questionamento da possibilidade de fazê-lo. Ela traz para dentro de si o drama da modernidade: despido de qualquer certeza sobre si mesmo, o sujeito está fadado a um trabalho de Sísifo em relação à própria identidade: precisa sempre realizar uma hermenêutica de si mesmo (BIRMAN, 2019). A beleza da narrativa de Clarice Lispector está no processo da busca. Desistir de buscar novas formas de ligação e erotização do mundo é um caminho rumo à melancolia.

A discussão suscitada sobre a escritura e sobre o sujeito através da obra é sintoma da modernidade presente na ficção de Clarice Lispector. Mas isso indica não apenas que se trata de uma obra moderna, mas também contemporânea, atual. É uma obra aberta, plural, que, quando afirma, é sempre no sentido que compor o mosaico do nosso imaginário. Sempre acrescenta uma nova relação com as coisas, sem tentar encerrá-las. Trata-se de uma obra que continua tendo o que nos *dizer*, daí a importância de que ela seja sempre lida e relida.

Por último, cabe dizer que, diante do que apontamos, acreditamos que ainda reste muito a dizer sobre a identidade e a assinatura na obra de Clarice. Isso, a nosso ver, ampliaria as possibilidades de leitura de sua obra e expandiria a sua importância, tendo em vista que alcançaria todos os públicos e demonstraria sua vitalidade e capacidade de recusar rótulos muitos, com os quais as escritoras sempre tiveram de conviver ao realizar suas obras.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução: Jacob Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BIRMAN, J. *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUENO, L. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: editora UFSC, 2014.

DERRIDA, J. Signature évènement contexte. In: DERRIDA, J. *Marges: de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. Força e significação. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

\_\_\_\_\_. Edmond Jabès e a Questão do livro. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

\_\_\_\_\_. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014c.

\_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução: Johannes Kretschner. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate De Males*. Campinas, v. 9, pp. 63-70, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

## OS FRACTAIS DO DESEJO FEMININO NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR

### *THE FRACTALS OF FEMININE DESIRE IN CLARICE LISPECTOR'S SHORT STORIES*

Eider Madeiros<sup>42</sup>  
Letícia Simões Velloso Schuler<sup>43</sup>  
Hermano de França Rodrigues<sup>44</sup>

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a lançar um olhar sobre as personagens dos três contos “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “A língua do p”, publicados na coletânea *A via crucis do corpo* (1974) e escritos por Clarice Lispector. Para isso, nos apoiamos na percepção inicial de que o feminino pode carregar preponderantemente consigo três faces distintas, cujas defrontações, dentre as tantas que compõem a contística da escritora, impelem a uma emergência do desejo, em suas roupagens sexuais que aludem à função da puta, da mulher prostituída, da prostituta que habitaria em cada mulher, personificadas pela carola, pela esposa e pela virgem; ou Ruth, Luísa/Carla e Cidinha. De modo a embasar teoricamente nossa discussão, elencamos um seminário do psicanalista francês Jacques Lacan ([1972-1973] 1985) no que se refere ao feminino e à sua função de não-inscrição na lógica fálica.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Feminino. Puta.

**Abstract:** This paper aims to look at the characters of three short stories intitled “Miss Algrave”, “Praça Mauá” and “Pig Latin”, published in the collection *The via crucis of the body* (1974) and written by Clarice Lispector, contemporary writer. For this, we rely on the initial perception that the feminine can carry predominantly three different faces, whose confrontations, among the many ones that compose the writer’s short stories anthology, impel us to an emergency of desire, in their sexual adornments which allude to the function of the whore, of the female prostitute, of the sacred prostitute that inhabits each and every woman, personified through the characters of a carola {goody woman}, a wife and a virgin; or Ruth, Luísa/Carla and Cidinha. To theoretically

---

<sup>42</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Doutoramento em curso no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

eidermadeiros@gmail.com

<sup>43</sup> Graduanda em Letras, Língua Portuguesa, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

leticiaschuler6@gmail.com

<sup>44</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Professor Adjunto IV do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) e Docente do Corpo Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

hermanorg@gmail.com



base our discussion, we seek guidance in one of the Jacques Lacan's psychoanalytical seminars ([1972-1973] 1985) looking forward to weaving reflections on may regard the feminine and its non-inscription function in phallic logics.

**Keywords:** Clarice Lispector. Feminine. The whore.

## INTRODUÇÃO

Ir de encontro a certos elementos primevos nos auxilia a pensar o lugar que o feminino ocupou em certas épocas históricas e, mais especificamente, em quando este foi colocado em uma relação de tríade. De início, nos é oportuno refletir sobre o lugar da Grande-Mãe, em contraste com o caos e o cosmos, e como, em alguma medida, essa primeira figura ocuparia o lugar de terceiro elemento que é externo, mas fusionado, posto que fundante, aos outros dois. A Grande-Mãe seria essa fonte donde tudo se iniciara. Entre a ordem e a desordem, o caótico e o cósmico, há a presença de uma figura do feminino que está contrabalanceando a relação entre essas forças e que, ao mesmo tempo, fora em si a fonte de onde tudo proveio. O feminino é sempre, para mais ou para menos, detentor de um poder insuportável, já que fala de uma origem, e, ao mesmo tempo, é complementar à natureza que equilibra o caótico, sem deixar de ser suplementar e alheio ao ordenado, no cosmos.

Em outras palavras, à luz de Cassirer (1972), o valor atribuído a elementos primordiais como a terra, o feminino e os ciclos da natureza, ainda que se configure neste lugar indeterminado entre o simbólico e o animalesco, que induz a um poder incontrolável e insuportável, é também decorrente de um poder atribuído na necessidade de constituição da própria substância cultural da realidade mítico-simbólica. Este feminino pode ser concebido enquanto lugar de origem, tanto do sagrado como do profano. É sagrado, pois carrega em si o poder de gerar a vida, e é profano, pois é nele que residem mortíferos mistérios (OTTO, 2007). A partir desses apontamentos, notamos que, até nesse lugar de terceiro elemento, o feminino já indicava uma presença que não estabelecia relação direta de oposição, sem, ao mesmo tempo, não se encaixar como um *todo*. Se o cosmos, da ordem, se integra ao caos da desordem, para equilibrar uma complementaridade total, o

primordial do feminino seria terciário a essa dupla e se triangularia em uma lógica triádica, servindo de suplementar base ao que suporta tanto o animalesco como o humano, tanto o que reverbera do vazio como o que sustenta as formas elementares.

Seguindo essa lógica triádica, percebemos um certo delineamento dessa mesma ordem nas três faces em torno das nuances polivalentes que compõem a natureza divina da figura da Deusa Tríplice. A manifestação obscura e terrífica desta deusa se baseia a partir daquilo que o feminino assume durante o ciclo da vida, sendo representada pela donzela, face que carrega a pureza do virginal, pela mãe, detentora da sacralidade do gerar a vida, e pela velha, terceira face que revela o mistério de uma sabedoria e que indica a própria crueza da finitude, às quais McLean (1989) se dedica em sua cartografia histórico-mítica. Essas faces escancaram, ao serem representadas e ressignificadas na literatura e no cinema, por exemplo, um feminino protagonista, destrutivo e não-dualista, que é capaz de desestabilizar a ordem simplificadora dos binarismos.

Apesar de percebermos que há uma demarcação dessa face triádica da deusa como uma representação arquetípica, que nos aproximaria de uma reflexão junguiana<sup>45</sup> sobre os símbolos e sobre a cultura do inconsciente coletivo, nossos esforços se direcionarão aqui para uma concepção mais psicanalítica e freudo-lacaniana do que representaria essas faces do feminino. Nesse sentido, elas não seriam pura simbologia, mas aproximações do próprio entendimento sobre o feminino na realidade psíquica dessas mulheres da vida real-ficcional. Essas personagens, ao serem inseridas na criação literária, representam a problemática da verossimilhança de um texto, pois esta depende da “possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2014, p. 55). Deste modo, a categoria de personagem ganha, para nós, um papel na representação do desejo que faz eco na intersecção do efabulatório com o humano, especialmente no que

---

<sup>45</sup> Ainda que de uma gênese aproximada com a psicanálise, a linha teórica desenvolvida por Carl G. Jung (1875-1961) estabelece uma abordagem para o estudo da psique humana nas suas relações com a cultura, que vem a ser denominada psicologia analítica. Sua vertente central privilegia o inconsciente como um mecanismo mais folclórico do que clínico-linguístico, de modo que a mítica dos símbolos prepondera em relação à dedutividade científica e discursiva na qual se concentram Sigmund Freud (1856-1939) e seus discípulos.

se tece em torno da imaginação que permeia a realidade simbólica do objeto literário, caracterizado como da dimensão do feminino.

Ao partirmos para o Renascimento italiano, desde o olhar de Pietro Aretino, perceberemos que as três faces do feminino se reelaboram. Em seus *Ragionamenti*, publicados nos anos de 1534 e 1536, sobre o qual iremos nos debruçar brevemente mais adiante, ainda que apenas em sua primeira parte, somos colocados diante da tertúlia entre Nanna e Antonia para que elas decidam quanto ao futuro da filha desta segunda, Pippa. As alternativas são inspiradas na própria história de vida da mãe da garota, sendo elas se a menina deveria seguir uma vida de uma mulher freira, casada ou puta. Nessa obra, os três possíveis estados da mulher florentina são colocados em evidência.

Seguindo essa concepção de pensamento triádico e dialético, e estando o pensamento freudiano ambientado em uma forma de organização de pensamentos, a partir da superação de oposições, é notório perceber que este, advindo de uma tradição helenística e filosoficamente europeia, possui algumas abordagens que se apropriam dessa dinâmica elementar em que, para superar as oposições, um terceiro elemento é necessário em cena. E, ao refletir sobre o feminino em seus textos, o grande desafio “inacabado” de Sigmund Freud foi tentar entendê-lo como território sombrio (FREUD, [1926] 2020), como sendo um território do qual se teria três saídas.

Porém, é importante pontuarmos que, para o psicanalista francês Jacques Lacan, a concepção de feminino não pode ser reduzida até mesmo à linguagem, e, com base em suas teorizações, as três saídas propostas por Freud são relegadas à insuficiência. Para Lacan, o feminino se constitui a partir da lógica do não-todo; a mulher é *não-toda* submetida à lógica fálica<sup>46</sup> e ela transborda essa lógica justamente por ser dotada dessa inconsistência perante o *todo* do simbólico<sup>47</sup>. Ao reler o pai da psicanálise, ele propõe

---

<sup>46</sup> Em Lacan, a lógica fálica, como produto do único significante reconhecido como em presença no inconsciente, determina a estruturação subjetiva da entrada na linguagem por meio do Complexo de Édipo. A lógica opera como regra, lei e passagem ao todo do contexto civilizatório, através da castração inscrita no que o falo detém de poder simbólico e de significação.

<sup>47</sup> O simbólico no ensino de Lacan compreende um dos registros que estrutura o inconsciente como linguagem e que demarca a intersubjetividade, cujo arcabouço deriva das normas que institucionalizam os indivíduos a viverem sob o peso de encontrar na linguagem a referência de um *todo* que ordene o seu dizer, na medida em que é deste lugar que também se firmam *todos* os interditos sociais e do desejo.

uma outra abordagem para o feminino sobre a qual iremos nos debruçar especificamente mais adiante.

Quando pensamos nesse excesso de triangulações, somos levados a concluir que, quanto mais se pensa nos destinos da mulher em três possibilidades, seja na Deusa Tríplice, em Aretino, em Freud ou no recorte a que nos propomos a partir dos textos de Clarice Lispector, mais percebemos a infinitude que é do gozo<sup>48</sup> feminino. É a partir dessa concepção, originalmente geométrica e não-euclidiana, que nos apropriamos de sua figuratividade metafórica para observar que quanto mais se criam *fractais* – a despeito de suas formas iniciais que lidam com a sobreposição de triângulos –, ou mais sobrepomos essas formas elementares, mais suas composições geométricas se multiplicam infinitamente. E o desejo feminino vem se aproximar dessa (i)lógica, diante do quanto mais se dinamiza, mais se apresenta como um sem fim; não mais apenas três, mas infinito.

Concebendo o quadro em que há possibilidades de leituras acerca da relevância do que é triádico, propomos, neste presente trabalho, um exercício reflexivo e crítico-literário de três contos de Clarice Lispector, que ensejam três faces do feminino e que se assemelham aos três destinos da mulher nos *Ragionamenti* de Pietro Aretino, como já apontamos sucintamente acima. Diante disso, selecionamos as narrativas “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “A língua do ‘p’”. O primeiro conto nos apresenta a personagem Ruth, uma mulher solteira e virgem que, ao estabelecer uma conexão carnal com uma figura mística, é direcionada a um desejo que até então lhe era desconhecido e que, insaciável, ao final, lhe faz largar um “emprego tradicional” para se tornar puta. No segundo conto, Luísa é uma mulher que, durante o dia, cumpre suas funções de dona de casa e esposa e, à noite, trabalha como dançarina no cabaré Erótica, onde usa seu nome de guerra, Carla. Finalmente, o terceiro conto nos apresenta a história de Maria Aparecida, ou Cidinha, uma professora de inglês virgem que, ao se perceber ameaçada por homens em um vagão de trem, finge ser uma prostituta.

---

<sup>48</sup> Ao contrário do orgasmo e da satisfação sexual plena, o gozo, para Lacan, está situado no âmbito do desprazeroso prazer, da *jouissance* que aglutina, contraditória e repetitivamente, o jogo amoroso e a angústia que movem o desejo.

É preciso ter em mente que nosso recorte privilegia o desejo feminino como tema central de análise. Com isso, buscamos perceber de que maneira as narrativas de Clarice Lispector, a partir da construção de suas personagens, nos permitem compreender o desejo feminino que se inscreve na lógica do não-todo.

De modo a embasar nossa discussão, elencamos a teoria psicanalítica como um meio que pode permitir uma compreensão mais ampla das vozes das narrativas e das subjetividades que elas expõem. Para tanto, optamos por elaborar uma leitura em torno daquilo proposto por Lacan sobre o feminino e seu gozo, e a complexidade de abreviá-lo, ainda que representativamente, a uma finitude rigidamente triádica.

## **UM FEMININO DE CADA NÃO-TODA MULHER EM GOZO**

Ao estruturar o campo de saber da psicanálise e se dedicar a tentar desvendar os mistérios que recobrem o inconsciente, Sigmund Freud envereda pelos terrenos da sexualidade humana e nos leva a constatar, a partir de seus escritos, que tal lugar é repleto de percursos que demandam o confronto com certas obscuridades, com conceitos que não podem ser reduzidos em si mesmos. Um desses percursos tem início em 1905 com as descobertas anunciadas em seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, com suas modificações e avanços que se estenderam até 1922. Posteriormente, o mestre vienense se debruça sobre os supostos enigmas que recobrem o feminino ao publicar os dois ensaios: “Sobre a sexualidade feminina”, em 1931, e “A feminilidade”, em 1933. Em resumo, isso “corresponde à singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver –, mas, sim, pesquisar como ela se torna mulher, como se desenvolve a partir da criança dotada de disposição bissexual” (FREUD, [1933] 2019, p. 318).

Em “Sobre a sexualidade feminina” (1931), Freud teoriza sobre as três saídas que restam à mulher quando vem reconhecer a castração “e, com isso, a superioridade do homem e sua própria inferioridade, mas também se revolta contra essa situação desagradável” (FREUD, [1931] 2019, p. 291). Esse descobrimento representa, para a menina, um ponto crucial para seu desenvolvimento. Nesse sentido, as três orientações

possíveis que surgem como uma reação para a mulher são: o afastamento da sexualidade, a reivindicação do pênis ou o desenvolvimento de um intenso complexo de masculinidade, e, por fim, a aceitação para a feminilidade. Com isso, percebemos que o desenrolar do Complexo de Édipo para a mulher ocorre mediante um longo desenvolvimento, de um processo; “ele escapa das intensas influências hostis que atuam no homem como destruidoras e, inclusive, muito frequentemente, não é superado pela mulher” (FREUD, [1931] 2019, p. 291).

Desse modo, o feminino na concepção freudiana não cessa em se revelar como um enigma. Tal consideração fica evidente ao traçarmos um percurso pelos seus textos, mas esse não é o foco do presente trabalho. Freud não limitou o feminino nem ao gênero mulher, nem na mulher igual ao homem (FUENTES, 2009). Assim, a dificuldade de se teorizar sobre a mulher e o feminino persiste.

Jacques Lacan relê o pai da psicanálise e pensa o feminino e sua sexualidade, em seus seminários, a partir da diferenciação entre os conceitos de “gozo fálico” e “gozo suplementar”. O conceito de gozo, tão fundamental para a psicanálise lacaniana, se constitui a partir do encontro da linguagem com o corpo e “refere-se aos excessos de prazer e de desprazer tão únicos a cada um; a algo que experimentamos singularmente, sempre como um profundo estranhamento, embora também de modo familiar” (CISCATO, 2019, s/p.).

Mas, antes de nos debruçarmos especificamente sobre esses conceitos, é necessário percebermos que Lacan, ao retomar o Complexo de Édipo e o Complexo de castração freudianos, propõe um além para esses dois conceitos; o feminino, ao mesmo tempo em que está submetido a essas lógicas, escapa delas. Na medida em que o feminino não está inteiramente submetido à lei, ao gozo, à castração e à função fálicas, pode-se pensar na possibilidade de o gozo feminino ser *não-todo*. Assim, nas palavras de Lacan, “não há *A* mulher, artigo definido para designar o universal. Não há *A* mulher pois [...] por sua essência ela não é toda”. (LACAN, [1972-1973] 1985, p. 98). Cada mulher que bem se situe no feminino é *não-toda* submetida à lógica fálica, pois ela transborda justamente ao ser dotada dessa inconsistência: “o feminino como expressão do real escapa a tudo que se possa ser dito sobre ela e seu gozo permanece fora da linguagem e da

dialética falocêntrica” (FUENTES, 2009, p. 93). O feminino *não-todo* se revela enquanto fuga, como algo que é do inapreensível, que ultrapassa limites, que vai além, em se tratando de suas formas de gozo.

Ao esboçar sua tese de que *∅* mulher não existe, Lacan nos indica que as mulheres devem ser tomadas uma a uma; ser mulher só pode ser conjugado no singular. (LEGUIL, 2016). Então, se a mulher não existe como universal, resta a cada uma o empenho de elaborar sua própria feminilidade.

Se cabe a cada uma tal elaboração, o mesmo se daria no que tange ao gozo, como saída para a economia sexual que se rege pela pulsão de morte, *à la* Freud, e que induz à repetição do angustiante encontro sexual, seja para formação de laço ou não, em direção a um parceiro-sintoma. O gozo feminino, portanto, se torna “suplementar”, pois não é simétrico ou complementar ao conjunto do gozo “fálico”, que organiza o lado da sexuação aos quais pertencem e são submetidos os homens como um *tudo*. Grosso modo, se o gozo fálico, como o próprio nome já conota, estaria situado, centrado, significativamente possível de ser castrado, o gozo suplementar feminino e *não-todo*, “embora se localize no corpo [...] não é experimentado no corpo como próprio, como possessão, mas no corpo como uma exterioridade que não faz tudo” (FUENTES, 2009, p. 116).

Ao colidirmos a inexistência d’*∅* mulher a partir de Lacan, com as três saídas possíveis para *a mulher* em Freud, podemos deduzir que neste último, por mais que o primeiro não deixe de ser notoriamente freudiano em herança, é revisado sobre a pressuposta universalidade para *toda* mulher, em suas três únicas saídas generalistas perante a feminilidade, ou é anulado no limite da tríade, em virtude de ser, sob uma perspectiva *não-toda*, impossível de delinear tão poucas alternativas para as mulheres em suas singularidades. Isto é, diante de um gozo suplementar *não-todo* que aponta para um infinito particular de cada mulher em sua experiência exteriorizada de corpo, uma-a-uma, que dirá se serão apenas três o quantitativo suficiente para dar conta dessas possíveis “saídas”?

## BREVES TIPIIFICAÇÕES FEMININAS ARETINIANAS

Antes de seguirmos para uma análise dos textos clariceanos, se faz necessário pontuar o ponto de partida de nossa inspiração triádica. A partir de uma compreensão de que a linguagem, em seu viés obscuro, tensiona rupturas a partir de uma permissividade estética e não-convencional, conseguimos perceber, na estilística repleta de eufemismos inefáveis do renascentista Pietro Aretino, uma constituição profana do feminino que esbanja polivalência.

Mais especificamente na tertúlia entre Nanna e Antonia, que compõe a primeira parte dos *Pornólogos*, nos foi possível conjecturar uma escolha mais ou menos estratégica para a composição da precursão libertina aretiniana, em se tratando da combinação tipificada das formas de vida das mulheres, em saída da Idade Média e entrada ao Renascimento florentino, em três possíveis opções. Se Nanna, como voz feminina representativa nesse diálogo, em seus relatos de vida, atravessou as experiências como reclusa de um convento, depois como esposa bem casada, para enfim decidir pela vida de prazeres como puta, é porque, com relativo peso e influência, o século XVI carregava aspectos representacionais, que dividiam as mulheres nesses possíveis grupos e coletividades.

Nos períodos históricos anteriores da Idade Média e da Antiguidade, ainda que menos profanos que a qualidade satírica da obra de Aretino, é elementar a relação de gozo que as místicas, a exemplo do êxtase de Santa Teresa d'Ávila, estabelecia com a espiritualidade fálica de um Deus *todo*-poderoso. Ou, mais aproximadamente de como o amor venal ou o amor cortês sediavam uma erotologia que era, por vezes, bastante relativista e transgressora dos ditames do período de “trevas do medievo”, em que casadas e putas transitavam em valoração no rudimentar mercantilismo dos prazeres e afetos, palco de inspiração dos famigerados *fabliaux*. Diacronicamente a um passado bem mais remoto, a prostituição sagrada, sobremaneira, situava a vida de puta com a vida de sacerdócio, de modo que a celebração da natureza e do sexual na natureza eram de algum modo indissociáveis e, em grande medida, substanciais ao entendimento dos papéis sagrados do prazer corporal na proximidade somática, e distinção psíquica dos humanos em significação comparada com o animismo dos bichos, em prol da organização



civilizatória. (MADEIROS, 2020). Assim, se há uma persistência de três tipificações nas “saídas” para a feminilidade libertina em Aretino, é devido à substancial reminiscência de elementos que já reuniam, na cultura, a figura do desejo feminino absoluto, representativo especialmente nas variações alegóricas das mulheres de prazer, como fragmentado em três potenciais detentoras: a santa/freira/casta, a mãe/esposa/amante e a puta/cortesã/libertina.

Como já pontilhamos brevemente a partir de Lacan, a especificidade dessas tipificações, contudo, não são capazes de reduzir ou eliminar relações possíveis e gradações dinâmicas entre essas tríades. O nosso exercício de comparação se atém, sem pretensões comparativistas rígidas em metodologia, a contínua instrumentalização dessas faces triádicas como formas que se encadeiam para, com maior ou menor êxito, facilitar uma categorização do que nos lega a cultura, os mitos, a linguagem e as ficções literárias. Por trás das duas forças primordiais (caos e cosmos) que encontram colo na temerosa e acalentadora Grande-Mãe, há uma manifestação subdividida de suas três faces como deusa, que se conecta com a puta sagrada, em diálogo com a natureza vital e mortal que rege as relações amorosas de uma noiva entregue para ser esposa e mãe, malgrado a existência de sua castidade precedente ou da escolha por uma vida de santidade imaculada junto a um marido celestial.

O sagrado e o profano, licenciados aos campos da linguagem no que concerne à economia e à história dos desejos, dotam o corpo feminino dessa mescla de sofrimento, mistério e prazer constantes, cujas próprias precedências lhe lançam para o que se compreende como da dimensão pulsional, do campo do gozo, como trilha do inconsciente humano. Tentaremos, diante desse quadro, nos deter às aproximações de características da narrativa que transitam em um território bastante instável, que é o território do desejo feminino.

## **AS TRÊS MENINAS DE MADAME LISPECTOR**

A escrita feminina de Clarice Lispector, essa reconhecida autora de alma brasileira, põe em cena elementos que pertencem ao feminino de maneira tão singular,

capaz de atravessar os limites daquilo que é tido por convencional. Sua letra expõe um feminino que é, muitas vezes, clandestino, voraz e insubmisso; uma potência que desvia e escapa das determinações e não se submete à lógica fálica, na busca por se desvelar por trás das palavras.

Publicada em 1974, *A via crucis do corpo* é uma coletânea composta por treze contos, dentre os quais estão as três narrativas selecionadas para análise: “A língua do ‘p’”, “Miss Algrave” e “Praça Mauá”. É interessante destacarmos um fato curioso a respeito da motivação para a escrita dessa obra: ela foi encomendada pelo editor de Lispector, o poeta Álvaro Pacheco, e ela, que não sabia fazer histórias por encomenda, nos presenteia com essa instigante obra.

De modo geral, nossos esforços em traçar uma leitura em torno dos contos selecionados se concentram em detectar uma espécie de circularidade dialógica entre as protagonistas Ruth, Luísa/Carla e Cidinha. Para além disso, estamos diante de mulheres que falam, cada uma por si própria, o que nos remete à máxima de Lacan ([1972-1973] 1985) em pensar as mulheres como sendo uma-a-uma, em que suas possibilidades de expandir seus desejos são amplas e as experiências com esse gozo, que é do feminino, múltiplas e suplementares ao ordenamento fálico do simbólico na linguagem.

Como aponta resumidamente Lacan ([1972-1973] 1985, p. 99, grifos do autor):

Nem por isso deixa de acontecer que se ela [*A mulher*] está excluída pela natureza das coisas, é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar.

Vocês notarão que eu disse *suplementar*. Se tivesse dito *complementar*, onde é que estaríamos! Recairíamos no todo [de uma simetria pressuposta e secundária, ao complementar o que de masculino representaria a função fálica no simbólico].

Solteira e virgem, Ruth abominava a atitude das mulheres de esperar homens nas esquinas apenas por dinheiro, não conseguia suportar essa cena que enxergava todas as vezes que passava pela Piccadilly Circus. Miss Algrave, como era chamada pelo seu chefe, era datilógrafa e cumpria perfeitamente sua profissão, além disso orgulhava-se de

seu próprio físico: era “cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios. [...] Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 2016b, p. 530).

Ruth vivia sua vida de maneira solitária e sempre evitando olhares e toques que, possivelmente, a levariam a sentir algum tipo de prazer em seu corpo. Para ela, certas atitudes eram imorais e deviam sequer tomar conta de seus pensamentos. Até que um inesperado encontro aconteceu. Ela sente algo vindo de sua janela e, ao perguntar que presença seria aquela, a resposta vem em forma de vento: “vim de Saturno para amar você” (LISPECTOR, 2016b, p. 532). Esse ser misterioso permite, de início, apenas que Ruth o sinta:

Eles se entendiam em sânscrito. Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios. Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria o seu corpo era da mais sobrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada. [...] Ela tirou a camisola. A lua enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras. [...] Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. [...] Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais (LISPECTOR, 2016b, p. 533).

Após o encontro com os prazeres adormecidos de seu próprio corpo, com a ajuda desse ser desconhecido e místico, e, arriscaríamos dizer, sagrado, Ruth se descobre uma nova mulher: “não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan. Com ele não fora pecado e sim uma delícia” (LISPECTOR, 2016b, p. 534). Mas um novo encontro com esse ser de Saturno não acontece e, não aguentando mais esperar, faz o que outrora sequer suportava olhar; vai até a Piccadilly Circus, trazendo em seguida um homem para seu quarto.

No dia seguinte, ao descobrir-se com outros dons, resolve que não irá mais trabalhar como datilógrafa, mas seguirá sua vida lucrando apenas com seu próprio corpo, “ia focar mesmo pelas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias” (LISPECTOR, 2016b, p. 536). Ruth se entrega aos prazeres da carne e se torna uma puta.

Algumas aproximações podem ser feitas em torno da personagem de “Miss Algrave” ao retornarmos aos três destinos de Aretino. Ruth, uma mulher virgem e pura, ao ter uma relação com o divino, poderia ser percebida tanto como uma freira, quanto como uma prostituta sagrada, nos sentidos mais amplos dos termos. No momento em que a personagem estabelece uma relação - um “canal carnal” (MADEIROS, 2020, p. 26) com uma entidade espiritual – sendo esse processo do campo místico, que a direciona ao despertar do desejo, nos leva a refletir sobre uma rudimentalidade da união entre o que há de masculino que se introjeta no feminino, para que nele haja uma espécie de circulação vital; por isso, ela pode ser encarada como uma prostituta sagrada. Em contrapartida, a experiência de Ruth também se aproxima de um gozo feminino que pode ser vislumbrado a partir da figura da mística; é uma mulher que se entrega e goza para além do que provê aquela entidade espiritual.

A Praça Mauá é o cenário escolhido pela voz narrativa para nos contar a história de Luísa, uma mulher casada que administrava uma vida dupla: durante a noite, trabalhava no cabaré Erótica e usava seu nome de guerra, Carla. Assim, seu trabalho envolvia duas funções: dançar “meio nua” e enganar o marido, Joaquim. O casal não tinha filhos e dificilmente se encontrava em casa; eles “não se ligavam”. (LISPECTOR, 2016c, p. 573). Luísa, quando se transformava em Carla, compartilhava as noites com Celsinho, uma travesti cujo nome de guerra era Moleirão.

Apesar de esposa, Luísa se distancia dos comportamentos esperados para o cumprimento dessa função – não cuidava da casa, trocava poucas palavras com o marido, além de não ter fidelidade para com ele, não tendo tempo para cuidar do gato de estimação, nem sabia sequer fritar um ovo, segundo Celsinho. Grande parte de seu tempo era dedicado ao cumprimento de suas obrigações como dançarina no cabaré e à satisfação de seus fregueses. A protagonista de “Praça Mauá” é uma esposa puta, seu destino não é único, o seu gozo é atingido a partir de uma via dupla, expandida para além do que ela possa almejar. Ser mulher, para Luísa/Carla, apesar das acusações de seu amigo, não está reduzido a ser simplesmente companheira fiel de seu marido ou a cuidar devidamente da casa e de seu gato ou, ainda, a ser mãe.

Em a “Língua do ‘p’”, Maria Aparecida, ou Cidinha, era uma professora de inglês que se vestia com apuro e era virgem; lembrava a figura de uma freira. Em determinada cena, em um vagão de trem, ela percebe que está sendo encarada por dois homens. A personagem, ao escutar o diálogo entre eles, na língua do p, entende que pretendem currá-la no momento em que o trem chegar no túnel. Desesperada, ela toma uma decisão: levantou a saia, fez trejeitos sensuais, abriu os botões do decote, deixando os seios à mostra e pintou-se exageradamente com um batom. Para não ter seu corpo violado, decide fingir que é uma puta, pois, segundo ela, os homens não gostam de vagabunda.

Seu plano alcança relativo êxito, pois todos acharam graça na sua encenação e a polícia a prende. Após três dias presa, Cidinha é liberada, retorna para casa e, repentinamente, um pensamento toma conta de si: “quando os dois homens haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe soupupu upumapa puputapa [eu sou uma puta]. Era o que descobrira. Cabisbaixa” (LISPECTOR, 2016a, p. 581). A personagem passa por uma transformação ao longo da narrativa: de uma freira e casta a uma puta em imaginação, para alguém que sentiu desejo de ser, finalmente, tocada por aqueles homens desconhecidos, ainda que, para ela, essa vontade fosse difícil de ser concebida.

Ao notarmos o destino dessa última personagem, um ciclo se anuncia, pois, ao lembrarmos o desfecho de Ruth, aquela mulher solteira e virgem, que negava qualquer ideia de obtenção de prazer e finalizava sua história nas esquinas levando homens para sua cama, fomos apresentados a mulheres que, nas primeiras linhas das narrativas, eram descritas tal como freiras ou, no caso de Luísa, uma esposa, mas que, nas últimas cenas, se entregavam a seu verdadeiro gozo *não-todo*. São corpos insubmissos que não se limitam a gozar tudo, nem a gozar pouco; talvez gozar além.

Se Pietro Aretino propõe que as mulheres só têm três opções para escolha de seus destinos, o de freira, casada ou puta, em uma leitura atenta de “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “A língua do ‘p’”, percebemos que isso não é assim tão possível por entre as letras clariceanas. São três possibilidades que não se encaixam totalmente entre as personagens, pois falam de uma circularidade, de uma fractalidade desses desejos. Em

todas as três, há a presença de uma puta, na lógica do que esse ser puta, esse emputecimento (MADEIROS, 2020), indica uma capacidade de se abrir a essa multiplicidade do desejo feminino, de se entregar a esse gozo com riscos de esbarrar, inclusive, na devastação de irem além de si mesmas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lançar uma leitura para as obras de Clarice Lispector é estar diante de múltiplas possibilidades que nos levam a caminhos que jamais imaginariamos percorrer. Além disso, ter a teoria psicanalítica como um meio de perceber o texto com outros olhares é, inevitavelmente, ir ao encontro de subjetividades que reverberam nas linhas através dos dizeres e dos silêncios das personagens que ali atuam. Nesse cenário, destacamos a voz do feminino que ecoa, frequentemente, na escrita clariceana, possibilitando que o leitor se desestabilize, se confronte e se questione em relação a certas noções, que há tempos insistem em se manter presentes na cultura, na sociedade e nos discursos dos sujeitos.

Partimos de uma percepção que logo viria a ser complexificada ao adentrarmos nos contos selecionados em diálogo com os escritos lacanianos: a de que para cada mulher não só restariam três possibilidades, mas quiçá algumas coincidências entre os modos de gozo entre uma e outra, sobretudo por termos, em seu caráter principal de complementaridade fugidia à ordem da linguagem no simbólico, uma *não-totalidade* que esbarra no fracasso de um gozo que possa ser situado, significante, fálico.

Diante disso, as três faces da Deusa Tríplice, os três destinos da vida da mulher renascentista em busca de prazer pela ficção de Aretino e as três saídas da mulher em sua feminilidade erótica a partir de Freud, se anunciadas de maneira elementar em uma síntese dialética que é sempre ou mais polivalente – ou seja, fractal terciariamente, em qualquer movimento de antítese que venha a provocar uma aproximação de suas formas –, tornar-se-ão *não-toda*, singularmente uma-a-uma em sua profundidade expansiva.

O presente trabalho, nestes termos, precisou suspender, evidentemente, seu olhar perante as limitações entre a questão da escrita de Clarice Lispector se tratar de uma desafiadora escrita de autoria feminina, de modo que os enlaces junto a Pietro Aretino se mantivessem por sobre a dimensão conceitual. Por isso, seu aspecto ensaístico de sublinhar possibilidades, resultante, inclusive, do exercício de construção que se iniciou em um minicurso no segundo Congresso Nacional de Estudos Lispectorianos, e que, tal como o desejo de cada uma das personagens em suas associações com o gozo feminino, vislumbra potência ao manter-se em aberto.

## REFERÊNCIAS

ARETINO, Pietro. *Pornólogos I: Racionamento: Tertúlia entre Nanna e Antonia* transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Caprinho Divino Aretino sob os Três Estados da Mulher. São Paulo: Degustar, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 53-80.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CISCATO, Marícia. O feminino que não se lê. *Cult*, São Paulo, 10 de maio de 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-feminino-que-nao-se-le/>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1931] 2019. p. 313-341. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

\_\_\_\_\_. A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial. In: FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica, [1926] 2020. p. 205-308. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 6)

\_\_\_\_\_. Sobre a sexualidade feminina. In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1931] 2019. p. 285-307. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1972-1973] 1985.

LEGUIL, Clotilde. *O ser e o gênero: homem/mulher depois de Lacan*. Belo Horizonte: EBP Editora, 2016.

LISPECTOR, Clarice. A língua do 'p'. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016a. p. 578-581.

\_\_\_\_\_. Miss Algrave. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016b. p. 529-536.

\_\_\_\_\_. Praça Mauá. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016c. p. 573-577.

MEDEIROS, José Eider. *Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de Diana J. Torres*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

RODRIGUES, Hermano de França. Com tabu é mais gostoso. *Revista Psicologia: especial Terapias*, São Paulo, Ed. Mythos, n. 6, p. 11-16, 2015.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2007.



## RELAÇÕES SOCIAIS E A SABEDORIA: PROFESSOR E ALUNO EM “OS DESASTRES DE SOFIA”, DE CLARICE LISPECTOR

*SOCIAL RELATIONSHIPS AND WISDOM: TEACHER AND STUDENT IN “THE DISASTERS OF SOPHIA”, BY CLARICE LISPECTOR*

Isabella Pereira Marucci<sup>49</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo a análise do conto “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector. Busca-se compreender como é dada a relação entre professor e aluno, demarcada no conto pelos personagens o professor e a menina Sofia. Por meio da observação sobre a interação entre os dois, assim como os manejos na construção dos diálogos e na representação da personalidade de ambos, procura-se fazer uma reflexão sobre o papel das partes envolvidas na sociedade: o professor e o aluno, não apenas no âmbito educacional (escola e suas dependências), como também no espaço que ocupamos socialmente, enquanto indivíduos inseridos em lugares cujas estruturas e concepções formam nossa consciência crítica. Para tanto, um olhar sobre a construção do conto por meio das teorias de Vladimir Propp e Ricardo Piglia; questões concernentes à relação entre os personagens e especificidades da escrita de Clarice serão fundadas em Regina Pontieri e Benedito Nunes, entre outros.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, Sofia, professor, aluno.

**Abstract:** This article aims to analyse the tale *The Disasters of Sophia*, by Clarice Lispector. We seek to understand how the relationship between teacher and student is given, marked in the story by the characters: the teacher and the girl Sophia. Through we have observed the interaction between the two, as well as the management in the construction of the dialogues and the representation of their personalities, we tried to reflect on the role of the involved parts: the teacher and the student, not only in the educational sphere (school and its dependencies), but also in the space we occupy socially, as individuals, inserted in places whose structures and conceptions form our critical consciousness. To do so, we propose a look at the construction of the tale, through the theories of Vladimir Propp and Ricardo Piglia; questions concerning the relationship between the characters and specificities of Clarice's writing, will be found on Regina Pontieri and Benedito Nunes, among others.

**Keywords:** Clarice Lispector, Sophia, teacher, student.

---

<sup>49</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGMEL) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGMEL) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: marucci\_isabella@hotmail.com

Clarice Lispector provoca uma reflexão sobre nosso papel social, nosso lugar e a ideia do Ser, ideias viscerais apresentadas em suas obras, aspectos que “não podem deixar de repercutir na concepção de mundo relacionada com a temática existencial que se projeta nos diversos escritos da autora” (NUNES, 1995, p.15). Em seu conto “Os desastres de Sofia”, publicado em *A legião estrangeira*, obra póstuma de 1977. Nessa prosa, tal questionamento ontológico toma corpo e espaço através das ações da menina protagonista e sua relação com seu professor da escola. Uma criança que ultrapassa os limites impostos socialmente, ainda que implícitos, por duas vias: o lugar do aluno e do professor; e o lugar da criança e do adulto, colocando em pauta a problemática dessas classificações e status que permeiam as nossas consciências e comportamentos:

Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia. Eu o espicaçava, e ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, em glória de martírio, a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes; e roía as unhas, exultantes (LISPECTOR, 1977, p.11).

Essa inversão, conforme veremos adiante, é explicitada pelos constantes enfrentamentos em que a garota se coloca com seu professor, incitando-o a tomar atitudes e procurando compreender a razão de ser das coisas que lhe são postas. Como se não as aceitasse ou apenas se incomodasse com as situações em que está inserida (especificamente nesse caso o professor), ela não permanece calada e questiona o seu redor, por meio dessa interação que é configurada como uma oportunidade de leitura além daquilo que está substancialmente posto no texto literário.

Regina Pontieri, em *Uma poética do olhar* (1999), coloca em pauta tal aspecto da escrita clariceana, que, “paradoxalmente, se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência de subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas um outro lado do eu em devir” (PONTIERI, 1999, p. 151). Em acordo com a autora, Élcio Luís Roefero, em trabalho sobre o conto aqui tomado como objeto, indica que

Experimentar o texto de Clarice Lispector, como é comumente sabido por todos, assemelha-se a adentrar um labirinto de paredes movediças. A possibilidade de se perder e o perigoso fascínio de uma inútil salvação impelem o leitor a vagar, indefinidamente, pelas entradas e saídas que a escrita da autora conduz. A tensão narrativa e os movimentos internos anulam qualquer tentativa de permanecer ileso após a experimentação desse embate misterioso proposto pela ficcionista (ROEFERO, 2008, p. 68).

Algo que podemos notar na abertura do conto “Os desastres de Sofia”. A narradora inicia já com a seguinte ideia:

Qualquer um que tivesse sido seu trabalho anterior, ele o abandonará, mudará de profissão, e passará pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele. O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele, não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que eu, ofendida, adivinhara (LISPECTOR, 1977, p. 11).

Logo no primeiro parágrafo, questões relevantes para o andamento do enredo são levantadas, como a descrição do professor. Quando a menina cita desconhecer o seu trabalho anterior, pontuando ainda a mudança de profissão, há o indício de que talvez ele não quisesse de fato atuar nessa posição (de professor), mas sim como algo que aleatoriamente ocorreu em sua vida; isso, unido a termos como "pesadamente" e a traços de sua presença, principalmente os ombros contraídos, afirmam o pesar que o professor carrega consigo, indicando um desânimo e cansaço profissional. Como se dar aulas, ensinar já não lhe dessem satisfação.

A dualidade entre figuras opostas, o professor e o aluno, pode denotar a diferença entre visões, fundadas em diferentes classes, pois a visão de um aluno difere de seu professor por terem momentos que não são similares socialmente, o que também pode causar o incômodo, representado pela menina que demonstra estar incomodada com a figura oposta, professoral, como podemos observar no trecho já citado, a exemplo, o

silêncio do professor em detrimento de sua fala constante, uma espécie de oposto complementar. Regina Pontieri corrobora com a discussão nesse sentido:

Ressalta-se ainda que, ao afirmar que Clarice busca a integração das aludidas polaridades, não se quer com isso significar um convívio estabelecido em bases harmônicas. Ao contrário, se a dissonância e não a harmonia é uma das marcas fortes da escritura de Clarice, isso parece se dever a um projeto de integração fazendo-se como co-presença dilacerada de elementos antagônicos (PONTIERI, 1999, p. 22).

E é esse fator que chama a atenção da garota. Apesar de ser tudo o que sabia dele (como ela mesmo considera), é o suficiente, senão o necessário para que a atraísse e lhe despertasse a vontade de fazer algo a respeito. É o primeiro traço característico da personagem, que já revela sua essência; sua busca incessante e atração pelo professor. Segundo Vladimir Propp (2001, p. 28), Sofia seria um "herói-buscador", buscaria mudar o professor e a si mesma. Consideremos primeiramente que a relação entre Sofia e seu professor é bastante complexa: a garota sempre o provoca, comportando-se mal propositadamente na sala para ver sua reação. E é esse o ponto chave do seu comportamento: provocar uma reação. Ela quer que o professor abandone sua postura inicial de desânimo e reaja.

Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. “Essa não é flor que se cheire”, como dizia nossa empregada. Mas era como se, sozinha com um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar ajudá-lo a descer. O professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara sozinha com ele nos seus ermos. Por mais arriscado que fosse o meu lado, eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado pois o dele era mortal. (LISPECTOR, 1977, p. 12)

Como a narradora aponta, é um amor por parte da menina pelo homem diante de si, na questão educacional, que deveria guiá-la no desenvolvimento de seu aprendizado, mas seu modo de ser não pode causar impacto senão o contrário. É relevante ressaltar que essa atração se dá pela refutação; a garota não concorda com a forma de

ele se apresenta e por meio dessa condição nasce o amor que, como Sofia coloca, não se trata de um romance:

Não amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos. Ele me irritava. De noite, antes de dormir, ele me irritava (LISPECTOR, 1977, p.11).

Retomando-se Propp (2001, p. 28), a cólera descrita nos sentimentos reafirma a condição de buscadora que a menina toma. A ênfase recorrente nos ombros encurvados do professor parece querer explicitar o quão incomodada ela se faz e o quão passivo ele também se mostra, não reagindo às situações impostas, mas apenas as vivendo. A irritação por parte Sofia vem salientar a dinâmica entre as instâncias do amor e ódio. Em a *Morfologia do conto maravilhoso*, Vladimir Propp apresenta possíveis funções que podem ser desempenhadas pelas personagens, de acordo com seu comportamento para o desenrolar da história. Entre elas está o "herói-buscador", que define a princípio a garota nessa proposta, Ivan é colocado por Propp como um herói hipotético a fim de ilustrar sua discussão:

1) Se a jovem foi raptada, e desapareceu assim das vistas de seu pai (bem como do horizonte do leitor), e Ivan parte à procura da jovem, então o herói do conto é Ivan, e não a jovem raptada. Podemos denominar buscadores a este tipo de heróis. 2) Se uma jovem ou um menino são raptados ou expulsos, e o conto centrado em quem foi raptado ou expulso, não se interessando pelos que ficaram, então o herói do conto é a jovem (ou o menino) raptada (-o) ou expulsa (-o). Nestes contos não há buscador, e o personagem principal pode ser denominada herói-vítima (PROPP, 2001, p. 28).

A proposição contrária, que seria o "herói-vítima", aquele que passa a sofrer as ações sem nenhum ataque ou percepção, não se daria à Sofia nesse momento, pois ela não sofreu os atos de maneira ingênua, sem conhecimento; ao contrário, é ela quem vai atrás de seu professor, provocando-o, buscando uma reação, algo que pudesse afetá-lo. E diante disso, o professor assumiria o papel de "herói-vítima", por ser o indivíduo que é instigado pela garota; sem perceber a razão para tais atos da sua conduta e que ela o quer impelir para a mudança:

Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz (LISPECTOR, 1977, p.12).

É relevante pontuar que essas classificações são dadas destacando a circunstância inicial do enredo por um traço peculiar da escrita e estrutura do conto: o fato de os personagens serem oscilantes. Não há delimitação entre o papel exato que cada um vai desempenhar no decorrer do texto. A situação primeiramente apresentada recai no apontamento entre Sofia como "herói-buscador" e o professor como "herói-vítima", conforme a qualidade provocadora da menina: "Eu me tomara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera" (LISPECTOR, 1977, p.12).

No entanto, essas posições são invertidas conforme eles interagem. De forma similar e paralela à inversão dos papéis sociais (professor e aluno), os dois transitam entre seus impactos um no outro. Essa transição é implícita; os personagens não sabem que exercem a troca. O termo "oscilação" é relevante porque configura a impossibilidade de classificar e delimitar o alcance das ações de ambos na história, visto que estão a mudar e a complementar as mudanças e descobertas mútuas, trazendo um caráter mais humano a ambos.

O momento em que se explicita a transição é quando o professor realiza uma atividade em sala; até então, Sofia está a provocá-lo, tentando ganhar uma reação (dinâmica entre "herói-buscador" e "herói-vitima") e, até mesmo na realização da tarefa, acredita estar apenas o desafiando:

- Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio. O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a

plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara rico (LISPECTOR, 1977, p. 14).

Sofia trata com certa banalidade a composição proposta pelo professor, pois, em seu intuito de querer "salvá-lo" através de ações aparentemente hostis, a menina considera que escrever o mais rápido possível será admirável, além de mostrar que ela não se renderia às reflexões de seu exercício. A história que o professor contou à classe, servindo como base para os alunos a reproduzirem, foi tida por Sofia como um desafio pessoal, pois, acreditando saber o que ele esperava que fosse escrito, a garota partiu para outro viés, reinventando o valor moral que extraiu do texto e sentindo-se triunfante por fugir dos preceitos que o professor poderia aguardar, figurando mais uma de suas provocações para irritá-lo:

A história que eu transcrevera em minhas próprias palavras era igual a que ele contara. Só que naquela época eu estava começando a "tirar a moral das histórias", o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez. Com alguma faceirice, pois, havia acrescentado as frases finais. Frases que horas depois eu lia e relia para ver o que nelas haveria de tão poderoso a ponto de enfim ter provocado o homem de um modo como eu própria não conseguira até então. Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levemente eu concluíra pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. Já não me lembro, não sei se foi exatamente isso (LISPECTOR, 1977, p. 16).

O fato de Sofia procurar em seu texto algo com poder tal para impactar o professor, como ela mesma diz, não só reafirma a sua condição buscadora, como também cria uma contradição que nos leva a ver a mudança de comportamento dos personagens. Nessa mesma cena, Sofia pontua que já não se lembra do que escreveu, além de que mal poderia se concentrar na escrita, devido à ansiedade de finalizar a atividade para brincar no parque. Ou seja, seus anseios provocativos em relação ao professor parecem pequenos em contrapartida ao que ela faz.

Eu estava no fim da composição e o cheiro das sombras escondidas já me chamava. Apressei-me. Como eu só sabia "usar minhas próprias palavras", escrever era simples. Apressava-me também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala — o professor terminara por me isolar em quarentena na última carteira — e entregar-lhe insolente a composição, demonstrando-lhe assim minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que, eu tinha certeza, o professor só podia admirar (LISPECTOR, 1977, p. 15).

Ressalta-se que essa história é contada por uma Sofia mais velha, que está relembando uma parte importante de sua infância. Ou seja, a questão da memória é algo que perpassa todo o enredo, o que também demonstra a incerteza de alguns fatos e aspirações, uma vez que a memória não se constitui como a realidade dos fatos que se sucederam. O aspecto memorial associa ao conto um caráter sentimental. Yudith Rosenbaum escreve, em *O memorial e Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector*, que

Nesse mesmo sentido, a máxima de Lacan toma-se inevitável: a verdade é da ordem da ficção, ou seja, o que se crê verdadeiro participa do mundo imaginativo, processo construtivo inacabado por excelência. E a partir daí podemos abordar o presente conto - e toda a obra clariceana - como a construção fantasmática de um sujeito à procura de uma identidade perdida. A obsessão por atingir uma verdade ou totalidade sempre esquiva é a fissura irônica maior da obra de Clarice, que faz da linguagem fonte, objeto e alvo da pulsão criativa em constante ebulição (ROSENBAUM, 1999, p. 262).

Há saltos no tempo da narrativa em que Sofia lamenta o professor não estar mais presente para vê-la em sua fase crescida e o quanto havia mudado, além do momento em que recebeu a notícia de sua morte: "Recebi então como resposta gritada a notícia de que o professor morrera naquela madrugada. E branca, de olhos muito abertos, eu olhara a rua vertiginosa a meus pés. Minha compostura quebrada como a de uma boneca partida" (LISPECTOR, 1977, p. 14).

Rosenbaum completa acerca dos saltos temporais na narrativa:



No conto, a visada rememorante recria, para a consciência adulta de Sofia, a passagem ritualística e iniciática de sua puberdade. O mergulho introspectivo se serve de uma estrutura em “mise-en-abîme”, fazendo coexistirem vários planos ficcionais para um mesmo sujeito. Há vários níveis de relatos (e, portanto, de verdades) nesse texto: há o conto em que se conta uma história na qual a personagem reconta sua história onde escreve um conto sobre uma história narrada por outra personagem ... Em qual delas se dá o reconhecimento de si? O fio narrativo que tece o “mithos” desse conto transforma a matéria da memória em ficção. Afinal, Mnemosine, a deusa grega da memória, é mãe das musas inspiradoras do poeta. A autora-personagem se toma, assim, uma tecelã da palavra e irmã das mulheres fiandeiras míticas (ROSENBAUM, 1999, p. 263).

Ponto relevante a ser ressaltado na questão da escrita de Sofia é que o professor indicou que fosse realizada uma composição da história contada aos alunos, o que seria uma espécie de reescrita do enredo; contudo, não é o que Sofia faz. Contrariando os valores do texto passado pelo professor, a garota criou algo diferente; embora basicamente seja a mesma história, ela optou por outro viés, o que modificou a essência de sua escrita, pois não se limitou no reescrever.

O acontecimento que movimenta o clímax da narrativa pode ser relacionado ao conceito de “avatar”, definido pelo dicionário como:

no Hinduísmo, momento que corresponde à descida de uma entidade sagrada à Terra, geralmente assumindo um aspecto materializado, às vezes humano, outras em forma de animal. Circunstância metamórfica que corresponde a uma transformação: o avatar de si mesmo (DICIO, 2020).

Dessa maneira, Sofia seria uma espécie de avatar do eu-lírico, uma representação clariceana de seu processo ficcional, um fator que é deixado pela autora como preponderante na maioria de suas obras. Sendo esse acontecimento no conto - a essência da escrita - a circunstância que aponta a oscilação no desempenho dos papéis de heróis, nesse momento, os personagens podem ser qualificados como "heróis-doadores", de acordo com Propp (2001), pois a reação de ambos ao texto de Sofia é o que causa o impacto. Esse impacto é a forma como cada um vê o outro e a si mesmo. A

atitude do professor não é a de que Sofia espera e vice-versa, abrindo espaço para descobertas:

Entra no conto um novo personagem, que pode ser denominado doador (seria, mais precisamente, o provedor). Geralmente, ele é encontrado por acaso na mata, no caminho etc. (cf. cap. VII, as formas de entrada em cena dos personagens). Tanto o herói-buscador, como o herói-vítima, recebem dele um objeto (geralmente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido (PROPP, 2001, p. 29).

Diferentemente do que Sofia espera, o que acontece é que o professor se surpreende com seu texto, admirando a capacidade de a menina encontrar um valor outro na história, que seria inexistente ao olhar dos demais: encanta-se com a possibilidade de criação daquela aluna que tanto o provocava, permitindo-se ser impactado pelas palavras dela. Sofia aguardava sua raiva, esperava que ele tivesse odiado seu texto e que, conseqüentemente, a castigasse por isso. A resposta positiva do professor a pegou desprevenida, revelando uma quebra no enredo, o que causa a “perda do chão” da personagem:

Então ele disse, usando pela primeira vez o sorriso que aprendera:  
— Sua composição do tesouro está tão bonita. O tesouro que é só descobrir. Você... — ele nada acrescentou por um momento. Perscrutou-me suave, indiscreto, tão meu íntimo como se ele fosse o meu coração.  
— Você é uma menina muito engraçada, disse afinal. Foi a primeira vergonha real de minha vida. Abaixei os olhos, sem poder sustentar o olhar indefeso daquele homem a quem eu enganara (LISPECTOR, 1977, p. 20).

Diante disso, o professor se tornaria o "doador", o responsável pela abertura da desestruturação dos pensamentos de Sofia; embora tenha sido ele quem lhe causou o dano, por assim dizer, foi quem ofereceu também o subsídio para superá-lo. A aluna se colocaria então no papel de "herói-vítima" por sofrer essa ação. Dessa maneira, os personagens, oscilando entre as representações de heróis, parecem inverter os papéis e cooperar mutuamente para seu desenvolvimento. Lembrando que essas colocações reiteram a oscilação como característica intrínseca aos personagens, em

toda a extensão do texto, se oferece suporte para a evolução da consciência crítica de cada um.

Essa alternância é deixada implícita ao leitor, por meio da confusão e estranhamento nas ações de ambos os personagens, especialmente sobre o fato de serem doadores. Sofia reconhece essa condição no momento em que há o "confronto" com o professor:

Eu ia receber de volta em pleno rosto a bola de mundo que eu mesma lhe jogara e que nem por isso me era conhecida. Ia receber de volta uma realidade que não teria existido se eu não a tivesse temerariamente adivinhado e assim lhe dado vida. Até que ponto aquele homem, monte de compacta tristeza, era também monte de fúria? Mas meu passado era agora tarde demais. Um arrependimento estóico manteve ereta a minha cabeça (LISPECTOR, 1977, p. 18).

Relacionando à condição de herói aos temas recorrentes trabalhados na escrita clariceana, Benedito Nunes afirma que

Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa – liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana [...] podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: o problema do ser e do dizer (NUNES, 1995, p. 57).

Ainda nesse sentido funcional dos personagens, Sofia é a protagonista da história, mas não há a presença de antagonista ou malfeitor. Ambos os personagens possuem motivações para seus comportamentos, que se mostram positivos, ao invés do teor negativo. É pertinente notar que o conto é narrado pela própria Sofia, isto é, todos os acontecimentos nos são passados apenas pela ótica da menina; é a forma como ela vê sua relação com o professor e reage às situações que nos é apresentado, o que gera a dúvida sobre o lado do educador na história, como ele realmente interpretou as provocações da aluna.

A questão passional é reafirmada e salientada por esse aspecto da estrutura do conto, pois se percebe que a garota só tinha olhos para seu professor, não há outros

personagens no enredo, a história tem foco voltado estritamente para a relação entre eles (professor e aluno). Interessante ainda pontuar que, embora seja possível identificar que o espaço do conto se passa na escola, devido à ambientação de sala de aula e descrição breve do pátio, nada mais é dito. Não se sabe qual a realidade daquele âmbito educacional, como funciona e nem quem seriam os colegas de classe. A delimitação, voltada apenas para essas duas figuras, pode também consolidar uma reflexão social que vai além dos muros da escola, embora a discussão tenha surgido nesse ambiente.

Atenção especial merece o nome "Sofia", que teria o significado de "sabedoria", conforme salientado por Élcio Roefero:

A ausência de nomes próprios parece a princípio nos indicar que as personagens estão sendo manipuladas como universais, e não como seres individualizados, destacados de sua generalidade humana. Assim, consideraremos que o "Sofia" presente no título final do conto antes alude à própria faculdade do conhecimento, atributo da jovem estudante, que ao nome próprio da mesma. A menina identifica-se com "Sofia", na mesma medida em que se identifica com o conhecimento, com o saber, com o qual ela pretende salvar o professor. Há que se notar, contudo, que "Sofia", ou sabedoria, é o grau mais elevado do conhecimento (ROEFERO, 2008, p.70).

Isso cria um contraste no título do conto: "Os desastres de Sofia" – "Sofia" como nome portador de uma metáfora simbólica sábia, relacionando-se com algo "negativo" ou os desastres, mesmo ainda que, por outro lado, esses "desastres" sejam pertinentes para a reflexão de cada indivíduo. Ou seja, não é aleatória a escolha do nome da menina.

Podemos perceber aqui a relação entre a sabedoria da menina e seu objetivo de salvar o professor, que será retomado adiante. No entanto, apesar de ter por objetivo o sublime, o caminho trilhado pelo conhecer é um caminho de "desastres", que lhe são inerentes, inseparáveis (ROEFERO, 2008, p. 71).

A "sabedoria" de Sofia também pode ser vista nas inúmeras vezes em que parece compreender o professor, enxergando possíveis questionamentos sobre seu comportamento, que a motivam a querer "retirar a máscara" que ele usa. Máscara que

representa seu jeito desanimado com a profissão e passivo em reagir ao descomportamento de sua aluna:

Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem — aqueles ruins que roem as unhas de espanto —, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo (LISPECTOR, 1977, p. 12).

Proposição outra para o nome cunhado por Clarice pode ser transcrita por meio de uma tradução literal do título, com base no significado apresentado: "Os desastres da sabedoria". Essa construção aludiria ao papel do ser, indivíduo cheio de incertezas e inconstâncias; passa-se por erros inúmeras vezes até chegar a uma satisfação. Ou seja, a sabedoria e o papel do ser caminhariam juntas, relacionando-se na possibilidade da compreensão ou não do nosso papel enquanto indivíduos, enquanto seres.

Considerando a premissa do nome "Sofia" enquanto sabedoria, o conto ainda suscita uma outra questão igualmente significativa: seria o nome da menina protagonista, aluna geniosa, realmente Sofia? O nome da personagem não aparece no texto; o único momento em que nos é apresentado é no título do conto. Seja uma escolha intencional ou não, além do efeito reflexivo sobre a sabedoria, pode ser um ponto de desenlace da relação entre o professor e a garota: o fato de que ambos não sabem quem são. Não sabem qual seu papel e nem mesmo o impacto que causam um no outro. No entanto, a inexatidão dos nomes, ao contrário do que possa parecer, não causa fator de estranhamento no texto, apenas concede interpretações certas ao tomarmos, como leitores, o título. Trata-se, portanto, de um recurso clariceano de informação textual, pois o título é a síntese do texto, e não paratexto.

O fato de seu nome não ser mencionado, corrobora o pensamento de que ela não tem conhecimento dessa posição: "(...) tomava intuitivo cuidado com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância" (LISPECTOR, 1977, p. 14). É criada então uma duplicidade na personalidade e

consciência crítica da garota que, embora não saiba quem é, em alguns momentos do conto, reclama seu nome, conforme o trecho citado:

Foi quando ouvi meu nome. De súbito pregada ao chão, com a boca seca, ali fiquei de costas para ele sem coragem de me voltar. A brisa que vinha pela porta acabou de secar o suor do corpo. Virei-me devagar, contendo dentro dos punhos cerrados o impulso de correr. Ao som de meu nome a sala se desipnotizara (LISPECTOR, 1977, p.17).

Não é possível saber se de fato a aluna se chama Sofia. Assim, a possível Sofia encara (possível Sofia pois "os desastres da sabedoria" a cercam) uma verdade para sua condição de ser após a reação do professor ao seu texto: não saber quem é. Pois ela julgava acreditar estar "vencendo" a rixa imaginada com seu docente, pensava compreendê-lo e entender que sua provocação o salvaria dos constantes "ombros curvados", mas então ela se dá conta de que havia depositado confiança demais nos adultos e que não os entendia no final das contas.

O professor também não tem nome, é referenciado no decorrer do conto apenas pela sua posição naquele ambiente (escola), que seria o título de docente. A problematização em torno desse fato contribui para a noção de despersonalidade, e reforça a ideia dele ser apenas mais um professor no sistema educacional, não possui voz.

A insegurança de Sofia indica que seu texto não poderia ser alvo de admiração por ser uma invenção provocativa de sua mente infantil: "(...) sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir" (LISPECTOR, 1977, p. 13). Essa cena pertinente, onde é revelada uma espécie de reviravolta e choque reflexivo na personagem e no leitor, estaria relacionada à concepção de *continuidade* e *descontinuidade* de Candido; a primeira faz menção à aparência, a qual podemos abranger; e a última à percepção espiritual, a qual não é possível abranger em sua totalidade:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da

percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. (...) tal fato ocorre porque não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa (CANDIDO, 2007, p. 55 - 56).

Isso é apresentado no conto por meio da diferença entre a primeira posição de Sofia em relação ao professor, julgando conhecê-lo bem (seu caráter e personalidade), principalmente no momento em que ele propõe a atividade: "Ouvi com um ar de desprezo, ostensivamente brincando com o lápis, como se quisesse deixar claro que suas histórias não me ludibriavam e que eu bem sabia quem ele era" (LISPECTOR, 1977, p. 15). Mais tarde então, a aluna leva um choque ao perceber que ele, de fato, não é nada do que havia pensado e idealizado primariamente:

(...) "tolo!", pudesse eu lhe gritar, "essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!" Eu tinha muita consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer - e aquele homem grande se deixara enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras (LISPECTOR, 1977, p. 21).

Tendo em vista que a composição proposta pelo professor resultou no produto final do texto da aluna, podemos ainda inferir que um dos temas principais do conto, que vai abrir espaço para as considerações acerca das relações entre professor e aluno, seria a escrita. O conto gira em torno da escrita, é o ponto que causa o abalo. A possível Sofia entenderia que o professor não se importa com seu texto, não reconhece o valor da escrita como portas que podem ser abertas, razão de seu choque com a reação positiva. Vemos que, embora a convenção social seja que o professor deve guiar o aluno e adultos guiarem as crianças, aqui parece o contrário.

Distanciando-se dessa enunciação, mesmo que esteja explicitado no conto maiormente o choque que a aluna sofreu, é importante ressaltar que a mesma comoção surgiu no professor. Por isso a inversão de papéis. Ele foi, de certa forma, salvo pela menina ao comover-se com sua escrita, o que denota que a literatura teria sido o fator

responsável pela salvação do professor, algo também recorrente nos textos “A maçã no escuro”, “Água Viva” e “A paixão segundo G.H.”

Não obstante, a garota enxerga que o professor era tão "perdido" quanto ela por se deixar levar por essa questão. Razão de seu lamento:

Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta a alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu (LISPECTOR, 1977, p. 21-22).

A constatação de Sofia diante desse momento revela certa violência, um caráter violento e opressor, ambíguo na sua relação com o professor, embora não seja explícito:

Ora, os alunos não tardam a descobrir, geralmente de forma frustrada, que os modelos que tinham feito de seus professores estão muito longe de corresponder à realidade. O professor é um ser humano, sujeito a falhas e acertos como qualquer outra pessoa (ZUIN, 2003, p. 7).

Haveria duas razões para essa ambiguidade: a primeira revela o comportamento de Sofia que, desde o início do conto, é quem “enfrenta” o professor: sem o conhecê-lo de fato ou abrir espaço, ela logo o desafia. A segunda seria a motivação do professor, a descrença na profissão, de maneira a não tomar ações sobre Sofia. Ambos os personagens se assemelham na perspectiva de estarem buscando quem são e qual seu papel social. De forma não premeditada, é a própria Sofia quem ajuda nesse processo, na produção de seu texto:

Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas, até que ele dizia, vermelho: - Cale-se ou expulso a senhora da sala. Ferida, triunfante, eu respondia com desafio: pode me mandar! Ele não mandava, senão estaria me obedecendo (LISPECTOR, 1977, p. 11).



É esse ponto que resolve, aparentemente, a ambiguidade causada na relação de ambos. A partir dele, o professor admira Sofia pela capacidade de reflexão. Ela se mostra surpreendida e descobre ser uma "fraude", pois havia escrito a redação sem intento crítico, apenas para cumprir a obrigação, querendo se livrar dela. Percebe também que os adultos, nesse caso, os professores, não são quem parecem ser. Tendo isso em vista, ambos aprendem um com o outro:

(...) começava no entanto a me dar conta de algo muito pior, A súbita falta de raiva nele. Olhei-o intrigada, de viés. E aos poucos desconfiadíssima. Sua falta de raiva começara a me amedrontar (...) Perplexa, e a troco de nada, eu perdia o meu inimigo e sustento. (...) Preferia sua cólera antiga, que me ajudara na minha luta contra mim mesma, pois coroava de insucesso meus métodos e talvez terminasse um dia me corrigindo: eu não queria esse agradecimento que não era só a minha pior punição, por eu não merecê-lo, como vinha encorajar minha vida errada que eu tanto temia, viver errado me atraía (LISPECTOR, 1977, p. 20).

A constante ambiguidade, oscilação e incerteza dos personagens vêm a corroborar com a ideia de Ricardo Piglia, de que cada conto possui duas histórias a serem contadas. Um aspecto fundamental para a compreensão do conto que reside na escrita:

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: "Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.(..) O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em **Segredo** a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 2004, p. 40).

No conto de Clarice, seguindo a perspectiva de Piglia, a história a ser contada na superfície, que se encontra mais explícita, é a relação entre o professor e a menina Sofia. Nesse embate, o desenvolvimento entre os dois personagens vem a se desenrolar em toda a extensão do enredo:

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar - uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras (LISPECTOR, 1977, p. 22).

Agora, as histórias implícitas, sendo contadas em segundo plano, seriam as relações implícitas que motivam os dois personagens a se "ajudarem". Está sendo contada a história de como Sofia perde sua credibilidade nos adultos, pois acredita que eles possuem certa superioridade e sabedoria, mas percebe, através do professor, que eles podem ser tão ingênuos quanto ao "cair" na brincadeira que Sofia aprontou (escrita do texto). Até mesmo na escrita de seu texto, Sofia parece reconhecer, ainda que implicitamente, a relevância dessa atividade, embora seu primeiro pensamento seja a não importância:

Foi talvez por tudo o que contei, misturado e em conjunto, que escrevi a composição que o professor mandara, ponto de desenlace dessa história e começo de outras. Ou foi apenas por pressa de acabar de qualquer modo o dever para poder brincar no parque (LISPECTOR, 1977, p. 14).

A relação, aparentemente simples, entre uma aluna e seu professor pode servir para pensarmos sobre o papel da escrita. Suas várias possibilidades de leitura que, de formas inesperadas, tecem ideias e reflexões. Tecem no sentido de desconstruir valores e visões primárias, por meio de um balanço que nos tira da zona de conforto, nos provoca, como a sabedoria desavisada da personagem de Clarice a pensar sobre nosso papel enquanto indivíduos na condição de ser, inseridos em contextos sociais que tentam impor comportamentos.

Comportamentos esses questionados pela protagonista que, ainda inconscientemente, consegue realocar morais e padrões por suas indagações ao

comportamento do professor e por simular ações a fim de tirá-lo de sua zona de conforto. A provocação final, ilustrada por sua produção literária, impacta o professor de tal forma que a oposição criada entre os dois compõe o complemento que lhes permite a possibilidade de reconhecer e repensar seus papéis por meio da conexão entre literatura e sociedade.

## REFERÊNCIAS

- AVATAR. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/avatar/>>. Acesso em: 30/11/2020.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-81.
- LISPECTOR Clarice. "Os desastres de Sofia". In: *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Editora Ática. 1977. p. 11-25.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Editora Companhia das letras. 2004.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector/ Uma poética do olhar*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Brasília: Editora Copymarket, 2001. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/3/3d/ProppyLadimirMorfologia\\_do\\_conto\\_maravilhoso.pdf](https://monoskop.org/images/3/3d/ProppyLadimirMorfologia_do_conto_maravilhoso.pdf)>. Acesso em: maio de 2020.
- ROEFERO, Élcio Luís. Infância e perversidade em Clarice Lispector ou do anseio por uma vaga salvação. *Kaliope*, São Paulo, ano 4, n.1. 2008. p.68-81.
- ROSENBAUM, Yudith. O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/107977/106314>>. Acesso em 01/12/2020.
- ZUIN, Antonio A. S. Sobre a atualidade dos tabus com relação aos professores. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 417-427, agosto 2003.

## INFÂNCIA E LINGUAGEM EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* E *AVALOVARA*: PERCURSOS, ERRÂNCIAS E INSCRIÇÕES DE SI

### CHILDHOOD AND LANGUAGE IN *CLOSE TO THE WILD HEART* AND *AVALOVARA*: PATHS, WANDERINGS AND SELF-INSCRIPTIONS

Luciana Barreto Machado Rezende<sup>50</sup>

**RESUMO:** O pensador italiano Giorgio Agamben problematiza a noção que cerca os limites da linguagem e da representação. A partir dessas formulações, ajustam-se as provocações simbólicas linguísticas trazidas pela protagonista Joana, em *Perto do Coração Selvagem* (1943), de Clarice Lispector, no transcurso da infância. Na mesma perspectiva, em *Avalovara* (1973), de Osman Lins, alinham-se também os questionamentos suscitados pela personagem alegórica identificada pelo sinal gráfico ☹, duas vezes nascida, a própria carne transfigurada em verbo, em que o ser/estar no mundo deriva do violento e estranho reconhecimento de si por meio da palavra, ora como instauradora, ora como destruidora da experiência. Pois é nesse rito de passagem e “estado de infância” – percurso inicial e autoria inaugural –, que as duas personagens se compõem, contraditória e progressivamente, como leito e estuário entre língua, pensamento e palavra, testando e acirrando as fronteiras entre semiótica e semântica, signos e discurso.

**Palavras-chave:** *Perto do Coração Selvagem*; *Avalovara*; infância; linguagem; representação.

**ABSTRACT:** Italian thinker Giorgio Agamben raises questions about the notion that surrounds the limits of language and representation. These formulations are grounds for the adaptation of the symbolic and linguistic provocations brought by the protagonist Joana, in *Close to the Wild Heart* (1943), by Clarice Lispector, in the course of childhood. In the same perspective, in Osman Lins' *Avalovara* (1973), the questions raised by the allegorical character identified by the graphic sign ☹, twice born, the very flesh transfigured into verb, in which being/living in the world derives from the violent and strange recognition of oneself through words, sometimes as the settler and sometimes as the destroyer of experience. For it is in this rite of passage and “state of childhood” - initial path and inaugural authorship - that the two characters are composed,

---

<sup>50</sup> Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa sobre o universo sagrado em autores clássicos e contemporâneos, como Hilda Hilst e Clarice Lispector, bem como a Poética da Queda e do Paraíso no romance *Avalovara*, de Osman Lins, e as suas interfaces com a obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Possui Mestrado em Teoria Literária (2008) e Graduação em Comunicação (1992), pela mesma instituição. Atuou, de 2018 a 2020, como professora-substituta de Literaturas Portuguesa e Brasileira na UnB. Integra os Grupos de Pesquisa 'Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário' e 'Literatura e Cultura', ambos associados ao CNPq. E-mail: lubarretinha@gmail.com

contradictorily and progressively, as ground and estuary for language, thought and word, testing and sharpening the boundaries between semiotics and semantics, signs and discourse.

**Keywords:** *Near the Wild Heart*; *Avalovara*; childhood; language; representation

Se nos fosse possível antever uma criança abandonada à própria infância, qual imagem nos viria de assalto? Idílica curiosidade e genuíno encantamento diante dos seres e coisas ou absoluto horror face ao desconhecido e (auto)aprisionamento em um universo que nada ressoa em sentido e compreensão? Conhecer, afinal, não é (re)conhecer a si mesmo e o que lhe circunda – reconhecimento consubstanciado por meio do condão de a tudo nomear em uma relação de ecos e espelhos? Mediação essa sabidamente arbitrada e adquirida por meio de vigas movediças e pontes instáveis, porém a partir da única (e possível) via: o caudaloso e acidentado leito da linguagem, já que é pela palavra que se configura a nossa apropriação do mundo e a conseqüente transmissão da experiência.

Giorgio Agamben, nos ensaios que compõem o volume *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história* (2008), inscreve o pulsar da linguagem como o “lugar da infância”, justamente por ser o espaço/tempo no qual se vivencia o corte, o limiar, a passagem. Do latim *in-fans*, etimologicamente, infância designa um suposto não-saber, uma quase-fala, “cujo afixo informa uma negatividade construtiva”, como aponta Sandro Maio (2011, p. 01). E há uma linguagem anterior, que dispensa a fala, no sentido de se fazer compreendida, a tal experiência silente a que se refere o filósofo? – “existe uma experiência muda, existe uma in-fância da experiência? E, se existe, qual é sua relação com a linguagem?” (AGAMBEN, 2008, p. 48).

É nesse pendular estranhamento-enfrentamento-e-reconhecimento de si e do mundo que transcorre a conturbada maturação da menina Joana, protagonista de *Perto do Coração Selvagem* (1943), obra de estreia de Clarice Lispector (1920 – 1977), na qual a infância ultrapassa a contingência etária para irromper como um *estado de infância*, ou seja, a potência de uma experiência em devir, principiada no fugidio campo da linguagem e radicalizada na profusão dos demais sentidos, dada a sua insistência em expandir o presente por meio da experimentação do corpo, desestabilizando, assim, as sustentadas ordens familiar e social, além de questionar os limites da palavra.

Quanto ao lento fio da infância deslindado por Joana, Benedito Nunes demarca o que se desenrola em uma trama difusa e marcada pela experiência interior da personagem principal: “a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor, a tia que lhe desperta aversão, o mar diante do qual se extasia, o furto de um livro, o professor amado, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se num espelho” (NUNES, 1995, p. 19). Ao empreender uma leitura aprofundada do conjunto da obra clariceana, Nunes, no capítulo intitulado “A narrativa monocêntrica”, ressalta que são três os aspectos essenciais que sustentam *Perto do Coração Selvagem*: “o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1995, p. 19).

Em uma narrativa fragmentada, não cronológica, cuja relação causa-efeito aparece cindida, o percurso da personagem de *Perto do Coração Selvagem*, de início órfã de mãe – e depois igualmente de pai – até se casar, é disposto em blocos, a partir de sua consciência em crise, cuja infância não é rememorada nostalgicamente no tradicional arco abrangendo passado e futuro, mas consubstanciada em um *devir-criança*, algo inscrito no campo das sensações e dos afetos, dilatando assim o tempo, a exemplo desta digressão de Joana junto ao marido Otávio: “– Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim... (LISPECTOR, 1990, p. 57). E complementa: “– Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria” (p. 57).

Na primeira parte do romance, cujo enredo é diminuto, a ação – situada no passado e apresentada por um narrador em terceira pessoa, porém identificado com a protagonista – é invadida por discursos indiretos livres, monólogos diretos e verbos no presente do indicativo, como aponta Olga de Sá (1993), demarcando, assim, a voz narrativa da protagonista. Para ela, “o processo narrativo é feito de flashes associativos; porque os capítulos da vida adulta de Joana se intercalam, um a um, entre os capítulos de sua infância; esta não é mais uma lembrança, mas uma presença recuperada” (SÁ, 1993, p. 220). O capítulo que abre o romance, intitulado “O Pai”, recorre ao recurso das onomatopéias para reforçar a apreensão sensorial-infantil dos seres e das coisas, por meio

do procedimento imitativo e metonímico de sons e ruídos, como se os objetos falassem por si mesmos e a menina Joana fosse, metonimicamente, “uma orelha à escuta”:

A MÁQUINA DO PAPAI batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira... O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande cor-de-rosa e morta (LISPECTOR, 1990, p. 19).

Ao apontar que a Joana-menina precocemente erige e modula a sua consciência, já no momento em que “encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava pro quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (LISPECTOR, 1990, p. 19), Gilberto Figueiredo Martins inscreve a protagonista mirim no “universo simbólico e imaginativo, a exercitar sua aguçada percepção e o pendor para a criação artística, buscando interlocução com o pai e fracassando sempre em seu intento” (MARTINS, 2010, p. 48).

Somando-se à problematização da linguagem no campo da representação da experiência interior e do dizer o mundo, instância que comparece desde a sua primeira obra, igualmente nos primeiros parágrafos da obra que marcou a sua estreia romanesca, Clarice Lispector parece já mostrar o que aponta o seu horizonte literário nesta passagem dialogada com o pai:

– Papai, inventei uma poesia.  
– Como é o nome?  
– Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.  
– Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?  
– O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa. – Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo” (LISPECTOR, 1990, p. 20).

A elisão entre o título da poesia e os versos, como apontado acima, ilustra uma das maiores obsessões clariceanas: “o drama da linguagem”, justamente a expressão que titula o livro de Benedito Nunes, publicado em 1995, uma das obras críticas mais expressivas acerca da poética da autora. Nesse sentido, a menina Joana de *Perto do*

*Coração Selvagem* fratura o sentido aparente entre as sentenças, desmontando o nexos causal imediato para assumir as latências simbólicas e semânticas, as quais dispensam as explicitações. E nesse campo da exploração no reino da palavra pela escritora, Olga de Sá explica que a escritora, desse modo, cria:

[...] uma rara tensão psicológica, que se reflete numa espécie de tensão linguística: vocábulos que perdem o sentido comum e ganham uma expressão sutil, de tal forma que a língua adquire o mesmo caráter dramático do enredo (SÁ, 1993, p. 130).

Gilson Antunes da Silva (2018), ao desdobrar que a criança ainda não internalizou devidamente os ditames sociais e os interditos culturais, credenciando-se assim para o universo da fantasia e da imaginação, explica que o infantil, na ficção de Clarice Lispector, “quando ainda não está sobreposto pela crosta social, adentra na existência com mais profundidade e parece se debater menos que o adulto, vivendo sua trajetória com menos insatisfação” (SILVA, 2018, p. 102). Gilberto Figueiredo Martins reforça que a poesia é “ainda, para essa criança, tentativa última de diálogo” (2010, p. 49), um modo de exercitar, em meio aos jogos imaginativos, “a onipotência do pensamento” (p. 50).

Retomando-se a perspectiva de Agamben (2008), a infância, portanto, suscita essa cisão fundamental entre a língua e o discurso – dualidade na qual transcorre a linguagem humana. A grande e basilar distinção entre o animal e o homem é que o primeiro não entra na língua, já está nela; já “o homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua uma e apresenta-se como aquele que para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*” (2008, p. 64). E é nesse sistema de língua e palavra, semiótica e semântica, signos e discurso que o homem cumpre o seu percurso e se forma e se legitima como sujeito da linguagem, cuja artificialidade da expressão desponta como parte do processo linguístico.

Nessa perspectiva, 40 anos depois da obra de estreia de Clarice Lispector, o escritor pernambucano Osman Lins (1924 – 1978), em seu romance *Avalovara* (1973), também desloca a infância do meramente cronológico, fisiológico e psíquico período de




desenvolvimento da criança, a partir da personagem sem nome, apresentada por um símbolo gráfico, o do ouro alquímico ☉. A última das amantes do protagonista Abel tem o seu corpo alegoricamente atravessado por palavras, a própria carne transfigurada em verbo. Ao nascer de si mesma, a Menina-e-Mulher-Palavra – cuja composição dupla decorre da sua queda, a partir do seu velocípede, com nove anos de idade, no fosso de um elevador – é violentamente lançada no conturbado reino da linguagem. Não à toa a primeira palavra a irromper o seu brado é “Inrerno”, evidente corruptela de “Inferno”:

Levo a mão à boca e mordo esta certeza, este espanto, esta amargura, este ódio, esta ira, levanto-me e decido-me, não guardarei silêncio, porei termo ao silêncio, vou falar, abro a boca, mas não é fácil falar, tenho **a língua e a laringe cheias de teias de aranha**, aspiro o ar e expiro-o, pela boca, com dificuldade, eles me olham, meu pai leva a corneta aos lábios, crispam-se no chapéu os dedos de minha mãe e eu grito, cuspo, vomito em suas caras: **"Inrerno. Inrerno." O nome não é este, mas tenho de dizê-lo, o esforço me exaure**, eu caio de joelhos, perduram os movimentos convulsivos e eu tento outra vez como quem tenta um salto, um mergulho, um passe acrobático, tento outra vez, agora com mais força, com mais ódio, **e grito: "Inferno!"** É a primeira palavra que libero, a primeira, volto a repeti-la, quatro, cinco vezes, de modo cada vez mais débil, depois me curvo, toco o chão com a fronte e caio em pranto (LINS, 1973, p. 111, grifos nossos).

Personagem que se faz estranhamente dual – “quatro olhos, uns por dentro dos outros” (LINS, 1973, p. 25); pálpebras infantis em olhos adultos; cabeleiras que se confundem, mas não se misturam; idades e corpos distintos em convivência acirrada, conflituosa – sua jornada de incompreensão não chega a se encerrar, porém, quando atirada no intrincado novelo das cifras, palavras e sentidos partidos, o oco dos enigmas por ela perseguido. Esse Ser-Palavra, por duas vezes nascida, ente ficcional cujo entalhe constitutivo deriva de um episódio que se faz emblemático, configurando chave iluminadora para a compreensão da obra: a cena motivada por sua notável, inelutável queda, aos nove anos de idade, no fosso do elevador do decadente Edifício Martinelli, em São Paulo – espaço vertido naquilo que a edifica – “a queda se prepara, espera-me” (LINS, 1973, p. 60):

Pedalando mais rápido, saio da sala, a porta da saída está aberta, escuro o saguão, ouço atrás de mim passos e brados, asas agitadas, brilha um relâmpago, entrevejo num relance, também aberta, a porta gradeada do ascensor, aberta para o poço, para o oco, o oco dos enigmas. (...) Todas as coisas são novas e simultaneamente familiares; eu e o mundo tendo mudado, continuamos os mesmos (LINS, 1973, p. 67).

Ainda em relação a , de *Avalovara*, é hirta a sua mudez, irritadiça a sua incomunicabilidade, inelutável o seu desconforto com a própria existência:

Da minha garganta, até então silente, durante anos silente, sai um grito, acelero o velocípede e atiro-me, nasço, precipito-me, precipitamo-nos eu, rodas e gritos, já não sei se meus, não sei se da mulher, não sei se nossos, ou ainda do pássaro, não sei, precipitamo-nos (LINS, 1973, p. 67).

Aproximando-nos agora de Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, no dia do seu casamento, após admitir a sua certa inclinação para o mal – “o que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera?” (LISPECTOR, 1990, p. 24), a protagonista experiencia, de modo similar à personagem osmaniana, o vertiginoso estranhamento que a constitui:

Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível (LISPECTOR, 1990, p. 28).

Nesse mecanismo de condensação tempo-espço, a infância é restaurada tanto pelos fios de memória e digressões quanto pelo exercício de persistir, na vida adulta, nesse estado de criança, em que a espontaneidade, pouco mediada pela linguagem, instância essa de forte coerção social, emerge brutal, imediata – daí o seu aturdimento ante as imposições sociais: “Toda sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? E a continuação do que ela iniciara quando criança? Era um pouco de febre” (LISPECTOR, 1990, p. 31).

Pois a *representação*, um dos grandes problemas da filosofia da linguagem, reside justamente entre o *sentir* – “Ainda não se libertara do desejo-poder-milagre, desde

pequena. A fórmula se realizava tantas vezes: sentir a coisa sem possuí-la” (LISPECTOR, 1990, p. 30) – e o (tentar) *dizer* – “Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. **Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?**” (1990, p. 81, grifos nossos). Abaixo, um dos epifânicos momentos de Joana, em suas autodilaceradas imersões, nas quais alcança algum entendimento e libertação a partir de “um jogo de sensações, palavras e ideias” (NUNES, 1995, p. 21):

Mas a libertação veio e Joana tremeu ao seu impulso... Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração... Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis. **Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando...** Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... **As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte.** Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se, no entanto, plena como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher. As árvores escuras do jardim vigiavam secretamente o silêncio, ela bem sabia, bem sabia... Adormeceu. (LISPECTOR, 1990, p. 155, grifos nossos).

No primeiro ensaio de *Infância e História* (2008), Agamben teoriza e problematiza a noção que cerca os limites da linguagem e da representação, indagando a possibilidade de o homem moderno ter sido expropriado da experiência, pois privado de sua biografia, já que o sujeito passa a ser compreendido a partir de sua racionalidade e emancipação. Nesse sentido, por meio da perspectiva da “pobreza da experiência” da época moderna, já apontada por Walter Benjamin, “a imaginação foi capturada no conhecimento, a experiência transformou-se em experimento, os sujeitos – esses seres incertos, heterogêneos e imprevisíveis – foram desapropriados e, no seu lugar, surgiu um único e novo sujeito – o *eu penso* cartesiano”, como explica Lisandra Ogg Gomes (2007, p. 253). Prossegue a autora, em sua resenha:

Nesse ponto, Agamben aproxima experiência e linguagem, pois o indivíduo não nasce um ser falante e tampouco é apenas um locutor. O

homem constitui-se como sujeito *na* e *através* da linguagem e isso revela que ele tem antes uma *in-fância*, um **lugar** que é **anterior à palavra** e que **rompe com a continuidade da história**. É uma infância que produz a descontinuidade entre língua e discurso, entre natureza e cultura, **uma infância** que **possibilita a experiência para que o homem se aproprie da inteira língua, designando-se eu**. Portanto, **não cabe a ideia da infância** como **etapa de uma ordem cronológica**, porque **a infância** é uma **potência que permite a renúncia do previsível e ilumina aquilo que não se revela de imediato**. Caso o homem já nascesse falante e não tivesse uma infância, estaria unido apenas à sua natureza, não encontraria a descontinuidade para transformar seu cotidiano e, assim, confundir-se-ia com qualquer outro ser ou objeto. **A infância coloca o indivíduo no lugar de produtor da cultura** e, com outros interlocutores, ele **acrescenta significação ao mundo** (GOMES, 2007, pp. 253-254, grifos nossos).

Esse entendimento de infância, proposto por Agamben, como “lugar anterior à palavra”, que rompe, desse modo, com a régua cronológica, desvelando o que não se retém de imediato, acrescentando significações aos seres e às coisas, ajusta-se às situações narrativas envolvendo a personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, e a menina-sem-nome, de *Avalovara*, nas quais o ser/estar no mundo pode ser compreendido ora como instância derivada do estranho e instaurador reconhecimento de si por meio da linguagem, ora como destruidora da experiência. Esse *estado de infância*, então, ainda segundo o filósofo italiano, porta o não instituído, o que precede o condicionamento cultural e genético, a “situação de passagem, de morada provisória, de aprendizado e espanto da linguagem” (MAIO, 2011, p. 02). Nessa linha, o angustiante percurso pelo reino da linguagem assim é experienciado por ☹, a personagem osmaniana:

Ainda não falo. Sem falar, desagrego as coisas, desmonto-as, separo umas das outras, reorganizo-as em mim. [...] Instauro brechas e vãos. O mundo é uma constelação de espadas regirantes e todas as manhãs, esta pergunta me assalta: "Como sobreviver?" (LINS, 1973, p. 103).

Como nos propõe Agamben (2008), “a experiência muda da infância” é o que provoca, então, a fratura entre as articulações aparentemente sem sentido da criança e a fala modulada e articulada como discurso. Nessa cisão, encontra-se, de acordo com a sua tese, o fundamento da história, pois, se existe história, é porque o homem um dia se encontrou fora da linguagem. É justamente nessa fronteira, na qual existe um sujeito

anterior ao sujeito da linguagem, que se encontram tanto as personagens Joana, de Clarice Lispector, quanto ☺, de Osman Lins, inscritas nesse limite pertencente à infância.

Na obra *Ideia de Prosa* (2012), Agamben propõe como equivalente ilustrativo a esse absoluto “estado de infância” uma rara e singular figura biológica: o *axolotl*, salamandra albina que habita as águas doces do México, uma espécie anfíbia própria, de aspecto infantil, circunscrita à fase larvar, já que renuncia à fase terrestre de sua existência, capaz, porém, de se reproduzir. Conforme descreve,

[...] a cabeça é relativamente grande e enterrada no corpo, a pele opalescente, com uma leve mancha de cinzento no focinho e azulada e rosada nas excrescências febris às voltas das gueltras, as delicadas patas com dedos em forma de flor-de-lis (AGAMBEN, 2012, p. 89).

Pois esse caso de “regressão evolutiva” alinha-se ao ser primeiro da personagem sem nome de *Avalovara*, já que prossegue com a outra que dela nasce, mantendo sempre consigo, em sua natureza dupla – após a queda no fosso do elevador e a irrupção da linguagem –, o fantasma da infância e da insciência, em seu vórtice questionador da insuficiente apropriação linguística dos feixes de sensações e apreensões do mundo. No curso de sua gestação/transmutação, outras convergências plásticas, unindo as representações sugeridas pelas feições zoomorfas conferidas ao vir-a-ser da Menina-Palavra, bestial criança, que ilustra, em sua essência, o que o hibridismo suscita como “antagonismo feroz”:

Algo semelhante a um besouro, não, a uma aranha de movimentos lentos. Logo, não é mais uma aranha e sim um pássaro de asas curtas, sem bico, os pés cortados, um pássaro cinzento, mais tarde um **peixe quadrúpede, aflito e inquieto**, nadando com esforço em meu útero verde. Abro a janela e os olhos do peixe se iluminam, choro, e o peixe entristece, tenho sono?, adormece, corro e suas pernas se agitam, assusto-me e ele se encolhe, alegre-me e as suas escamas resplandecem. Sem que eu saiba, há em mim uma cisão, de mim mesma estou nascendo, invado-me. Já não é um peixe, mas **um cão, um cão ornado de plumas, com grandes barbatanas**, que me ocupa. **Tem pés e mãos**. Às vezes estende a perna, com o pé fura-me o ventre, o baço, eu me contorço de dor. Ergue o punho e me fere o coração, atravessa-o: surgem manchas roxas no meu corpo. Lambe-me a garganta e eu vomito” (LINS, 1973, p. 45-46).

O axolotl distingue-se das demais formas de vida e sobrevivência por estar dentro dessa forma “obstinada de infância”, natural e inexorável resistência aos imperativos do desenvolvimento. A figura de exceção apresentada por Agamben busca a equivalência a essa criança “abandonada à sua própria infância”, disposta entre os limites da impotência e da onipotência, a qual rechaça a aquisição e a formalização do conhecimento e do saber. Tal infância estaria circunscrita, portanto, nessa espécie de “incompletude constitutiva”. E em que momento transcorre, então, a necessária ruptura, a quebra dessa negação do que é demarcado, apreensível e transmissível pela experiência em sua extensão de fala e linguagem?

Aos nove anos de idade, **ainda não falo**. Não sinto a voz em mim. Pareço um **cão humano** ou uma **possessa infantil**, uma criança carregando em si o **demônio da compreensão e da mudez**. Tudo ouço – ventar, baterem as portas, risos, jato das torneiras, ordens, pulsar o coração, veículos na rua, pássaros cantando –, tudo ouço, mas não me aventuro a repetir esses sons e tudo para mim é indecifrado. As palavras sobressaem-se do meio dos ruídos, mas tão-só como fios de outra substância em um **novelo inextricável**. Distingo-as, nem sempre com muita nitidez (LINS, 1973, p. 29, grifos nossos).

Nessa fronteira entre o código genético/nato e o cultural/adquirido, momento anterior à linguagem condicionada pela lei da palavra, enquanto potência de negação, a criança percorre seus dias tão somente à *escuta do ser*, uma voz desobrigada de sentido: “na sua infantil onipotência, ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não como os outros seres vivos, numa aventura e ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num *mundo*: ela estaria verdadeiramente à escuta do ser” (AGAMBEN, 2012, p. 91).  
Prossegue:

E como a sua voz está ainda livre de toda prescrição genética, não tendo ainda nada para dizer ou exprimir, ela seria o único animal da espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. No nome, o homem liga-se à infância, para sempre amarrado a uma abertura que transcende todo destino específico e vocação genética (AGAMBEN, 2012, p. 91).

Como reforça Sandro Maio:

[...] a geração desta forma anterior a todo reconhecimento é a situação de um espaço que recusa qualquer armazenamento ou depósito de

formas fixadas historicamente pelo homem. Assim, terá de “permanecer absolutamente exterior” por se antecipar a qualquer presença e apresentar a indeterminação como forma construtora da vida da linguagem. É justamente neste momento de antecipação que mora a criança, pois, antes do adulto, conhece a linguagem. Tal antecipação contorna sua imagem: somente a ela é dada a faculdade de aprender falar (MAIO, 2011, p. 03).

É nesse pendular estranhamento-e-reconhecimento que transcorre o conflituado nascimento de a Menina-Sem-Nome de si mesma, justamente no instante em que ferozmente brada a sua palavra inaugural – “Inrerno”, como já mencionado, ou seja, no vago e oscilante “entre” que a “in-fância” se faz jogo entre presença e ausência, articulação e impossibilidade da lembrança (até porque memória é narração), latente recomeço espontaneamente lançado no presente da voz. Acometida recorrentemente pelo embate tortuoso das palavras em busca de sentido, a personagem osmaniana contém em seu talhe existencial e constitutivo a “originária vocação infantil da linguagem humana”, como define Agamben. Novamente a Menina-Palavra:

Apraz-me, nessas idades, ouvir a minha voz. É ainda uma voz de criança de dois anos, rouca, nasal e estridente, mas eu atiro-a às paredes, sem muitas vezes ouvir o que digo, atenta apenas ao seu volume e inflexões. Do mesmo modo que, durante o meu longo período de mudez, crio palavras não pronunciadas e chego a pensamentos que não me atrevo a externar, lança a minha boca, nesta fase segunda, ideias, narrativas e nomes que ninguém conhece, que nem eu conheço, que não conheço melhor ouvindo-os de minha própria boca e que decerto assustam ainda mais os que me escutam por serem proferidos numa voz insegura de criança, traduzindo uma experiência que sobrepassa a deles e não é justificada pela minha idade ou aparência (LINS, 1973, p. 167).

A exemplo da rara e emblemática salamandra albina mexicana, que vem instigando cientistas por seu desenvolvimento peculiar, distinguida por Agamben por pertencer ao que chama de “estado obstinado de infância”, o escritor argentino Julio Cortázar também se deixou fascinar, valendo-se desta estranha e larvar figura no conto *Axolote*:

Parecia fácil, quase óbvio, cair na mitologia. Comecei a ver nos axolotes uma metamorfose que não conseguia anular uma misteriosa humanidade. Imaginei-os conscientes, **escravos de seu corpo**,

**infinitamente condenados a um silêncio abismal, a uma reflexão desesperada.** Seu olhar cego, o diminuto disco de ouro inexpressivo e entretanto terrivelmente lícido, penetrava em mim como uma mensagem: "Salve-nos, salve-nos". Surpreendia-me murmurando palavras de consolo, transmitindo esperanças pueris. Eles continuavam me olhando, imóveis; de súbito, os raminhos rosados das brânquias se levantavam. **Nesse instante eu sentia como uma dor surda; talvez me vissem, captavam meu esforço por penetrar no impenetrável de suas vidas. Não eram seres humanos, mas em nenhum animal encontrara uma relação tão profunda comigo. Os axolotes eram como testemunhas de algo, e às vezes como horríveis juizes.** Sentia-me ignóbil diante deles; havia uma pureza tão espantosa nesses olhos transparentes. Eram larvas, mas larva quer dizer máscara e também fantasma. Atrás dessas caras astecas, inexpressivas e entretanto de uma crueldade implacável, que imagem esperava sua hora? (CORTÁZAR, 1971, p. 32, grifos nossos).

Na mesma linha, a Joana clariceana questiona igualmente o angustiante limite expressivo da palavra como instância de apreensão e retenção do ser e das coisas, evocando a nostalgia da pré-linguagem humana e a possibilidade antevista de restaurar “palavras não pensadas e lentas”:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que **serei incapaz de falar**, sobretudo **um dia virá em que todo meu movimento será criação**, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, **eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas**, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, **porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas**, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, **até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos** porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1990, p. 224).



Igualmente “escrava de seu corpo”, “condenada a um silêncio abismal e uma reflexão desesperada”, segundo a caracterização cortazariana, a inominada personagem de *Avalovara* – espécie de criatura-casulo, por dela mesma nascer a partir de uma híbrida figura de barbatanas, mãos e patas, insólito ser que lhe é cisão e embrião – também comporta alinhamento com os axolotes, em sua extensão de espanto, mistério e estranhamento.

Regida por similar estranhamento e noção de não pertencimento, a menina Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, anseia obsessivamente pela libertação das amarras linguísticas e opressões socioculturais, avizinhandose do coração selvagem e do mundo anterior aos símbolos e à cultura, a exemplo da sua associação espontânea sobre sol, minhocas e galinhas, conforme já ilustramos, inscrevendo-se assim na invenção discursiva livre e no reino da criação poética: “– Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?/ – O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – /Pausa. – Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo” (LISPECTOR, 1990, p. 20). Pois é nesse rito de passagem e “estado de infância” – percurso inicial e autoria inaugural de si por meio da linguagem e conseqüente, suposto entendimento do que lhe envolvem, que tanto a Menina-e-Mulher-Palavra, de *Avalovara*, quanto a Joana clariceana se compõem, contraditória e progressivamente, como leito e estuário entre língua, pensamento e palavra, testando e acirrando, assim, as fronteiras entre semiótica e semântica, signos e discurso, configurando a obsessão autoral e os projetos literários de Clarice Lispector e Osman Lins, notabilizados seja por suas experimentações no campo da palavra, seja por seus engenhosos e singulares inventos ficcionais.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2012.

CORTÁZAR, Julio. “Axolotes”. In: *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

GOMES, Lisandra Ogg. A infância do homem. *Revista Pro-Posições*, Campinas - SP, v. 18, n. 3 (54) - set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2452/54-leituraseresenhas-gomeslo.pdf> Acesso em: 18 set. 2020.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1990.

MAIO, Sandro Roberto. A voz em negativo: ter infância, experiência, Agamben. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 6, pp. 1-20, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12276/8884> Acesso em: 18 set. 2020.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

SILVA, Gilson Antunes da. *Desejo e solidão: uma leitura do romance de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2018.

## LINS, LISPECTOR: UM ENCONTRO FELIZ DE CIRCUNSTÂNCIAS

*LINS, LISPECTOR: A HAPPY CONJUGATION OF CIRCUMSTANCES*

Elizabeth Hazin<sup>51</sup>

**RESUMO:** Esse texto pretende trazer à tona algumas considerações a propósito de uma escolha. Sim, porque se alguém elege um autor para tecer sobre a sua obra um pensamento crítico, é porque algo muito forte o conduz nessa direção. É sobre o que se pode refletir a respeito disso que escrevo aqui, não simplesmente querendo reproduzir os passos desse alguém, mas compreendê-los e interpretá-los, transformando essa possibilidade – a mim propiciada pela distância no tempo - em percepção mais aguda das opções estéticas daquele que constrói seu texto crítico sobre uma sua contemporânea. No caso, Osman Lins, autor pernambucano (1924-1978), escrevendo texto crítico sobre um conto de Clarice Lispector, autora ucraniana que cresceu e viveu no Brasil (1920-1977).

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Lins; Clarice Lispector; Crítica Literária; *Laços de Família*

**Abstract:** This text intends to bring up some considerations regarding a choice. Yes, because if someone chooses an author to weave a critical thought about his work, it is because something very strong has led him in that direction. It is about what can be reflected about what I write here, not simply wanting to reproduce someone's steps, but to understand and interpret them, transforming this possibility - given me by distance in time - into a more acute perception of options esthetics of those who build their critical text on a contemporary one. In this case, Osman Lins, a Pernambuco author (1924-1978), writing a critical text about a short story by Clarice Lispector, a Ukrainian author who evolved and lived in Brazil (1920-1977).

**KEYWORDS:** Osman Lins; Clarice Lispector; Literary criticism; Family relationships

Jamais pensei que esse pequeno ensaio tomasse o rumo que tomou, mas na noite em que deitei com o firme propósito de dar início - tão logo despertasse - à sua redação para enviá-lo a um periódico, tive um sonho instigante, espécie de sonho lúcido (sim, eu

---

<sup>51</sup> Doutora em Literatura. Pesquisadora Colaboradora Plena (PPG em Literatura da UnB). E-mail: ehazin555@gmail.com.

sabia que estava sonhando e que talvez esquecesse tudo aquilo) em que dizia para mim mesma, algumas palavras relativas ao assunto sobre o qual escreveria: “Uma só cidade e dois autores. O que os aproxima tanto? Há de se encontrar, caso se procure”. Tanto repeti as palavras (para não esquecer) que pela manhã, ao levantar, pude escrevê-las em um pedaço de papel largado sobre a mesa de cabeceira.

“Uma só cidade e dois autores”, para repetir a frase do sonho. Viveram no mesmo espaço e quase no mesmo tempo: não coincidiram por pouco, por muito pouco mesmo não se cruzaram pelas ruas e pontes do Recife, mas decerto terão mirado as águas do mesmo rio que o corta. Ele que tanto gostava de praças, deveria conhecer aquela em que ela morara por um tempo, na Boa Vista, de qualquer modo não tão distante da pensão onde anos depois – no mesmo bairro - ele viria a morar. Porque na vida muitas vezes as coisas vêm assim, aparentemente não coincidentes apesar de profundamente vinculadas, e se escondem sob a aparência de fragmentos. A sorte é que a literatura termina por desvelar o que se perdera, fazendo-nos conscientes do quanto nada é por acaso: antes, muitas coisas podem ser ditas, basta reunir os fragmentos dispersos (como ele fazia), de certo modo obedecendo ao meu sonho, como aprendi com ele. Ela nasce em 1920 e ele em 1924. Enquanto ela vem de longe e chega enfim ao Recife, aos três anos e meio (em 1924, quando ele vinha à luz), ele aí só chegaria (não vindo de tão longe, mas da cidade de Vitória de Santo Antão, a 50 km do Recife) em 1941, aos 16 anos, quando ela já estivesse distante, no Rio de Janeiro, para onde segue em 1934 com a família. Ambos começam muito cedo a escrever: ela aos 7, ele aos 8; pequenos contos começados por “Era uma vez...” ela, ele um poema intitulado “O beduíno regenerado pela lua”. O primeiro romance deles, eles escrevem com a mesma idade, por volta dos 22 (embora ele não tenha querido publicá-lo). Casam-se com a mesma idade, ela em 1943, ele em 1947. O pai dela era mascate e vendia peças de tecido para roupas; o dele, era alfaiate, costurava roupas com peças de tecido. Ela suportava o peso da doença da mãe que a levava quando a menina tinha apenas 9 anos e estava certa de que seu nascimento desempenhara papel importante no agravamento da saúde dela; ele perdera a sua aos 16 dias de nascido, por complicações do parto e ardentemente esperava que sua vida tivesse mérito suficiente para justificar a morte prematura de uma menina de 18 anos: ambos tiveram a vida

marcada por isso. Um dia, ambos escreveriam contos que falassem de suas avós (justo o conto dela que se transformou em crítica pelas mãos dele), uma avó que ela só conhecia de fotografia, enquanto a mãe dele nunca posara para uma e o deixou com essa espécie de claro, sempre em busca daquele rosto desconhecido. Morrem com apenas seis meses de diferença: ela em dezembro de 1977, no Rio, ele em julho de 1978, em São Paulo (para onde se mudara em 1961) e, ao ter notícia do desenlace dela, ele sentiu muito, dizendo que não suportaria uma morte assim, sem saber que seu corpo já trazia as marcas da mesma doença. Seus últimos romances publicados, o dela em 1977 e o dele em 1976, giram ambos em torno de um livro, tendo ambos esses livros protagonistas nordestinas pobres, ambas vítimas de um sistema social massacrante. Necessidade de resgate de uma realidade que viveram e que os marcara profundamente? Intuição da proximidade da morte e desejo de retornar à origem? Ela, Clarice Lispector; ele, Osman Lins: dois autores e uma só cidade<sup>52</sup>.

Sim, agora quase penso: Como não incidiria então precisamente sobre ela seu texto crítico que, sob o título “O tempo em Feliz aniversário”, é publicado na Revista *Colóquio Letras* 19, de Lisboa, em maio de 1974? Por essa época, ele andava a ensinar em Marília. Vamos encontrar algo que nos interesse em relatório de **Atividades Docentes**, entregue à Faculdade de Letras de Marília no início de 1972. Tal relatório - referente aos cursos que oferecera nos dois anos anteriores - tinha como objetivo ilustrar o requerimento que fizera para sua recontração como professor titular da cadeira de Literatura Brasileira. À p. 2 do relatório, lê-se: “Em 1971, tive oportunidade de estudar, no 3<sup>o</sup> ano, os seguintes autores: Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Sempre que possível, procurei relacionar cada uma das obras estudadas (isto no caso das obras de ficção) com um determinado aspecto estrutural da narrativa. (...) sendo Clarice Lispector o último autor de ficção estudado, aproveitei para concentrar, na análise dos contos de

---

<sup>52</sup> Os dados biográficos de Clarice Lispector e de Osman Lins foram recolhidos, respectivamente, de: GOTLIB, 1995 e IGEL, 1988.

*Laços de Família*, ao lado do problema do tempo, outros aspectos estruturais já vistos no Curso<sup>53</sup>”.

Ora, a primeira coisa que daí se infere é que ele decerto apreciava a literatura de Clarice ou não a levaria para a sala. Machado e Lima, sabemos com certeza serem autores de sua predileção, os dois sempre comentados por ele. “Missa do galo”, por exemplo, lhe serviu de mote para a organização de uma antologia, junto com Julieta de Godoy Ladeira, sua segunda esposa, também escritora, em 1977. Reunindo outros autores convidados pelo casal, a publicação traz releituras do conhecido conto de Machado. Escreve Lins na Apresentação: “Em 1964, eu e Julieta de Godoy Ladeira combinamos escrever, cada um a seu modo, novas versões de um conto de Machado de Assis, considerado por todos autêntica obra-prima e cuja poesia, com o passar dos anos, parece intensificar-se: “Missa do Galo””. Ora, fica patente aqui sua admiração pelo autor, mesmo sentimento que teria mais adiante por Lima Barreto, cuja obra tornou-se objeto de sua tese de doutorado, defendida em dezembro de 1973. É natural, pois, que admirasse a obra dos outros citados no relatório, aí incluída a de Clarice. Isso se confirma quando lemos trecho de uma das inúmeras entrevistas que concedeu e em que falava sobre o leitor brasileiro:

O que parece haver é que há uma falta de hábito do leitor, mesmo do leitor ilustrado, de ler as coisas em profundidade. A verdade é que nós estamos imensamente, perniciosamente, habituados a uma leitura da literatura epidérmica. Os grandes nomes que dominam o mercado editorial brasileiro são construtores de uma literatura epidérmica, de uma literatura imediata, que se esgota” (LINS, 1979, p. 221).

Ao ser perguntado pelo entrevistador sobre quem no Brasil não estaria fazendo esse tipo de literatura, ele dirá: “A Clarice Lispector, mesmo o Dalton Trevisan, o Sérgio Sant’Anna”.

A segunda coisa que capta nossa atenção no relatório acima citado é o livro de contos de Clarice por ele usado nas aulas, justo *Laços de Família*, aquele em que se insere o conto por ele analisado. E mais: analisado sob a mesma ótica com que o teria apresentado aos alunos, a do tempo literário.

---

<sup>53</sup> Documento depositado no arquivo da Biblioteca da Faculdade de Letras de Marília (UNESP-SP).

Mas passemos à publicação. O fato de ter sido escrita e publicada, fruto de escolha do autor, já é suficiente para nos assegurarmos de que ele a admirava como prosadora e queria deixar patente tal admiração. Fazia parte de seu modo ético de ser deixar transparecer para os demais a sua eleição. E essa admiração é ainda engrandecida pelo fato de que ele reconhecia ser uma literatura muito diversa da sua, assim como que afirmando que havia muitos modos de expressão dignos de serem acolhidos pelos leitores. Na mesma entrevista já citada, ao responder a Gilberto Mansur que perguntara se considerava sua obra clara e direta do ponto de vista do leitor, diria:

O que eu quero dizer, quando falo em nitidez, é uma maneira direta de expressão, visual, imediata, referencial também, talvez até principalmente. Mas deixa eu fazer uma comparação da minha literatura com a de Clarice Lispector, por exemplo. A literatura de Clarice Lispector é uma literatura que não corresponderia a esse meu projeto, é uma literatura que se propõe com uma escassa nitidez, que não é direta, não atinge o plexo solar, como diria o Henry Miller na sua correspondência com o Lawrence Durrell. Enquanto que a do Dalton Trevisan é. Talvez isso possa surpreender a muitos leitores. Mas eu acho a minha literatura muito mais próxima da do Dalton Trevisan, com todas as diferenças que existem, do que da de Clarice Lispector” (LINS, 1979, p. 213).

Fico pensando ainda em palavras ditas pelo Professor, personagem narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, sobre o ato de tecer considerações críticas a respeito de um texto, quando então decide escrever sobre o romance inédito de sua amada, Julia Enone, morta dois anos antes: “Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre ele opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós -, operamos sobre um patrimônio coletivo” (LINS, 1986, p. 2). Esse era bem o espírito que o movia. Aliás será exatamente o verbo ILUMINAR que usará no início de seu texto crítico da *Colóquio*:

Narradora propensa a uma atitude filosófica, Clarice Lispector tem provocado principalmente estudos interpretativos. Procura-se **iluminar**, tornar mais próximas, as regiões quase sempre abissais onde arde a alma de suas personagens (LINS, 1974, p. 16).

E já que falei no Professor, há uma passagem do livro em que ele – comentando o romance – fala em Clarice. É quando desvela para o leitor que Julia pensa seu livro de maneira alusiva, longe da memória, povoando o hospício com figuras advindas do meio literário: “As celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotadas de autores. Mortos e vivos. Do Padre Anchieta a Clarice Lispector” (LINS, 1986, p. 81).

Segunda a aparecer no Sumário, sob o rótulo de ENSAIO, a publicação de que falo aqui ocupa as páginas 16-22 da revista. Uma olhada rápida pela totalidade do sumário nos informa que outros autores muito próximos a Osman Lins também aí se encontram: Hermilo Borba Filho, Laís Corrêa de Araújo, Carlos Felipe Moisés. Quase uma confraternização entre amigos. Refere-se Osman a Clarice como sendo autora “propensa a atitude filosófica”, “criadora dum mundo altamente pessoal” e, ao seu livro de contos *Laços de Família*, como “uma das mais importantes coletâneas do gênero em nossa literatura”. Cita, de saída, vários estudos sobre sua obra (“não faltam análises agudas e bem fundamentadas sobre a escritora”), mas, segundo ele, a bibliografia disponível sobre ela “se ressentia de investigações que nos elucidem quanto à sua ciência da arte de compor”. Sim, de fato esse aspecto sempre o seduzira, a ponto de ter originariamente intitulado seu romance *Avalovara de Alegoria da arte de escrever um romance*, por se constituir essencialmente na tarefa de levar o leitor à percepção de como funciona a criação artística.

Ele nos chama a atenção para a palavra *ciência*, por ele usada quando se refere à arte de compor, questionando aí a justeza de seu emprego. Mais uma década, exatamente, e no Brasil surgiram as primeiras ideias (importadas da França) a respeito da Crítica Genética, sem sombra de dúvida, segundo pesquisadores que a praticam, um caminho seguro para a compreensão do texto literário numa chave mais profunda. Em seu livro *Crítica genética* - uma introdução, Cecília Salles trata esse novo tipo de abordagem do texto literário como uma ciência nova, tomando como base o pensamento de Charles S. Peirce, que concebe ciência como um empreendimento de busca interminável, feito por um grupo de pessoas motivado pelo desejo da descoberta ou pelo impulso de penetrar a razão das coisas (SALLES, 1992, 13). Ora, é justo o termo *gênese* a ser lançado à página



por Lins: “Escreve sobre a gênese e a elaboração de “Feliz Aniversário” a própria Clarice Lispector, em *A legião estrangeira*”:

O que me lembro do conto “Feliz Aniversário”, por exemplo, é da impressão de uma festa que não foi diferente das outras de aniversário: mas aquele era um dia pesado de verão, e acho até que nem pus a ideia de verão no conto. Tive uma “impressão”, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente. Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e o entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa. Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, um retrato, nada mais (LINS, 1974, p. 17).

Para Osman Lins, haveria, em certos criadores, o que ele denomina de sabedoria artesanal, “desenvolvida ou completada por instrumentos secretos”, responsável “pelo ajustamento perfeito que se observa entre os elementos que compõem quase todos os contos de Clarice Lispector, notadamente os de *Laço de Família*”. Fico a imaginar o quanto tudo isso não terá calado fundo nele mesmo, não apenas por lhe interessarem assuntos que tivessem a ver com o processo de criação, mas também por envolver o conto a avó da autora (ele que fora criado pela sua e escrevera em sua homenagem “Retábulo de Santa Carolina”), além do então comunicado por Clarice, de que só conhecera a avó de retrato, quando ele, Osman, passara toda a vida em busca de um que lhe mostrasse o rosto nunca visto de sua mãe.

Dou-me conta, folheando *A rainha dos cárceres da Grécia*, em busca de alguma citação, que ele dera início ao romance em abril de 1974 (embora seu plano manuscrito com anotações para a obra nos deixe claro que já pensava no romance há algum tempo), à época mesmo da publicação do texto na *Colóquio* (maio de 1974). E não é que leio, à p. 9, as palavras do Professor sobre o objetivo maior de seu ensaio crítico sobre o livro deixado por Júlia Enone?

Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, ocorre o inverso. Isto porque a narradora empenha-se em dissimular os seus achados. Se nos escapa esse traço, fundamental na romancista, avaliaremos incorretamente o livro. Descobrir nele **o que há de elaborado e pessoal** – e as minhas descobertas nesse campo, até agora descontínuas e indisciplinadas, deixam apenas entrever aqueles veios encobertos – será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha<sup>54</sup> (LINS, 1976, p. 9).

Encantam-me, pois, que me concedem a certeza de que todas as palavras do autor são intercambiáveis, no sentido de que tanto podem passar do romance ao texto que ele prepara para a revista portuguesa, como desse texto para a sua ficção. Afinal, como escrevi lá em cima, ele nos fala das qualidades de Clarice: no que há de pessoal (criadora dum mundo altamente pessoal) e de elaborado (sabedoria artesanal completada por instrumentos secretos).

Passo então a discorrer sobre o que Lins considera o fulcro mesmo de sua análise de “Feliz Aniversário”: a questão do tempo. À página 18, escreverá:

Narra o conto, pela voz dum narrador onisciente, a insensata festa com que se comemora o aniversário duma velha: seu 89º aniversário. Assim, pelo título e pelo tema, eis-nos diante duma narrativa dominada pela presença do tempo. Não se trata apenas dum aniversário, mas do aniversário duma anciã, de alguém que ainda contempla a família apaixonadamente, com desprezo e ódio, mas ao mesmo tempo do outro lado duma fronteira invisível, da morte e da eternidade, onde as palavras quase não existem mais. O tema do tempo, que, no aniversário dum jovem, poderia ser pouco importante, adquire, com a velha, um peso por vezes insuportável: a festa gira em torno dum ser quase nonagenário (LINS, 1974, p. 18).

Fosse eu analisar o mesmo texto de Clarice e o resultado seria diverso. Poderia até me referir ao tempo (categoria narrativa a que não é possível fugir em texto que insinua a proximidade da morte e a brevidade da vida), mas enfocaria primordialmente a questão aparência *versus* essência, flagrante em várias passagens do conto, de que dou um exemplo:

---

<sup>54</sup> Grifos meus.

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena (LISPECTOR, 1978, p. 71).

Lins, todavia, era estudioso de teoria literária, por vários motivos, como se pode ver ainda hoje no que restou de sua biblioteca e que se divide entre os arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio e do Instituto de Estudos Brasileiros na USP. Professor de nível superior sem ter a devida licenciatura (graduara-se em Ciências Contábeis, levado pela família que vislumbrava para ele uma carreira no Banco do Brasil), fora escolhido entre os candidatos ao cargo de Professor Regente da Cadeira de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras de Marília, em 1969, por “toda a sua vivência e conhecimento (...) conforme registra seu currículo”<sup>55</sup> e, naturalmente, sentia necessidade de estar atualizado na matéria a fim de dar conta da tarefa que se impusera. Além disso, ou talvez fosse melhor dizer até por isso (pois o período da fatura de *Avalovara* corresponde justamente a esse de sua passagem por Marília, ou seja, 1969-1972), o romance tenha reunido não apenas o interesse do escritor acerca do tema da criação que já se manifestara desde o livro anterior, *Nove, novena*, mas também um saber adquirido e diariamente visitado para fins de ensino (e, claro, por conta de sua curiosidade sem fim que o levava a tudo estudar) que resultou na sua “alegoria da arte de escrever um romance” e em que nós, leitores, nos apercebemos do quanto pontualmente as categorias literárias aí estão postas: espaço e tempo, personagens, enredo, foco narrativo, todos presentes ainda no romance seguinte, de 1976, *A rainha dos cárceres da Grécia*. Natural, portanto, que, ao analisar o conto de Clarice (aliás apresentado aos alunos sob a mesma ótica), enxergasse aí – “conto impregnado pelo tempo” - tal categoria literária.

---

<sup>55</sup> Cf. Parecer Conclusivo do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília sobre os candidatos apresentados à vaga de Professor de Literatura Brasileira. Documento depositado no Arquivo da Biblioteca da Faculdade de Letras (Marília), constante do processo 534-80, fls. 06-07.

Sente ele, a certa altura de seu texto crítico, necessidade de estabelecer uma distinção entre o que seria o tema central do conto e a sequência cronológica dos acontecimentos que aí se desenrolam: “Como se apresenta, neste conto sobre o tempo, a estrutura temporal?”, sem, entretanto, classificar essas duas vertentes do que hoje se convencionou chamar **tempo da história**<sup>56</sup>: a da vivência do tempo como parte inalienável da existência e, naturalmente, do ato de narrar e a da sucessão temporal que, segundo Lins, “inicia-se com a chegada da família (‘A família foi pouco a pouco chegando’), para uma reunião que não se sabe bem qual seja (...)” (LINS, 1974, p. 19).

No último parágrafo de seu texto, Lins escreverá:

O breve parágrafo final da narrativa, com apenas três frases aparentemente desconexas, constitui o seu resumo: “Enquanto isso, lá em cima, sobre escadas e contingências, estava a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma. Será que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério”. À rasteira indagação da personagem sobre o jantar, sucede-se o comentário do narrador invisível: “A morte era o seu mistério”. A oposição entre o imediato e o transcendente apenas repete e amplia o feliz contraste da bela expressão que confere ao início do parágrafo uma estranha poesia: “sobre escadas e contingências”. Fundem-se aqui, como no conto, o peso da carne e o peso do espírito, as necessidades banais e a transcendência, e se a velha “erecta, definitiva” é “maior que ela mesma”, é que na sua figura se concentram intenções e perplexidades que a ultrapassam. (...) Quanto à morte, seria apenas o seu mistério? A morte é o seu mistério, sim, mas também e mais ainda o mistério deste conto, todo ele construído sobre escadas e contingências, a morte, para a qual o tempo arrasta os homens, de que são degraus os aniversários (a escada, a escada escura) e que, invasora, muitas vezes instala-se de véspera entre os vivos (LINS, 1974, p. 22).

Sem saber, falava já por eles. E confesso: de propósito deixei enorme a citação acima, não somente por dela necessitar para escrever este parágrafo, mas para que também fosse possível ao leitor a apreensão da visão crítica de Lins e de seu estilo tão único e admirável. Tomo nas mãos o texto de “Retábulo de Santa Carolina”, conto escrito

---

<sup>56</sup> Cf. REIS, 1990 para maior compreensão das categorias narrativas.

por ele em homenagem à avó paterna (como o era a de Clarice<sup>57</sup>) que o criara depois da morte de sua mãe, em que vou encontrar palavras ou ideias por ele usadas em seu texto crítico: mistério, transcendência (“Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério”), o peso da carne, o peso do espírito (“a parte de chifre, a parte de asa”). Acredito que todo esse texto tenha lhe vindo à mente, diante do contexto do conto de Clarice, como se ele lesse nas linhas dela o que ele antes escrevera, sua leitura resultando de sua vida, como de resto é toda leitura. Novamente não consigo me subtrair às palavras do Professor:

Possível, também, (...) que eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto? Como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”) (LINS, 1976, p. 185).

Nesse “encontro feliz de circunstâncias”, em que tenho como leitora a oportunidade de ouvir a voz de um escritor a propósito da obra de alguém que compartilhou com ele tempo e espaço em nossa literatura, e ainda a de perceber que são tão próximos um do outro sem que sequer se deem conta, me pergunto como foi possível que partilhassem os mesmos sentimentos e até as mesmas palavras para expressar esses sentimentos e só encontro a resposta nas palavras do Professor de *A rainha dos cárceres da Grécia*: “Para acrescentar por artes do imaginário, tais ocorrências; para contrapor, ao que tão depressa nos foge, uma espécie de eternidade” (LINS, 1976, p. 140).

## REFERÊNCIAS

GOTLIB, Nádía B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo/Brasília: T.A. Queiroz/ INL, 1988.

LINS, Osman. O tempo em “Feliz Aniversário”. *Revista Colóquio Letras* 19, Lisboa, maio de 1974, pp. 16-22.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio: Ed. Guanabara, 1986.

---

<sup>57</sup> Cf. GOTLIB, 1995, p. 330.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na Taba: Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LISPECTOR, Clarice. Feliz Aniversário in *Laços de Família*. Rio: José Olympio Editora, 9. ed. 1978, p. 59-75.

REIS, C. e LOPES, A.C.M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.

SALLES, Cecília A. *Crítica genética - uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

## SEÇÃO LIVRE

### TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO: IDENTIDADE, ESPAÇO E MEMÓRIA NO ROMANCE DE AGUALUSA

#### A GENERAL THEORY OF OBLIVION: IDENTITY, SPACE AND MEMORY IN AGUALUSA'S SHELLWORK

Tárcila Beatriz da Silva Duarte<sup>58</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), de José Eduardo Agualusa, no que tange à identidade, memória e espaço, sob o olhar da Geografia Humanista Cultural. São trabalhadas dualidades como topofobia/topofilia e espaciosidade/apinhamento em relação à Ludovica, jovem portuguesa, agorafóbica, obrigada a morar em Angola. De seu apartamento, observa o curso das guerras de libertação ao longo dos anos, necessários para que Angola finalmente fosse livre do domínio português. Refletiu-se, então, que o panorama político do país tem forte relação com as obras literárias, retratando o espaço social e anseios do nativo, intervindo na construção e percepção da narrativa, sendo, assim, a paisagem aspecto indissociável do romance. O aporte teórico consiste em Yi-Fu Tuan, com *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013); Stuart Hall, em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2013) e Bauman, em *Identidade* (2005). Encontrou-se respaldo, ainda, em Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (2006).

**Palavras-chave:** Literatura Africana. Agualusa. Identidade. Memória. Geografia Humanista Cultural.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze *A General Theory of Oblivion* (2012), by José Eduardo Agualusa, in what concerns identity, memory and space, according to the point of view of cultural humanistic geography. Dualities such as topophobia/topophilia and spaciousness/crowding are analyzed based on Ludovica, the main character, a portuguese lady that has to move to Angola. In her penthouse, she watches the course of Angolans liberation wars. Keeping in mind these elements, we can think that the political landscape of the country has a strong relation with literature, this way, the landscape is an inseparable aspect of the romance. This study bases itself in authors such as Yi-Fu Tuan, in *Space and Place: the perspective of experience* (2013); Stuart Hall, in *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2013), *Identidade* (2005) by Bauman. This work is also based in *Memória Coletiva* (2006) by Maurice Halbwachs.

**Keywords:** African Literature. Agualusa. Identity. Memory. Humanist Geography.

---

<sup>58</sup> Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão; Mestranda em Literatura pela Universidade Federal Fluminense/Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - Niterói, RJ. E-mail: tarcilabsd@gmail.com

## 1 INTRODUÇÃO

Neste artigo será analisada a obra *Teoria Geral do Esquecimento*, do contemporâneo escritor angolano José Eduardo Agualusa. O romance foi publicado em 2012, mas sua história acontece por volta de 1975, em Angola. Como diversas outras produções recentes, o enredo conta com a Guerra Civil como pano de fundo da história, conflito que no país teve seu estopim ao fim de 1975, quando foi declarada a Independência Angolana e perdurou até 2002. Como personagem principal, Ludovica - também chamada de Ludo, portuguesa que carrega consigo uma peculiaridade: não gosta de lugares abertos.

À certa altura da trama, Ludo passa a morar em um edifício conhecido como “Prédio dos Invejados”, em Angola, junto de sua irmã, Odete, e seu cunhado, Orlando. Seu medo de lugares abertos piora e, além da recusa em sair de casa, desaceita auxílio para cuidar do apartamento, adotando para si as funções domésticas, sempre se renegando a ter contato com a cultura angolana. Em meio aos conflitos da Guerra de Libertação Angolana, Odete e Orlando são dados como desaparecidos e Ludo passa a viver confinada no apartamento. Diante da situação, a personagem utiliza técnicas variadas e curiosas de sobrevivência. A situação prolonga-se por décadas.

A identidade da personagem principal sofre diversas modificações no decorrer da narrativa, sua resistência à cultura angolana vai se alterando aos poucos, com o passar dos anos, em um processo que envolve fragmentação e reconstrução identitária, memória, espaço e lugar. Este trabalho aborda o conceito de identidade a partir das perspectivas de Stuart Hall e Zygmunt Bauman, em suas obras *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2015) e *Identidade* (2005), respectivamente; os conceitos de Espaço e Lugar, sob a perspectiva de Yi-Fu Tuan, em sua obra *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013), e Edward Relph, com *Place and Placelessness* (2008); e os conceitos inerentes à memória, tratados de acordo com Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), e Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (2006).



## 2 A PERSPECTIVA DA IDENTIDADE, DO LUGAR E DA MEMÓRIA

Em virtude das paisagens multiculturais em constante transformação com as quais tem contato, o sujeito pós-moderno é dotado de uma identidade não fixa, não unificada e carregada de pluriculturalidade. O ser passa por infinitas experiências, construções, rupturas, deslocamentos e fragmentações em seu processo de busca por identificação, um caminho infundável e constituído por aspectos que podem ser, de modo simultâneo, completamente diferentes e intrínsecos. O sujeito apresenta a dualidade entre o ser indivisível e o ser distinto, uma vez que se caracteriza como uma entidade singular e provida de diversos centros de poder, ao mesmo tempo em que é unificada e indivisível. Se a identidade pós-moderna está em constante desenvolvimento, seu curso pode ser conceituado, segundo David Harvey (1989, p. 12), como um “processo sem fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior”. A identidade está, portanto, intimamente ligada à sensação de pertencimento:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Em *Identidade* (2005), o sociólogo polonês Zygmund Bauman afirma que a identidade do sujeito não é determinada logo em seu nascimento, mas pode ser estabelecida de acordo com a comunidade a qual pertence, visto que se molda às normas e filosofias daquele corpo social. Questionamentos sobre a própria identidade podem levar a modificações e à busca por outras comunidades que englobem as características individuais do ser, afinal de contas, como afirma Bauman (2005, p. 25), “perguntar ‘quem é você’ só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo” ou do que lhe foi determinado como identificação, de forma arbitrária. É possível afirmar que o processo de busca pela identidade individual nasce de um conflito por meio do qual

o indivíduo adquire experiências e, por conseguinte, constrói valores. A sensação de pertencimento desejada, por sua vez, é item indispensável na formulação do conceito de identidade nacional.

Atribui-se às nações a mesma sensação de pertencimento referente às tribos, aos domicílios, às religiões, às comunidades locais ou a qualquer outro tipo de comunidade. Fazer parte de um todo dá sentido à existência; compor uma nação desperta a ideia de pertencer a algo, ainda que nação seja considerada uma comunidade imaginária, conforme aponta Stuart Hall: “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (2015, p. 31, grifo do autor). Bauman afirma ainda que “a identidade nacional objetiva o direito monopolista de traçar a fronteira entre o nós e o eles” (2005, p. 28). A confluência de informações e miscigenação de culturas são típicas de uma era globalizada, constituída por processos que atravessam fronteiras nacionais e misturam culturas, fazendo com que os sujeitos estejam, constantemente, compartilhando experiências e conhecimento. Segundo Hall (2015, p. 41), “a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas”. Assim, a forma como os sujeitos são representados está em constante e acelerada mudança. Surge, então, a necessidade de diferenciação entre os conceitos de espaço e lugar.

Na obra *The Condition of Postmodernity* (1992), David Harvey explana sobre o conceito de lugar, afirmando que os lugares permanecem fixos, visto que são neles que temos “raízes”, enquanto o espaço pode ser cruzado, física ou figurativamente, num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite. Ou seja, em contrapeso aos conceitos de espaço e tempo, que são dotados de enorme velocidade, variabilidade e fluidez, o lugar tem caráter mais fixo, concreto e específico. A ideia de lugaridade aflora o que o sujeito tem por familiar e onde se reconhece. Deste modo, o lugar se revela elemento imprescindível ao processo de construção identitária.

As experiências decorrentes da relação entre o indivíduo e o espaço se constituem como área básica de estudos da Geografia Humanista Cultural (GHC), corrente geográfica que surgiu na década de 1960, analisando, sob a perspectiva humana, os valores, crenças e atitudes decorrentes da vivência em determinado ambiente e, ademais, a valia que o ser humano emprega ao meio. O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, teórico fundamental para a expansão desta corrente, afirma que “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (2013, p. 13). A vivência necessária para a constituição da ideia de lugaridade abrange os sentidos, os sentimentos e o envolvimento geográfico decorridos da experiência. Lugares são misturas complexas e únicas de elementos naturais e culturais que podem mudar no decorrer do tempo, dotados de significado para o ser humano, sendo importante aspecto na construção identitária dos indivíduos: a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência.

“Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento” (TUAN, 2013, p.18). A ânsia pelo pertencimento é inerente ao ser humano, destarte o homem é dotado da precisão natural de se sentir membro de uma coletividade. Mediante tal necessidade, inicia-se a busca pela lugaridade – por meio de crenças, etnias, medos, valores ou aspirações –, ou seja, o indivíduo cobiça transformar um espaço em seu lugar, devido à sua constante procura: “onde não há nomenclaturas o ambiente é caótico, deficiente de orientação e até assustador, já que não possui pontos de referência humanizados e familiares” (RELPH, 2010, p. 17). O movimento torna exequível o ato de experienciar um espaço, que pode acontecer de forma passiva, quando se trata de algo que se sofreu ou suportou, e/ou ativa, ao enfrentar o desconhecido e se aventurar por espaços novos. Atuando no espaço, o ser adquire conhecimento sobre ele e, assim como existe o espaço dotado de valores e significados – lugar -, existe também o espaço não dotado de valores ou significados – o não-lugar. Aeroportos, rodoviárias e grandes centros comerciais são atribuídos de funcionalidades, por onde as pessoas perambulam a fim de chegarem a algum objetivo, mas aos quais não se relacionam de fato. Segundo o

antropólogo francês Marc Augé, em sua obra *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (1994, p. 73). Um espaço só se transforma em lugar por conta de seus significados, logo, um espaço pode resultar em um lugar de topofilia ou topofobia, que desperta a sensação de apinhamento ou espaciosidade, conceitos encontrados na obra *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*, de Yi-Fu Tuan.

Espaço e espaciosidade são termos intimamente relacionados, como são densidade de população e apinhamento; mas espaço amplo nem sempre é experienciado como espaciosidade, e alta densidade necessariamente não significa apinhamento. Espaciosidade e apinhamento são sentimentos antitéticos. O ponto no qual um se transforma em outro depende de condições difíceis de generalizar. Para compreender como estão relacionados espaço e número de pessoas, espaciosidade e apinhamento, precisamos explorar seus significados em condições específicas (TUAN, 2013, p. 69).

Dentre os lugares de maior afeição dos seres humanos está a pátria, termo derivado do latim que se refere ao lugar de origem de alguém. Um tipo de lugar confeccionado pelo homem, a partir da necessidade humana de pertencer a algo ou a algum lugar, e que pode ser entendido como local físico – “é uma região (cidade ou interior) grande o suficiente para garantir a subsistência de um povo” (TUAN, 2013, p. 183), e/ou como sentimento, no que tange à afeição pela pátria – “é uma emoção humana comum. Sua intensidade varia entre diferentes culturas e períodos históricos. Quanto mais laços houver, mais forte será o vínculo emocional” (TUAN, 2013, p. 194). Enquanto ninho, a pátria é o ponto central do sistema espacial que a criança experiencia desde o nascimento, sendo equivalente à sensação de pertencimento, segurança, estabilidade e, portanto, lugar de valor primordial, a partir do qual o homem observa o mundo.

Ao aninhar-se em sua pátria e afeiçoar-se a ela, o ser humano pode realizar esses mesmos processos em relação a outro ser humano. O sentimento de lugaridade não necessariamente se limita a uma extensão territorial. Em *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* (2013), vemos que, “para a criança pequena, os pais são seu ‘lugar’

primeiro. O adulto que lhe protege é para ela uma fonte de alimento e um paraíso de estabilidade. O adulto é também quem dá as explicações à criança, para quem o mundo pode frequentemente parecer confuso” (TUAN, 2013, p. 169). Logo, o conceito de “lugar” pode ser estabelecido de diversas maneiras e um ser humano pode pertencer a diversos lugares. Posto que a lugaridade seja fundamental para a formação identitária do ser humano e que a busca pela identidade é um processo em constante desenvolvimento, tornando possível concluir que a procura por ambos perpasse toda a vida do homem.

Em *A Memória Coletiva* (2013), Maurice Halbwachs aborda a relação entre memória individual e memória coletiva. O teórico considera que nenhuma lembrança pode existir alheia à sociedade, visto que as memórias do sujeito nunca são exclusivamente suas. Segundo o sociólogo, são os grupos sociais que determinam quais acontecimentos são marcantes a ponto de serem lembrados e onde serão salvaguardadas estas memórias. Halbwachs (2013) propõe a existência do conceito de memória individual como um ponto de vista a respeito da memória coletiva, havendo, portanto, estreita relação entre ambas. Para o francês, outro ponto importante para a construção da memória é o espaço, uma vez que os indivíduos tendem a ser influenciados pelo espaço no qual estão incorporados. Na obra *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), é abordada, de forma contínua, a relação entre identidade e memória, tendo em vista a relevância destes aspectos culturais e o papel de ambos no processo de reconstrução da identidade da personagem principal, Ludovica:

Ao abordarmos a tríade cultura, identidade e memória pressupõem fazermos observações em diferentes ângulos a partir da personagem Ludo, uma vez que estão interligadas. Portanto, não podemos falar em construção de identidade sem colocarmos em consideração os fatores culturais que envolvem a personagem, estrangeira; que passa a viver em um país em que a mesma resolve não pertencer. (...) Dessa forma, entender a construção identitária da personagem Ludo significa, antes de tudo, conhecer os elementos culturais de que ela faz parte e de outros que se relacionam com seu passado (SILVA, 2015. p. 16).

O romance de *Agualusa* traz a história de Ludovica Fernandes Mano. Portuguesa, residente em Aveiro, a jovem Ludo apresentava, desde criança, uma forte repulsa em relação a sair de casa e a enfrentar espaços abertos:

Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça. Muito pequena, 6, 7 anos, recusava-se a ir para escola sem a proteção de um guarda-chuva negro, enorme, fosse qual fosse o estado do tempo. Nem a irritação dos pais, nem a troça cruel das outras crianças a demoviam. Mais tarde, melhorou. Até que aconteceu aquilo que ela chamava de *O Acidente* e passou a olhar para esse pavor primordial como uma premonição (AGUALUSA, 2012, p. 11).

Quando seus pais falecem, a jovem passa a morar com Odete. Ambas ganham a vida como professoras de línguas e Ludo mantém seu posicionamento quanto aos espaços abertos. Então, Odete conhece Orlando, angolano e engenheiro de minas. Apaixonados, decidem se casar e viver em Angola, obrigando Ludo, que não se imaginava vivendo sozinha, a se mudar para África junto com o casal:

A viagem foi difícil para Ludo. Saiu de casa atordoada, sob o efeito de calmantes, gemendo e protestando. Dormiu durante todo o voo (...) no mês seguinte, estavam instalados num apartamento imenso, no último andar de um dos prédios mais luxuosos de Luanda. O chamado *Prédio dos Invejados*” (AGUALUSA, 2012, p. 12).

Ludo insistia em cuidar da casa sozinha, enquanto Orlando fazia o possível para seu conforto; certa tarde, presenteou a moça com um pastor alemão albino, que foi batizado de Fantasma. Ambas as irmãs apresentaram receios em relação à cultura angolana, em especial durante o período em que se iniciaram as guerras para a libertação do país. Ludo passa a viver em Angola pouco antes de 1975, período de tensão política - devido à força de movimentos pró-independência, como o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) - que antecede a Guerra de Independência do país.

Àquela altura, o Prédio dos Invejados se encontrava quase vazio. Orlando, embora temesse as partes mais extremistas do movimento, passou a se envolver nos conflitos. Quando sua esposa insistia em abandonar o país, o angolano afirmava que “Elas podiam ir. Os colonos deveriam embarcar. Ninguém os queria ali” (AGUALUSA, 2012, p. 19):

Os terroristas, querido, os terroristas... Terroristas? Não volte a usar essa palavra na minha casa. Orlando nunca gritava. Sussurrava em tom ríspido, o gume da voz encostando-se como uma navalha à garganta dos interlocutores: Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou angolano. Não sairei. Decorreram dias agitados. Manifestações, greves, comícios. Ludo cerrava as vidraças para evitar que o apartamento se enchesse das gargalhadas do povo nas ruas, estalando no ar como fogo de artifício (AGUALUSA, 2012, p. 14).

Certa noite, o casal saiu para uma festa e jamais retornou, deixando Ludovica sozinha. A seguir, ocorre uma tentativa de furto do apartamento que leva a moça a atirar em um dos furtadores, que acaba falecendo. Então, Ludo constrói uma parede que separa o seu apartamento do resto do edifício e permanece ali, contando apenas com a companhia de Fantasma, o pastor albino, por quase três décadas.

A narrativa continua de forma alternada quando, ocasionalmente, o narrador se mostra onisciente - 3ª pessoa – e, por vezes, desponta como relato pessoal em linguagem poética - 1ª pessoa, onde são colocadas as palavras que a própria Ludo escreve em seus diários. O medo e a solidão pesam sobre seus ombros e a portuguesa se sente alheia à toda cultura do país:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar o nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio. Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque esse português que falam já não é o meu. Até a luz me é estranha. Um excesso de luz. Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável. Estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora (AGUALUSA, 2012, p. 31).

Ludovica observa o desenrolar da vida em Angola. Durante os anos que seguiram à independência, o Prédio dos Invejados começa a ser reocupado sem que as pessoas notem a existência de seu apartamento. A portuguesa assiste às mudanças socioeconômicas, ao desespero dos nativos causado pela miséria – rastros das guerras e permanece temendo os angolanos - os quais ela enxerga como selvagens, seres indefinidos e misteriosos, não mantendo verdadeiro contato -, seus rituais, a escuridão do céu, sente-se esmagada e reflete isso em seus devaneios cotidianos. A partir disso, Agualusa adapta a memória nacional de Angola, mesclando-a à narrativa ficcional de *Teoria Geral do Esquecimento*.

#### **4 IDENTIDADE, LUGAR E MEMÓRIA EM TEORIA GERAL DO ESQUECIMENTO**

Ludovica passa por diversos processos como a desconstrução de sua identidade, o esquecimento, o apinhamento – conceitos a serem mais explorados posteriormente; o apartamento se torna um lugar sem lugaridade; a portuguesa não se sente pertencente nem a Portugal, nem a Angola; transforma a biblioteca de Orlando, seu cunhado, e todas as paredes que a cercam em relatos pessoais sobre sua vivência e, gradativamente, perde a maior parte de sua visão. A portuguesa perde a si mesma em meio ao isolamento, e é então que começa a se reconstruir. Um dos primeiros sinais do novo olhar de Ludo sobre Angola é relatado em sua reflexão sobre as figuras de um quadro pendurado em uma das paredes do apartamento:

Na parede da sala de visitas estava pendurada uma aguarela representando um grupo de mucubais a dançar. Ludo conhecera o artista, Albano Neves e Sousa, um tipo brincalhão, divertido, velho amigo do cunhado. Ao princípio, odiou o quadro. Via nele um resumo de tudo o que a horrorizava em Angola: Selvagens celebrando algo – uma alegria, um augúrio feliz- que lhe era alheio. Depois, pouco a pouco, ao longo dos compridos meses de silêncio e de solidão, começou a ganhar afeto por aquelas figuras que se moviam, em redor de uma fogueira, como se a vida merecesse tanta elegância (AGUALUSA, 2012, p. 95).



Conhecemos Sabalu, já no final da narrativa, quando, aos sete anos, o menino escala todo o Prédio dos Invejados por andaimes e conhece Ludovica. Inicialmente, o objetivo do garoto seria saquear o apartamento, todavia o garoto passa a cuidar de Ludo - que nesse ponto já se encontrava quase cega e com uma perna quebrada -, a quem chama de avó, fornecendo-lhe remédios e alimentos. A senhora ensina o jovenzinho a ler e, em troca, ele lê em voz alta para ela durante sua convalescência e lhe fala sobre o mundo além do apartamento: “enquanto jogava, falava-lhe da vida, lá fora. Para a mulher era como ter um extraterreste revelando-lhe os mistérios de um planeta remoto” (AGUALUSA, 2012, p. 104).

Tendo em vista o estado debilitado da mulher, que sofria de febres e inflamações, o menino já havia cogitado a possibilidade de quebrar a parede que separava o apartamento do resto do prédio, para que Ludo pudesse consultar um médico, entretanto a senhora reafirmava para si mesma que “preferia morrer ali, prisioneira, porém livre, como vivera nos últimos trinta anos. Livre?” (AGUALUSA, 2012, p. 102). Contudo, certa tarde, ambos entram em desespero ao descobrirem que os andaimes pelos quais o jovem subira estavam sendo desmontados. Sabalu, então, convence Ludovica a derrubar a parede construída 28 anos antes diante da porta do apartamento: “O rapaz foi buscar uma picareta e, com meia dúzia de violentas pancadas, abriu um buraco na parede” (AGUALUSA, 2012, p. 104). Sabalu é um ponto decisivo para que Ludo, enfim, derrube a parede que construíra para se isolar de Angola.

#### **4.1 Fragmentação identitária e o processo da memória**

Quando em Portugal, a despeito de seus temores, Ludovica passava horas e horas observando o céu: “ao anoitecer, aproximava-se da janela e olhava para a escuridão como quem se debruça sobre um abismo” (AGUALUSA, 2012, p. 13). Já em Angola, Ludo se recusava a frequentar o terraço e evitava sequer chegar perto das janelas do apartamento: “nos primeiros meses não se atrevia sequer a aproximar-se das janelas. O céu da África é muito maior que o nosso, explicou à irmã. Esmaga-nos” (AGUALUSA, 2012, p. 14). Essa resistência faz referência tanto ao espaço geográfico de ambos os

países, já que a extensão territorial de África é superior à de Portugal, quanto à diferenciação feita por Ludovica e Odete entre o “eu”, os portugueses, e os “eles”, os angolanos:

As portuguesas, mesmo estando em território angolano, sentem-se superiores aos africanos e, por meio de falaciosos discursos, manifestam preconceito e rejeição à libertação da ex-colônia. Por exemplo, ao se referir ao primo do marido, Odete não o considera um igual; para ela um negro será sempre o “outro”. Assim, caracteriza-o com desdém: “Fala como um preto. Além disso, fede a catinga. Sempre que vem aqui empesta a casa inteira” (AGUALUSA, 2012, p. 15). De certo modo, o autor sugere que a civilização europeia é responsável pelo racismo colonial. Assim, para ela, qualquer negro que defendesse a Independência não passava de um terrorista, de acordo com o ponto de vista da metrópole que ela representa (AGUALUSA, 2012 apud FONSECA E SILVA, 2015, p. 4).

Essa diferenciação que, no caso das portuguesas, encontra-se repleta de preconceitos, representa uma barreira entre angolanos e portugueses e abre espaço para diversas dualidades entre os dois povos: colonizadores/colonizados, brancos/negros, civilizados/selvagens. Ludo se apegava à sua identidade nacional portuguesa por temer o desconhecido, em especial o povo angolano, o qual a jovem considerava “selvagem”. A irmã de Ludo, Odete, chegava a referir-se aos nativos angolanos envolvidos nas guerras de libertação como terroristas, a contragosto de Orlando:

“Terroristas? Nunca mais volte a usar essa palavra na minha casa. Orlando nunca gritava. Sussurrava num tom ríspido, o gume da voz encostando-se como uma navalha à garganta dos interlocutores: Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou angolano” (AGUALUSA, 2012, p. 14).

A segregação entre o “eu” e o “eles” é um aspecto típico da construção das identidades sociais individuais, enquanto a definição entre “nós” e “eles” é um forte aspecto da chamada identidade nacional. Tais construções identitárias são processos em constante e contínua construção, além de estarem intrinsecamente ligados aos aspectos culturais que cercam os indivíduos. Tratando-se de *Teoria Geral do Esquecimento*

(2012), pode-se afirmar que as identidades das personagens retratadas durante a narrativa – sendo habitantes de Angola - encontravam-se fragmentadas, devido aos transtornos e tensões causados tanto pela guerra quanto pela instabilidade política dos anos que se seguiram, onde diversos governos tomaram o poder sem, no entanto, permanecerem ou aprimorarem os aspectos socioeconômicos do país.

Deste modo, trata-se, também, da fragmentação da identidade cultural de Angola – base para a construção da identidade nacional do país – enquanto nação, visto que, se “as questões de identidade nacional estão ainda em processo, a construção da identidade cultural de sujeitos que, no momento contemporâneo, vivem em contextos de descolonização tardia, certamente expressará a sensação de descentramento, de fragmentação” (FONSECA E SILVA, 2015, p. 9). No caso da personagem principal do romance, Ludovica Fernandez Mano, o processo de fragmentação e reconstrução de sua identidade começa desde o momento em que ocorre o seu deslocamento de Portugal para Angola. Em seguida, sucede o desaparecimento de sua irmã e cunhado, fato que leva à construção da parede em frente à porta do apartamento e, dessa forma, além da condição pré-existente de exílio, Ludo lança a si mesma a um isolamento social onde suas únicas companhias eram Fantasma, o pastor alemão albino e suas memórias. Jobson Soares da Silva afirma que:

(...) o muro que separa Ludo do restante do edifício pode até ser considerado um dado real, no entanto, este muro evidencia a metáfora do esquecimento. De fato, é a própria teoria alavancada pelo autor no formato de ficção. Dessa forma, consideramos que a teoria geral do esquecimento é a maneira que Ludo encontrou para reconstruir sua identidade, a partir da memória e do esquecimento (SILVA, 2015, p. 23).

Desse jeito, é possível perceber que memória e identidade, no que tange ao romance, são processos intimamente ligados, de forma que um não existe sem o outro. Ludovica apegou-se às memórias de Portugal, entretanto fatores como a distância de sua terra natal e a ausência de pessoas queridas que esperassem pelo seu retorno às terras lusitanas contribuíram para o processo de esquecimento que ocorre durante os seus anos de clausura.

Fantasma viveu por um período surpreendentemente longo como uma representação da identidade portuguesa que insistia em assombrar Ludovica. O animal faleceu de forma silenciosa, e, ainda assim, Ludovica, às vezes, tinha ainda a impressão de ouvir seus latidos. Ludo entendia-se, diariamente, com a solidão, com seu próprio esforço em ignorar seu entorno, repleto da cultura africana, dos nativos, dos animais peculiares ao país e da língua, um português que não era o seu.

Desvincular-se de uma identidade nacional, a qual era ligada desde o nascimento e, assim, perder suas âncoras sociais, foi um processo naturalmente lento e doloroso para Ludovica, no qual resultou na fragmentação, também, de sua identidade individual. Contudo, se o que sustenta a busca por uma identidade é a ânsia pelas sensações de segurança e pertencimento, a pós-modernidade, vinculada ao processo de globalização, compreende um conceito de identidade nacional que não está exclusiva e irrefutavelmente presa ao lugar de nascimento do sujeito. Ou seja, a identidade nacional passa a estar mais relacionada à experiência individual que cada pessoa tem - em relação aos lugares - e aos sentimentos desenvolvidos a partir desta relação:

Não mais monitorados e protegidos, cobertos e revigorados por instituições em busca de monopólio – expostas, em vez disso, ao livre jogo de forças concorrentes -, quaisquer hierarquias ou graus de identidades, e particularmente os sólidos e duráveis não são nem procurados nem fáceis de construir. As principais razões de as identidades serem estritamente definidas e desprovidas de ambiguidade (tão bem definidas e inequívocas quanto a soberania territorial do Estado), e de manterem o mesmo formato reconhecível ao longo do tempo, desapareceram ou perderam muito do poder constrangedor que um dia tiveram. As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas (BAUMAN, 2005, p. 35).

Vagarosamente, após o processo de deslocamento, Ludovica compreende que não há ninguém esperando por ela do lado de fora do apartamento e começa a questionar sobre a própria existência, registrando seus pensamentos em diários e, mais tarde, em livros encontrados na biblioteca de seu cunhado, seguidos pelas próprias paredes do apartamento. Ludo insistiu, por muito tempo, na tentativa de manter sua identidade

nacional viva. A portuguesa acompanhou, por anos, o dia a dia de Che-Guevara, o macaco que habitava a cobertura do prédio ao lado, tendo nele um dos elementos que a aproximavam de Angola. Observá-lo dava-lhe uma sensação de bem-estar, justificada pelo julgamento de que ambos eram seres em certa situação de cárcere, na qual não deveriam estar representando erros: “Costumava vê-lo, a deslizar pelas paredes, a correr pelos pátios e telhados, a procurar refúgio nos ramos mais altos da enorme mulemba. Vê-lo fazia-lhe bem. Eram seres próximos, ambos um equívoco, corpos estranhos no organismo exultante da cidade” (AGUALUSA, 2012, p. 63). Havia, ainda, a figura da antena rebelde, uma provável representação da situação em que a portuguesa se encontrava, elemento cuja existência trazia conforto a Ludo:

Mudando ligeiramente de posição, Ludo podia contemplar as antenas parabólicas. Dezenas, centenas, milhares delas, cobrindo os telhados dos prédios, como fundos. Desde há muito tempo que as via voltadas para Norte. Todas, exceto uma – a antena rebelde. Outro erro. Costumava pensar que não morreria enquanto a antena se mantivesse de costas para as outras. Enquanto Che Guevara sobrevivesse, não morreria (AGUALUSA, 2012, p. 63).

Momentos mais tarde, o macaco apareceria no apartamento de Ludo. Ambos se encontravam desesperados, assombrados pela fome, pelo medo e pela morte. Ludovica, então, engana o macaco, oferecendo-lhe comida e o mata. Na manhã seguinte, enquanto temperava a carne de Che Guevara, a jovem observa que a antena rebelde já não se encontrava virada para o norte, mas para o sul, como todas as outras. São extintos, então, dois elementos que aproximavam Ludovica da humanidade e, assim, cada vez mais sozinha e sem esperanças.

Che Guevara, o símio, é um dos fortes símbolos encontrados na narrativa de Agualusa, bem como o cão de Ludo, Fantasma, e a osga que encara Jeremias Carrasco. No caso, Ludo aparece como uma representação do colonizador imperialista português, enquanto o macaco é um animal nativo do país, batizado com o nome de um ícone da luta contra o capitalismo e o imperialismo – Ernesto Che Guevara. Dessa forma, a simbologia presente neste trecho faz alusão à situação política em que Angola se encontrava, durante a Guerra Civil e nos primeiros anos pós-independência, onde governos socialistas

travavam constantes embates ambicionando o poder. Ademais, “Nesta situação, entendemos que a morte física deste animal consolida, simbolicamente, a derrocada de qualquer utopia socialista na sociedade angolana” (MOURA FREITAS, 2014, p. 9).

Àquela altura, Ludo beirava à invisibilidade, não havia registros de sua existência ou qualquer pessoa em África ou Portugal que a lembrasse. Ocasionalmente, a portuguesa chegava a ansiar pelo próprio esquecimento, posto que este seria o passo inicial para a reconstrução de sua identidade:

Fechou os olhos. Se morresse ali, assim, naquele lícido instante, enquanto lá fora o céu bailava, vitorioso e livre, isso seria bom. Decorreriam décadas antes que alguém a encontrasse. Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum. Lá, onde nascera, fazia frio. Reviu as ruas estreitas, as pessoas caminhando, de cabeça baixa, contra o vento e o enfado. Ninguém a esperava (AGUALUSA, 2012, p. 63).

Ludovica é construída como um reflexo da própria Angola, ambas lutando pela reconstrução de si. A personagem necessita passar pelo processo de deslocamento e esquecimento para que seja possível a reconstrução de sua identidade cultural, abandonando medos e preconceitos. O país luta por várias décadas em prol de sua independência e, quando finalmente consegue, enfrenta anos de guerra civil e conflitos sócio-políticos internos agravados pela instabilidade política – marcada pela alternância constante entre partidos socialistas no poder: “Deste modo, a pesquisa em torno da identidade e da memória faz-se relevante por descrever o processo de deslocamento perpassado pelo personagem, na tentativa de (re) assumir uma nova condição em seu contexto” (SILVA, 2015, p. 15). A construção da memória é um processo essencialmente conectado à estruturação ou reestruturação da identidade do sujeito, e ambos se entrelaçam à bagagem cultural do indivíduo, que também se caracteriza como um processo em constante estruturação: “(...) as culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a nação com os quais podem se identificar, constroem identidades. São memórias que conectam o passado e o presente, e as imagens que serão construídas” (SILVA, 2015, p. 18).

A situação sociopolítica que se delineia em Luanda reflete-se em Ludovica e reverbera, também, em Jeremias Carrasco. Um e outro tinham contato diário com a cultura nacional angolana e lidavam com essa força multicultural do país de forma distinta, contudo ambos encontravam-se expatriados e tinham o medo como sentimento em comum: “Os personagens, além dela, querem ser esquecidos, pois, diante de um contexto perturbado, é o medo o principal sentimento que movimenta os habitantes daquele país (...) não havia como deixar Luanda e não havia como viver em Luanda, se não fosse clandestinamente” (SILVA, 2015, p. 12). Além de Ludovica, havia outros nativos portugueses que se encontravam em Angola por diversos motivos e que tinham contato mais direto com o contexto sociopolítico existente no país durante os anos seguintes à conquista da independência, dentre eles Jeremias Carrasco e Magno Moreira Monte:

Magno Moreira Monte representa também, embora de modo mais cínico, a falência do projeto revolucionário em Angola. Durante anos, ele trabalhou como agente da Segurança de Estado do governo angolano. Após comandar uma operação pateticamente executada por um subordinado, o então agente de Estado resolve abandonar a função. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v. 3, n. 2, 2014. Para Monte, tal episódio havia sido a “gota d’água” em relação às suas insatisfações políticas. Alegadamente, elas estariam relacionadas às “novas orientações do partido” e ao inconformismo com “a rendição à economia de mercado” (MOURA FREITAS, 2014, p. 9).

Jeremias Carrasco e Benjamin eram soldados portugueses e traficantes de diamantes, presos e alvejados com três tiros por Monte, o soldado angolano, quando a Independência Angolana foi declarada. Tempos depois, Carrasco acorda em um hospital, sendo tratado, clandestinamente, por Madalena, uma enfermeira que trabalhava há cinco anos no Hospital Maria Pia, e resgatara o sujeito do cenário de seu assassinato. Desde então, a ex-freira cuidava dos ferimentos de Jeremias Carrasco:

Achei melhor não te levar para o hospital. Cuidariam de ti e, quando estivesse bom, voltariam a fuzilar-te. Assim, paciência, tratei-te eu mesma com os poucos recursos disponíveis. Resta-me tirar-te de Luanda. Não sei por quanto tempo conseguirei esconder-te. Se os camaradas te encontram, fuzilam-me também a mim. Assim que for

possível viajaremos para Sul. Escondeu-o durante quase cinco meses (AGUALUSA, 2012, p. 47).

Os planos incluíam a recuperação total do ex-soldado e que, no tempo devido, Carrasco cruzasse a fronteira em direção ao sudoeste africano, onde poderia encontrar amigos. Jeremias nunca chegou a cruzar a fronteira. Embora as formas com que ambos lidam com Angola sejam completamente diferentes, bem como suas trajetórias dentro do país, há semelhanças entre Jeremias Carrasco e Ludovica Fernandez Mano, especialmente no que tange à memória: “À semelhança de Ludo, Carrasco é considerado morto ou inexistente perante a sociedade angolana. Entretanto, aqueles dois personagens permanecem relacionados com o passado e o presente de Angola” (MOURA FREITAS, 2014, p. 10). No caso de Jeremias, sua experiência de quase-morte resulta no convívio com os nativos de uma tribo que o recebem como um velho sábio, e a convivência com essas pessoas contribui com o seu processo de reconstrução identitária. Enquanto isso, Ludo passa por um processo de esquecimento doloroso e solitário, onde beira a invisibilidade e cogita acabar com a própria vida.

Devido à falta de recursos, Ludo começa a escrever nas paredes do apartamento com pedaços de carvão: “Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos” (AGUALUSA, 2012, p. 65). Nas paredes do apartamento, Ludovica – que, àquela altura, não se considerava nem portuguesa, nem angolana -, finalmente, instaura a sua “Teoria Geral do Esquecimento”:

Venho perdendo a vista. Fecho o olho direito e já só enxergo sombras. Tudo me confunde. Caminho agarrada às paredes. Leio com esforço, e apenas sob a luz do sol, servindo-me de lupas cada vez mais fortes. Releio os últimos livros, os que me recuso a queimar. Andei queimando as belas vozes que me acompanharam ao longo de todos estes anos. As vezes penso: enlouqueci. (...) A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que tropece nas letras, enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras. Erro ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito. Algumas páginas são melhoradas pelo equívoco. (...) Um fulgor de pirilampos pirilampeja pelos quartos. Movo-me, como uma medusa, nessa bruma iluminada. Afundo-me nos meus próprios sonhos. Talvez a isso se possa chamar



morrer. (...) Se ainda tivesse espaço, carvão e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. Nesta casa todas as paredes têm minha boca (AGUALUSA, 2012, p. 78).

No capítulo “A sutil arquitetura do acaso”, vários personagens, cuja trajetória fora narrada separadamente durante o romance, encontram-se em frente ao apartamento de Ludo e, a partir de então, é traçado o caminho para o confronto entre ela e Jeremias Carrasco, acontecimento essencial para a dissolução do elo entre Carrasco e seu passado. Ainda que estivesse imerso na realidade da tribo dos kuvale há anos, Jeremias ainda permanecia preso em seu passado e, em especial, ao fato de ter causado a morte de Odete e Orlando. Carrasco viaja até Luanda com o objetivo de explicar à Ludo o que aconteceu e pedir seu perdão. Ludo, então, pede que Jeremias pare: “Não se atormente mais. Os erros nos corrigem. Talvez seja necessário esquecer. Devíamos praticar o esquecimento” (AGUALUSA, 2012, p. 163). Ao fim da conversa, a senhora levantou-se e buscou dois diamantes que haviam sobrado para entregar a seu devido dono, Jeremias Carrasco: em sua confissão, Jeremias Carrasco contesta a súplica de Ludo sobre a necessidade da prática do esquecimento. Para ele, esquecer seria a própria morte, uma espécie de rendição. Deste modo, Carrasco parece indicar a importância de o passado não somente ser reconhecido, lembrado, mas, principalmente, encarado e enfrentado (FREITAS, 2014).

Ao analisar os tópicos abordados, percebe-se o quanto o processo de fragmentação e reconstrução identitários estão estritamente relacionados à lembrança e ao esquecimento. Tendo em vista que o ser humano é afetado pelos ambientes que habita desde o nascimento, e que, naturalmente, estes espaços exercem influência em sua construção identitária, bem como em suas memórias, a necessidade de analisar a paisagem em que Ludo se encontra, ao longo do romance, é ressaltada. Destarte, a Geografia Humanista Cultural guia o presente estudo.

## **4.2 Lugar e lugar-sem-lugaridade na Angola de Agualusa**

É possível identificar os conceitos da Geografia Humanista Cultural (GHC), presentes em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012). Aqualusa acentua, desde o início da narrativa, a aversão que Ludovica sempre apresentou por lugares abertos. Desde os sete anos, a jovem se recusava a enfrentar o céu aberto e resistia firmemente à zombaria de seus colegas da escola, por conta de um guarda-chuva negro que a menina insistia em utilizar sempre que ia ao colégio: “Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a lugares abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça” (AGUALUSA, 2012, p. 11). Quando sua relação com o espaço começava a melhorar, Ludovica foi vítima de um evento que, durante grande parte do livro, é chamado de “o acidente”.

Uma tarde, ao chegar em casa, vinda da praia, dei pela falta de um livro que estava a ler. Retornei, sozinha, à procura dele. Havia uma fila de barraquinhas montadas na areia. A noite caíra, entretanto, e estavam desertas. Dirigi-me à barraquinha onde tínhamos estado. Entrei. Ouvi um ruído e, ao voltar-me, vi um sujeito à porta, sorrindo pra mim. Reconheci-o. Costumava vê-lo, num bar, a jogar às cartas com meu pai. Ia explicar-lhe o que estava ali a fazer. Não tive tempo. Quando dei por mim já ele estava sobre mim. Rasgou-me o vestido, arrancou-me as calcinhas e penetrou-me. Lembro-me do cheiro. Das mãos, ásperas, duras, apertando-me os seios. Gritei. Bateu-me no rosto, pancadas fortes, sincopadas, não com ódio, não com fúria, como se estivesse a divertir-se. Calei-me. Cheguei a casa aos soluços, o vestido rasgado, cheio de sangue, o rosto inchado. O meu pai compreendeu tudo. Perdeu a cabeça. Esbofeteou-me. Enquanto me açoitava, com o cinto, gritava comigo, puta, vadia, desgraçada. Ainda hoje o ouço: Puta! Puta! A minha mãe agarrada a ele. A minha irmã em prantos. Nunca soube ao certo o que aconteceu ao homem que me violou. Era pescador. Dizem que fugiu pra Espanha. Desapareceu. Engravidei. Fechei-me num quarto. Fecharam me num quarto. Ouvia, lá fora, as pessoas a segredarem. Quando chegou o momento, uma parideira veio a ajudar-me. Nem cheguei a ver o rosto da minha filha. Tiraram na de mim (AGUALUSA, 2012, p. 166).

A partir disso, além da aversão natural a lugares abertos, Ludo era assombrada por uma vergonha que a acompanhou por muitas décadas. Já instalada no Prédio dos Invejados, a jovem continuava se recusando a sair do apartamento. Naquele país, o desconhecido a esmaga e amedronta constantemente, sensações que alimentam a relação

topofóbica de Ludovica com Angola. Usualmente, classificam-se os espaços em lugar, lugar-sem-lugaridade e não-lugar. Conceitos específicos dos estudos da paisagem que se diferenciam da ideia de Espaço, uma vez que:

“Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (...) As ideias de “espaço e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da 54 segurança e da estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar (TUAN, 2013, p. 14).

No que tange ao apartamento, o aposento já não é um lugar de transitoriedade para Ludovica. Logo, a despeito de tê-lo habitado por cerca de 30 anos, o cômodo é um lugar- sem-lugaridade. O apartamento é um lugar entre o passado e o futuro, onde ocorreu a dissolução de suas relações tanto sociais quanto com o mundo; onde não desenvolve o sentimento de lugaridade, já que não se sente pertencente àquele lugar. Basicamente, é um lugar onde Ludo ancorou para testemunhar a passagem do tempo e reestruturar a própria identidade, dado que não se identifica mais como portuguesa, tampouco se considera angolana: “Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum” (AGUALUSA, 2012, p. 63).

Ademais, Ludovica experiencia em Angola a sensação de apinhamento. A moça sente-se constantemente esmagada ou amedrontada por elementos deste país, como o céu ou os mitos e, por conseguinte, permanece apinhada no apartamento. A ideia de apinhamento se apresenta como uma contraposição à espaciosidade, que é caracterizada pelo poder de movimento que se tem sobre um lugar. Ludo não tinha essa sensação em relação a Angola por sentir-se o tempo todo esmagada pelo desconhecido que a apavorava. Em *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*, Tuan (2013) discorre sobre a questão da experiência, ponderando que o termo aborda as maneiras como o indivíduo conhece a realidade. Tais maneiras podem variar entre experienciar o mundo de forma direta ou indireta, de maneira passiva ou ativa. Quando o indivíduo experiencia o espaço,

ele aprende e, dessa forma, torna-se capaz de atuar sobre o ambiente, logo, a vencer os perigos que possam estar presentes em determinado lugar. Posto que Ludovica se recusa a experienciar Angola, não atua sobre o espaço e não desenvolve o sentimento de lugaridade durante muitos anos. Em seguida, além de se reconhecer, constantemente, dentro da situação de estrangeira, Ludo passa muitos anos na condição de expatriada: “Desde a sua chegada à Luanda, Ludovica sente-se estrangeira. Essa condição é, posteriormente, agravada pela guerra, que a torna também expatriada” (SILVA, 2015, p.25).

É importante ressaltar que as lacunas deixadas em Ludo não têm origem na própria condição do exílio, mas são agravadas por ele. Abandonar a pátria de origem e estar sozinha em outra geografia e tradição são atos que jamais ficam impunes, de modo que a consciência de ter pertencido a uma nação não pode ser de todo eliminada, nem totalmente substituída pelo lugar do exílio. Afinal, pertencer a uma nação é estar participando de um grupo que corresponde a afinidades culturais, geográficas ou linguísticas. Porém, em Ludo, tudo parece ser agravado e o deslocamento imputa-lhe uma sensação de descaminho e desorientação, muito em função de sua própria história e sensação de ser estrangeira a tudo (FONSECA E SILVA, 2015, p. 16).

A conjuntura de expatriação acarreta diversos efeitos sobre a identidade. No caso de Ludovica, esta condição reverbera em seu processo de esquecimento e reconstrução de identidade, uma vez que não volta a se sentir portuguesa. Ao fim da narrativa, a parede é derrubada e Ludovica reencontra sua filha, Maria da Piedade, “uma mulher miúda e nervosa, com uma cabeleira pardacenta, malcuidada, erguida como uma crista, no alto da cabeça” (AGUALUSA, 2012, p. 153), e recebe o convite de voltar a morar em Portugal. Apesar de Ludo ter residido durante 28 anos naquele prédio, a sua hesitação ao receber a oferta de voltar ao seu país de origem não se dá por apego ou sentimento de lugaridade condizente ao apartamento ou à Angola, mas ao resultado do processo de reconstrução identitária que aconteceu enquanto o habitava. Ludo recebe a proposta de voltar para Portugal e viver com seu único laço de sangue, mas recusa:

Maria da Piedade arrastou a cadeira para junto dela. Pousou a mão direita no seu joelho:

Não vim a Luanda para cobrar nada. Vim para a conhecer. Quero levá-la de volta para nossa terra.

Ludo segurou-lhe a mão:

Filha, esta é a minha terra. Já não me resta outra. (...) vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a observar-me. Disse-me que nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz nesse país é uma festa. Em todo o caso, não pretendo mais: A luz, Sabalu a ler pra mim e a alegria de uma romã todos os dias (AGUALUSA, 2012, p. 154).

O sentimento de não pertencer mais a Portugal impede Ludovica de voltar à sua terra natal. É a partir da vivência com o jovem Sabalu, quando já não lhe restava nada, que a ex-portuguesa começa a desenvolver uma relação topofílica com Angola, abrindo os olhos para as novas possibilidades que viver no país lhe proporciona, expandindo, literalmente, seus horizontes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atual literatura angolana, incluindo a obra *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), promove a reflexão sobre identidades culturais, por meio de histórias como a de Ludovica, que retratam sujeitos cujas identidades foram fragmentadas por processos políticos e históricos. No caso de Angola, cuja Declaração de Independência ocorreu em 1975, há o enfrentamento constante de um desafio que consiste na reconstrução da História do país e consolidação da identidade nacional angolana, em meio a uma contínua crise sociopolítica. Agualusa reflete, em sua obra, traços autobiográficos, utilizando a verossimilhança para narrar os esforços individuais dos personagens, em contextos variados de deslocamento, isolamento, exílio, esquecimento e confrontos diversos, bem como utiliza artifícios literários para ressignificar, no trato ficcional, a história nacional de Angola.

Dentre as possibilidades de temas a serem abordadas pela obra, destacam-se, neste trabalho, o processo de fragmentação identitária da personagem principal, Ludovica Fernandes Mano, portuguesa, natural de Aveiro, que passa a morar em Angola - país pelo

qual não nutre a sensação de pertencimento e onde se sente uma estrangeira, encaixando-se, assim, na situação de expatriada. A personagem se tranca em um apartamento, onde vive por quase três décadas, assombrada pelas lembranças de sua terra natal, ao passo que se recusa a vivenciar uma nova cultura. Logo, a fragmentação da identidade nacional da personagem é intrínseca ao processo de apagamento de suas memórias. Ludo anseia pelo próprio esquecimento e até mesmo pela própria morte. O apartamento no qual a mulher se encontra é transformado em um limbo onde não se sente portuguesa, tampouco angolana.

Embora trate-se de um processo pleno de acontecimentos dolorosos, o esquecimento se torna necessário para que a portuguesa seja apagada e uma nova Ludovica possa nascer por intermédio da reconstrução identitária. Pode-se identificar e explorar a forma como tal personagem lida com espaços abertos, o apartamento, Portugal e Angola, por meio da abordagem da Geografia Humanista Cultural, utilizando conceitos como espaço, lugar, lugaridade, pertencimento, espaciosidade e apinhamento, questões categoricamente abordadas durante o estudo. Diante disto, é possível concluir que *Teoria Geral do Esquecimento* relata as batalhas de uma sociedade multicultural, maltratada pelo imperialismo, a qual busca se reconstruir. Ludovica é o retrato de Angola.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Dom Quixote, 2012.

ARAÚJO, Gabriela da Paz. *Construção da angolanidade na ficção de Agualusa*. 2013. 42f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2013.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Daniel de Oliveira. *Angola, nascimento de uma nação: um estudo sobre a*

construção de identidade nacional. *Cadernos de Campo*. v.20, n.20, 2011. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36812>>. Acesso em: 09 set. 2020.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. *Revista Mulemba*. v.14, n.2, julho-dezembro 2016. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5327/3904>>. Acesso em: 09 set. 2020.

GONÇALVES, Rosa Maria da Silva. *Escrever para (não) morrer em teoria geral do esquecimento, de José Eduardo Agualusa*. 2017. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível:<<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18784>>. Acesso em: 09 set. 2020.

GRANJA, Sofia Helena de Vasconcelos Horta. *As teias da palavra: análise das estratégias de desconstrução do discurso de nacionalidade na obra de José Eduardo Agualusa*. 2009. 84 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009. Disponível em:<<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3437>>. Acesso em: 09 set. 2020.

GUIMARÃES, Solange T. Lima. Reflexões a respeito da paisagem vivida, topofilia e topofobia à luz dos estudos sobre experiência, percepção e interpretação ambiental. *Geosul, Florianópolis*, v.17, n.33, p 117-141, jan./jun. 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford. Blackwell publishers, 1992.

RELPH, Edward. *Place and placelessness*. London: Pilon, 1976.

SILVA, J. S. da. *Memória e identidade: a construção da personagem Ludovica em Teoria Geral do Esquecimento de José Eduardo Agualusa*. 2015. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2016. Disponível em:< <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/9399>>. Acesso em: 09 set. 2020.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

## OS HOMENS NA MULTIDÃO: LEITURAS RELACIONAIS DAS CONTÍSTICAS DE MURILO RUBIÃO E EDGAR ALLAN POE

*MEN IN THE CROWD: RELATIONAL READINGS OF MURILO RUBIÃO'S AND  
EDGAR ALLAN POE'S SHORT STORIES*

**Amanda Naves Berchez<sup>59</sup>**

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é investigar a presença – já confirmada em outras oportunidades, como entrevistas – da contística de Edgar Allan Poe na de Murilo Rubião. Com respaldo na teoria da transtextualidade de Gérard Genette, realizamos um trabalho de leitura relacional que fornece a inteligibilidade do que é acolhido, rejeitado, imitado, distorcido por Murilo Rubião, com reflexões, por exemplo: sobre a relação com as literaturas brasileira, americana e fantástica; sobre o exercício, com base em evidências incontestáveis, do arsenal de obras poeanas em seu fazer literário; sobre procedimentos de empréstimo, apropriação, integração que irrompem do contato das obras; sobre os resultados alcançados pelo posicionamento do autor em relação às diversas tradições literárias em jogo. Pretendemos provar que, ao explorar temas como a culpa, a dor, o medo, a obsessão, a repulsa e o tormento, é pela chave do horror, aliada a matizes sombrios e trágicos, que a obra do autor americano mais contribui com a do brasileiro, ambos usando da ferramenta literária na tentativa de cartografar experiências humanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Rubião; Edgar Allan Poe; Contos; Transtextualidade.

**ABSTRACT:** The aim of this work is investigating the presence – already proven in other circumstances, such as interviews - of Edgar Allan Poe's short stories in Murilo Rubião's. Based on Gérard Genette's theory of transtextuality, we develop a work of relational reading that provides the intelligibility of what is accepted, rejected, imitated, distorted by Murilo Rubião, with reflections, for example: on the relationship with Brazilian, American and fantastic literature; on the exercise, based on indisputable evidence, of the arsenal of Poe's works in his literary work; on loan, appropriation, integration and other procedures that erupt from the contact between the works; on the results achieved by the author's position in relation to the many literary traditions at stake. We intend to prove that, by exploring themes such as guilt, pain, fear, obsession, disgust and torment, it is by the key of horror, combined with dark and tragic nuances, that the American author's work most contributes to the Brazilian author's, both using the literary tool in an attempt to map human experiences.

**KEYWORDS:** Murilo Rubião; Edgar Allan Poe; Short stories; Transtextuality.

---

<sup>59</sup> Mestra em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, compõe o corpo docente da UNIFAL-MG, atuando na área de Literatura Clássica. E-mail: amandaberchez@gmail.com



## INTRODUÇÃO

De Murilo Rubião, sabemos que, além de ter nascido em Minas Gerais, graduado em Direito, atuado nos campos jornalístico e público, cumprido cargo de confiança junto ao então governador Juscelino Kubitschek e fundado o famoso “Suplemento Literário de Minas Gerais”, esteve, devido à influência de uma família literariamente instruída, em convívio com clássicos da literatura desde pequeno. Ao publicar *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião estreou como autor de contos, tendo (felizmente!) lançado outros livros desde então, a exemplo de: *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* e *O convidado* (ambos de 1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990). Neles, além da inserção de novos contos, também foi possível verificar a reescrita dos antigos, algo que veio a se tornar recorrente no fazer literário muriliano, permeado, admitiu o autor ao amigo Mário de Andrade, por “suor” e “sacrifício imenso”.

Foram, de sua autoria, por volta de 50 contos publicados entre jornais e revistas, de acordo com Vera Andrade em prefácio intitulado “Vida e obra de Murilo Rubião” (2010) à coletânea em que, nos dias de hoje, se encontram reunidos 33 contos do autor. Trata-se de um conjunto que, não muito vasto, conta com fantásticos contextos de repetição, visando à expressão de críticas de todos os níveis sobre a vida contemporânea, mediante “um trabalho metucioso com a linguagem”, “uma busca obsessiva pela palavra exata”, “pela clareza do texto”, “pelo correto encadeamento dos fatos” (ANDRADE apud RUBIÃO, 2014, p. 8). Tudo isso porque Murilo Rubião foi um crítico fiel e inflexível da própria produção. Um de seus desígnios mais significativos era o de que a escrita não sobrecarregasse os contos, pois, para tanto, já se prestava a temática absurda, delirante, onírica.

Como tudo o que diz respeito à obra muriliana, a opção pelo fantástico parece ter sido engenhosamente pensada. Levou muito tempo até que, mais que apenas conhecemos, reconhecemos que, antes mesmo dos hispano-americanos, ao exemplo dos autores Jorge L. Borges e Julio Cortázar, já era feito, com Murilo Rubião, o que muitos chamam de literatura fantástica. Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa” (1989, p. 207), assevera que Murilo Rubião, segura e parcialmente falando, foi – enquanto, no

Brasil, predominava o realismo social – o pioneiro da “ficção do insólito absurdo”. Ponto fora dessa curva, o autor ficou relegado na história das letras da própria pátria por não ter se envolvido em algum dos movimentos literários vigorantes, motivo pelo qual traçou, como nenhum outro o fez, uma caminhada só, rumo à consolidação da substância fantástica por aqui.

Outra possível razão pela qual seu público também acabou – e ainda acaba – se tornando um tanto restrito é o referencial de leituras imprescindíveis ao – melhor (ou mais completo) – discernimento de seus contos. Com mais de 4.000 títulos, a biblioteca de Murilo Rubião (que não cansava de dizê-lo) abrigava clássicos da mitologia greco-romana, contos de fadas, obras como *Dom Quixote*, a *Bíblia Sagrada*, *As mil e uma noites*, bem como as de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, cujas leituras ensinaram, em menor ou maior grau, tanto o estímulo fantástico necessário quanto a aquisição de referências a serem impressas, de um ou outro modo, na fatura de seus contos. Acontece que ele sempre esteve ciente de que ninguém consegue compor algo inteiramente original; não o suficiente, ainda fez com que os contos dialogassem de diferentes maneiras com diferentes obras, nas quais se empenhou a fim de que fossem vislumbradas à moda fantástica. E, se, à última afirmação, agregarmos o fato de Murilo Rubião mais reescrever do que escrever, poderemos, com segurança, argumentar que, à luz de bastante esforço, estudo, tempo, ele planejou consumir efeitos específicos ao engendrar suas personagens, seus cenários, seus ínterins, suas tramas, enfim dizendo, sua contística.

## ESPECIFICAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Fenômenos assim (isto é, relacionais) ocorrem porque, às vezes, a humanidade, pelo fato de nem sempre ser capaz de gerar novas formas, vê-se ante a necessidade de obter novos significados a partir de antigas formas, donde o constante relançamento de obras literárias em novos circuitos de significação. Não é que os textos não possam ser lidos isoladamente, eles o podem. Maravilhas da textualidade: existência dual. Textos também podem – e, aqui, devem – ser lidos correlacionalmente. E é justamente porque também o podem que, assim como o nosso projeto, cujo domínio é a

contística de Murilo Rubião, tem vez a teoria da transtextualidade de Gerárd Genette que, optando por pensar a transcendência ao invés da imanência das obras, considera e estuda modos pelos quais os textos, dentro do sistema mesmo da literatura, se relacionam uns com os outros:

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. [...] pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (GENETTE, 1982, p. 451)

Há textos (há obras literárias) com relação aos quais a transtextualidade é menos dispensável, menos opcional; tal parece ser o caso de nossa contística. Inclusive, parte de sua beleza, diria Genette, consiste nisso. Isto posto, depois de sobrevoarmos rapidamente as condições transtextuais dos textos, adquirindo munição teórico-metodológica adequada para a missão que se aproxima, admiremos e amemos, de uma só vez, os contos murilianos e aquelas outras obras que se fazem como suas eleitas.

## A HIPERTEXTUALIDADE GENETTEANA

Dentre as 5 práticas artísticas transtextuais sistematizadas<sup>60</sup> por Genette (1982), destacamos aquela que será fundamental para pensar as relações literárias neste

---

<sup>60</sup> A primeira delas é a *intertextualidade*, cerceadamente indicada como a relação instaurada quando 2 ou mais textos existem conjunta e concomitantemente, isto é, como a existência patente de um em outro texto; entre os exemplos, estão: menos literal e óbvia, a alusão, remissão de inflexões; menos óbvio e mais literal, o plágio, empréstimo de inflexões; e, mais literal e óbvia, a citação, exposição de inflexões. Tendo Julia Kristeva já feito escola, Genette não vê necessidade de mais explorar tal função. A segunda delas é a *paratextualidade*, indicada como a relação, mais aparte e menos óbvia, de mediação (obra – dentro e fora dela – e leitor) instaurada tanto por artefatos e convenções limítrofes, como título, subtítulo, prefácios, epígrafes, notas marginais, ilustrações, autógrafos *etc.*, nos quais esteve empenhado, por exemplo, Laurence Sterne, assim o mostra *Tristram Shandy*, quanto por elementos de pertinência histórica, quer íntimos, como correspondências e diários do autor, quer públicos, como apontamentos do editor. A terceira delas é a *metatextualidade*, indicada como a relação, explícita ou implícita, entre os textos comentador e comentado; o metatexto (podemos dizer: o comentário), a crítica, por exemplo, vem, há tempos, fazendo, garante Genette (1982), sem disso estar inteiramente ciente. A quarta delas é a *hipertextualidade*, que será melhor abordada no corpo do artigo. Por fim, a quinta – mais abstrata, silenciosa, velada – delas é a *arquitextualidade*, indicada como a relação (de caráter taxonômico) de articulação do texto com, por exemplo, os gêneros literários, os modos de enunciação, os tipos de discurso dos quais ele é representante:

artigo: a hipertextualidade, indicada – conforme suposto no subtítulo da obra genetteana: “*La littérature au second degré*” – como a relação de superposição (que resulta ou em conservação, ou em transformação) de textos posteriores, secundários, e anteriores, primários; entre os exemplos, temos: a imitação, a paródia e o pastiche. Para conhecimento, Genette (1982) acusa *Eneida* de Virgílio e *Ulisses* de James Joyce como diferentes formas de hipertextos – a saber, a primeira dizendo outra coisa de mesmo modo e a segunda dizendo mesma coisa de outro modo – com relação ao mesmo hipotexto, a *Odisseia* de Homero.

“*L’hypertextualité n’est qu’un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine*” (GENETTE, 1982, p. 453). Afinal, pensemos, de que adiantam obras se estritamente imanentes? O movimento taxonômico genetteano compreende o hipertexto como qualquer texto que, por meio de procedimentos que podem ser diretos (transformações<sup>61</sup>) ou indiretos (imitações), procede precisamente de outro (s), isto é, seu(s) hipotexto(s). Considerando que uma obra pode sempre ser citada e, de alguma maneira, iluminar outras, todas as obras literárias, no geral, hão de se configurar como hipertextuais. A hipertextualidade é, então, vista por Genette (1982) como uma propriedade geral da literariedade.

A incumbência que Genette se dá é a de detectar os códigos mediante os quais uma ou outra prática transtextual particular é gerada, ou seja, é a de estipular um leque de funções e possibilidades entre os textos, entre as obras artístico(-literárias). Daqui em diante, também esta é a nossa – em termos mais estritos, privilegiando a questão do hipertextual – quando ficarmos de frente para os contos murilianos, assim como para as produções literárias de autores como Edgar Allan Poe que eles, ao fagocitá-las, nos convidam a revisitar. Aqui e agora – ou, em outras palavras, aqui e por ora –, textos-obras em autonomia ou suficiência-em-si não mais nos encantam. Feitas essas considerações

---

“[...] *le texte lui-même n’est pas censé connaître [...] sa qualité générique: le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème [...] le vers comme vers, la prose comme prose, le récit comme récit etc.*” (GENETTE, 1982, p. 12).

<sup>61</sup> Quaisquer sendo as operações de transformação textuais, vale dizer que elas haverão inelutavelmente de dar vez a outro texto e, com isso, a outros sentidos já distanciados dos primordiais.

iniciais, focaremos, então, no estudo<sup>62</sup> das relações e dos modos pelos quais os textos murilianos podem ser lidos com relação aos de Poe.

## A INFLUÊNCIA DE POE

*“[...] as obras de Edgard Alan Poe, que teve muita influência sobre a minha literatura”.*

*“Sempre fui leitor fiel do conto policial, a começar de Poe, que foi o precursor”.*

MURILO RUBIÃO

Tanto a atribuição de uma precursividade do gênero policial, benquistado por Murilo Rubião, quanto, talvez graças a esse fator mesmo, a inspiração de natureza formal-têmica<sup>63</sup> – impraticável, sabemos, é dissociar esse predicado – se encontram englobadas na vasta quantidade de vezes em que ele se reporta a Edgar Allan Poe, autor americano do século XIX. Muito está, aliás, também expresso no próprio fato de o autor mineiro amiúde trazer o nome de Poe vinculado ao de Hoffmann. É que, como na deste, acha-se, similarmente na literatura de Poe, bastante acentuada a questão do horror, em combinação com tores sombrios e trágicos, com a diferença de que essa última logra maior incidência do grotesco e do macabro. Além de, devido ao exagero no ridículo, certa tendência, como nos contos de nosso autor, a uma escrita satírica e, até mesmo, humorística<sup>64</sup>, os poeanos

---

<sup>62</sup> É do estruturalismo genetteano o axioma de que nenhum estudo individual que se aplique ao sistema literário possa ser exaustivo. Até porque haverá tantas relações entre textos quanto houver de leitores que, carregando consigo as mais diferentes bagagens artístico-cultural-literárias, sejam capazes de enxergá-las. É este o motivo pelo qual não esperamos, tampouco alegamos, dar conta de todas as relações transtextuais do texto muriliano.

<sup>63</sup> Um dos mais fortes índices disso é que os contos fantásticos de Poe são, como os de Murilo Rubião, também encimados por epígrafes.

<sup>64</sup> A julgar por contos como “Pequena conversa com a múmia”, em que Poe usa do recurso satírico-humorístico para criticar o ideário, sobretudo filosófico, do século XIX. Um exemplo dessa veia está em uma das conversas com a múmia, em que “[...] o senhor Buckingham teria fracassado em transmitir a ideia absolutamente moderna de ‘peruca’, não fosse pela sugestão do doutor Ponnonner. O senhor Buckingham empalideceu, mas por fim concordou em tirar a sua” (POE, 2018c, p. 96-97).

parecem revelar, ao explorar temas como a culpa<sup>65</sup>, a dor<sup>66</sup>, o medo<sup>67</sup>, a obsessão<sup>68</sup>, a repulsa<sup>69</sup> e o tormento<sup>70</sup>, que, na verdade, estão, mediante o retrato de episódios de horror, cartografando experiências humanas. O horror parece-nos, em outras palavras, a chave pela qual Poe tenta salientar as condições existenciais do ser humano, a saber, o que é, de fato, ser humano. Tendo as devidas contísticas por objeto, passemos, então, para as análises das relações textuais entre Poe e Rubião.

## A APROXIMAÇÃO FANTÁSTICA DAS CONTÍSTICAS DE RUBIÃO E POE

Não é digno de espanto que, em uma literatura tão soturna quanto a de Poe, encontremos tópicos como o ódio pela humanidade, a saber, a misantropia. Em certo ponto do conto “O gato preto”, por exemplo, dá-se de o narrador, após constatar que substituiu o gato que matou por outro idêntico a ele, começar a se dar conta de que não tem mais pensamentos e sentimentos que não os completamente disfóricos, sobretudo por serem de cunho misantrópico: “[...] restos esfarrapados do bem que havia em mim sucumbiram. Pensamentos perversos tornaram-se meus únicos amigos íntimos [...]”. O

---

<sup>65</sup> Um exemplo da figuração da culpa está no conto “O gato preto”, já que o protagonista mata 2 gatos pretos semelhantes: “Quando a razão retornou com a manhã – quando já havia dissipado com o sono os vapores da orgia noturna –, senti um misto de horror e remorso pelo crime que havia cometido [...]” (POE, 2018c, p. 18).

<sup>66</sup> Um exemplo da figuração da dor, não necessariamente em conto, reside no poema “O Corvo”; alguns de seus emblemáticos versos, traduzidos por Machado de Assis: “Repouso (em vão!) à dor esmagadora / Destas saudades imortais / Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. / E que ninguém chamará mais” (POE, 2019, p. 37).

<sup>67</sup> Um exemplo da figuração do medo está no conto “A queda da casa de Usher”, condição em que está a personagem homônima por causa de uma doença: “Nesta condição debilitada – e digna de pena –, sinto que, mais cedo ou mais tarde, chegará a hora em que terei de abandonar a vida e a razão ao mesmo tempo, em alguma luta contra o fantasma sombrio do MEDO” (POE, 2018c, p. 64-65).

<sup>68</sup> Um exemplo da figuração da obsessão está no conto “Berenice”, pois a personagem de Egeu se mostra sobremodo fixado nos dentes da prima (cujo nome dá título à composição) com quem iria se casar: “Os dentes! ... Os dentes! Estavam aqui e ali e por toda parte, visíveis, palpáveis, diante de mim. [...] Eles, somente eles estavam presentes aos olhos de meu espírito, e eles, na sua única individualidade, se tornaram a essência de minha vida mental. Via-os sob todos os aspectos. Revolvi-os em todas as direções. Observava-lhes as características. Detinha-me em todas as suas peculiaridades” (POE, 2017, p. 13-14).

<sup>69</sup> Um exemplo da figuração da repulsa está também no conto “O gato preto” e concerne ao sentimento que o protagonista nutre pelos felinos: “Pouco a pouco, esses sentimentos de asco incômodo evoluíram, até se transformarem na amargura do ódio” (POE, 2018c, p. 22).

<sup>70</sup> Um exemplo da figuração do tormento está também no conto “A queda da casa de Usher”, desta vez, por parte do narrador quando na casa da personagem que compõe o título: “Senti que respirava uma atmosfera de angústia. Uma atmosfera de profunda, penetrante e irremediável melancolia pairava no ar e tomava conta de tudo” (POE, 2018c, p. 62).

mau-humor habitual de meu temperamento progrediu para o ódio. Ódio de todas as coisas e de toda a humanidade” (POE, 2018c, p. 24). No conto “O escaravelho de ouro”, temos a seguinte descrição, feita pelo narrador, do protagonista da história, obcecado com o mistério que envolve o artefato: “Ele me pareceu muito bem-educado, dotado de capacidades intelectuais incomuns, mas afetado por uma misantropia e sujeito a um humor perverso que se alternava com entusiasmo e melancolia” (POE, 2018b, p. 16). A misantropia, como expusemos anteriormente, também está nos contos de Rubião. Um exemplo encontra-se em “Alfredo”, em que a personagem homônima se empenha em uma jornada metamórfica a fim de escapar da condição humana e de tudo – como as palavras – que lhe concerne: “Também ele caminhara muito e inutilmente. Porém, na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Aproveitando o registro ao longo da aproximação pela misantropia, temos, em comum nas obras poeana e muriliana, o tópico da substituição de indivíduos. No supramencionado conto “O gato preto”, já colocamos que a afeição que o protagonista tinha por seu gato Plutão se degenera, aponto de aplicar golpes de perversidade no animal, como extirpar um de seus olhos e enforcá-lo<sup>71</sup>: “Cheguei até a lamentar a perda do animal e a procurar, nos antros torpes que agora frequentava amiúde, por outro da mesma espécie e de aparência similar para substituí-lo” (POE, 2018c, p. 20-21). Depois desse episódio, o protagonista consegue outro gato preto, de notável semelhança com o que foi permutado e que segue seus passos com obstinação: “Minha mulher chamou-me a atenção, mais de uma vez, para a forma da marca de pelo branco da qual lhes falei anteriormente, e que constituía a única diferença visível entre o animal forasteiro e aquele que eu tinha destruído” (POE, 2018c, p. 23). Ainda assim, o gato substituto quase teria recebido o cruel tratamento que levou o anterior à morte, se não fosse pela imisção de sua mulher: “[...] desferi um golpe no animal que [...] teria sido instantâneo e fatal [...] mas [...] foi desviado pela mão de minha mulher. Incitado [...] a uma ira mais do que demoníaca, retirei a arma

---

<sup>71</sup> “Uma manhã, a sangue frio, passei pelo pescoço do gato uma corda e o enforquei no galho de uma árvore - [...] enforquei-o porque sabia que ele tinha me amado e porque sentia que ele não tinha me dado motivo para agredi-lo [...]” (POE, 2018c, p. 19).

de seu alcance e enterrei o machado no cérebro dela” (POE, 2018c, p. 24). Aliando substituição e morte da esposa, obtemos também os motivos de “Ligeia”, outro conto de Poe. Tendo a primeira esposa do narrador, Ligeia, adoeceu e faleceu, ele se casa com a Lady Rowena Trevanion, que, após 2 meses, também adoece e falece, mas acaba voltando à vida como que na forma daquela: “Poderia, de fato, ser verdadeiramente [...] Lady Rowena Trevanion, de Tremaine? [...] ‘Estes são os grandes, negros e selvagens olhos do meu perdido amor – de minha Lady... [...] LIGEIA’” (POE, 2018c, p.52-53). Ou seja, mais naquele do que neste conto, observamos os argumentos de enforcamento, substituição de afetos e morte do cônjuge, exatamente os mesmos do conto muriliano “Os três nomes de Godofredo”. A história justamente consiste em que o protagonista vem a se deparar com novas esposas, já que as antigas, das quais não se lembra, parece ter enforcado; um exemplo: “Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. [...] Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho” (RUBIÃO, 2010, p. 115). Inclusive, a segunda delas, Geralda, tem comportamento parecido ao do segundo gato do conto de Poe<sup>72</sup>: “O rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar. [...] despontava em mim a necessidade de ficar só, sem que Geralda jamais me largasse, seguindo-me para onde eu fosse” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

Já que estamos tratando da semelhança na caracterização de personagens poeanas e murilianas, devemos dizer que há mais a ser analisado. No conto “A queda da casa de Usher”, o narrador, após ter recebido uma carta de Roderick Usher e ter ido ao seu encontro em sua casa, assim retrata: “Embora tivéssemos sido muito próximos quando meninos, eu sabia muito pouco do meu amigo. Ele sempre havia se mostrado excessivamente reservado” (POE, 2018c, p. 59). Além disso, constatamos a surpresa do narrador, quando em sua presença, referente ao seu aspecto físico: “Nenhum homem havia mudado tanto, em um período de tempo tão curto, como Roderick Usher!” (POE, 2018c, p. 62); noutro trecho, está a explanação para tanto: “Os traços de seu rosto sempre

---

<sup>72</sup> “Sempre que me sentava, ele se aninhava sob minha cadeira, ou saltava nos meus joelhos e me cobria com suas carícias repugnantes. Se me levantava para andar, ele se colocava entre meus pés e quase me derrubava, ou cravava as garras longas e afiadas em minha roupa e escalava [...] até meu peito” (POE, 2018c, p. 22).



tenham sido notáveis: a complexão cadavérica; [...] lábios estreitos e muito pálidos [...]. A palidez fantasmagórica da pele e o brilho miraculoso que agora havia em seus olhos [...] me deixaram impressionado” (POE, 2018c, p. 62-63). No conto “O homem do boné cinzento”, por outro lado, além de o narrador homodiegético se chamar Roderico – e, então, já temos uma semelhança de nome com a personagem de Poe –, acontece de a personagem do título, também nomeado Anatólio, ter traços similares aos de Roderick Usher: “Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um ridículo cão perdigueiro” (RUBIÃO, 2010, p. 151); nas palavras de Artur, o irmão do narrador: “– Olha, Roderico, ele está mais magro do que ontem!” (RUBIÃO, 2010, p. 152). O fato de Anatólio ser visto como “o solitário inquilino do prédio vizinho” também faz com que o conto muriliano se aproxime do poeano. Ou seja, notamos que as personagens dos autores se aproximam nas questões de recolhimento e aparência raquítica. Contudo, ainda há mais a ser tratado do conto “O homem do boné cinzento”. Suas últimas cenas focalizam as transformações físicas degenerativas das personagens de, primeiro, Anatólio e, segundo, Artur:

Às cinco horas da tarde do dia seguinte, o solteirão apareceu na varanda, arrastando-se com dificuldade. Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. [...] Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. [...]

Em seguida, cuspiu. No fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. [...]

– Não falei! – gritava Artur, exultante.

A sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontrava, vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficava reduzido a alguns centímetros e, numa vozinha quase imperceptível, murmurava:

– Não falei, não falei.

Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão (RUBIÃO, 2010, p. 154-155).

Percebemos, nesse fragmento, tanto a desintegração de Anatólio por incandescência quanto a conversão de estados de Artur, isto é, de humano para objetal. É praticamente nisso que consiste o fim do conto poeano “O caso do sr. Valdemar”, no qual

é narrado o procedimento de hipnose da personagem do título no momento previsto para a sua morte. Depois de 7 meses em estado não somente hipnótico como fúnebre, o narrador, seu mesmerista, opta por acordá-lo, lance em seguida do qual temos:

Enquanto eu fazia rapidamente os passes magnéticos, entre ejaculações de “Morto!”, “Morto!”, *irrompendo* inteiramente da língua e não dos lábios do paciente, todo seu corpo, de pronto, no espaço de um único minuto, ou mesmo menos, contraiu-se... desintegrou-se, absolutamente podre, sob minhas mãos. Sobre a cama, diante de toda aquela gente, jazia uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência (POE, 2017, p. 213-214).

Isso significa que, como o Anatólio muriliano, o Valdemar poeano tem sua integridade desfeita, donde tiramos mais um ponto no qual se torna nítida a correspondência entre as obras desses autores.

Outro desses pontos parece-nos ser o incesto. Em Poe, ele se manifesta, por exemplo, nos contos “A queda da casa de Usher”, “Berenice” e “Eleonora”. No primeiro deles, vem, na forma fraterna, na indicação da relação entre os gêmeos Roderick e Lady Madeline, que, inclusive, adoecem juntos. Após uma súbita aparição da mulher em um dos aposentos da casa para a qual foi convocado, o narrador, de maneira a denunciar o elo incestuoso, assim constata:

Quando, por fim, a porta se fechou atrás dela, meu olhar procurou instintivamente, e com ansiedade, pelo semblante do irmão, mas ele havia escondido o rosto entre as mãos, e só pude notar que uma palidez fora do comum havia tomado conta dos dedos finos, pelos quais escorriam muitas lágrimas apaixonadas (POE, 2018c, p. 66).

No segundo deles, vem na relação (não consumada) entre os primos Egeu e Berenice, que cresceram juntos e iriam até se casar, se não fosse pela morte dela: “[...] contudo, lamentando amargamente sua deplorável decadência, lembrei-me de que ela me havia amado muito tempo, e, num momento fatal, falei-lhe em casamento” (POE, 2017, p. 12). No terceiro deles, o molde é quase o mesmo do conto anterior: relação (mas, desta vez, consumada) entre primos, o narrador e Eleonora, que também cresceram juntos, isto

é, no vale das Relvas Multicores, o qual lhes rendia completo isolamento<sup>73</sup> do resto do mundo:

Durante quinze anos, vagueamos, de mãos dadas, pelo vale, eu e Eleonora, antes que o Amor penetrasse em nossos corações. [...] Tínhamos arrancado daquelas águas o deus Eros e agora sentíamos que ele inflamara, dentro de nós, as almas ardentes de nossos antepassados. As paixões que durante séculos haviam distinguido nossa raça vieram em turbilhão com as fantasias pelas quais tinham sido igualmente notáveis e juntas sopraram uma delirante felicidade sobre o vale das Relvas Multicores (POE, 2017, p. 110).

A fórmula de incesto, isolamento e natureza não é desconhecida por Murilo Rubião, pois é disso que, por exemplo, se trata o conto “A Casa do Girassol Vermelho”. O lugar que lhe dá o título tem caráter rural – mas, ao contrário do conto de Poe, nada idílico – e restrito: “a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo” (RUBIÃO, 2010, p. 90). Esses predicados refletem-se nas personagens dos 2 grupos de irmãos, que se movem com incivildade e conforme suas necessidades; daí de, após a morte dos pais adotivos, Belisária e Simeão (este, inclusive, com a função de reprimi-los), isto é, quando ante a mais cabal liberdade, estarem entregues a perversões sexuais e, enfim, relações incestuosas: “— Vamos trocar, Surubi, você fica comigo e o besta do seu irmão se ajunta com a hipócrita da minha irmã” (RUBIÃO, 2010, p. 90). O incesto, não obstante, se encontra mais evidente também no conto “O lodo”, em virtude da relação entre os irmãos Galateu e Epsila, da qual, aliás, advém Zeus: “— Pai, a mãe mandou ela embora” (RUBIÃO, 2010, p. 73).

Mas o conto poeano “Eleonora” também focaliza os motivos da loucura e da morte da mulher amada. Logo ao início, deparamo-nos com a confissão do narrador de sua loucura; porém o estatuto dessa loucura expressa é posta em questionamento: “Chamaram-me de louco; mas a questão ainda não está resolvida: se a loucura é ou não a inteligência sublimada, se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo não brota do

---

<sup>73</sup> “Nenhum passo perdido chegou alguma vez àquele vale, porque jazia bem distante e elevado, entre uma fileira de gigantescas colinas que se erguiam em torno dele, impedindo que a luz do sol penetrasse nos seus mais doces recantos. Nenhuma vereda se abria na sua vizinhança, e para chegar ao nosso lar feliz havia necessidade de afastar, com força, a folhagem de muitos milhares de árvores da floresta e de esmagar de morte o esplendor flagrante de milhões de flores. Era assim que vivíamos, sozinhos, nada conhecendo do mundo senão o vale, eu, minha prima e sua mãe” (POE, 2017, p. 109).

pensamento enfermo [...]” (POE, 2017, p. 109). Semelhante discussão é encontrada noutro conto de Poe, “O coração delator”. Seu narrador-protagonista, talvez em virtude do nervosismo pela situação com o senhor cujo olho o aborrece, é também acusado de louco, não deixando de colocar em debate tal atribuição: “E eu não lhe disse que o que você pensa ser loucura não passa de extrema sensibilidade?” (POE, 2018a, p. 31). A díade loucura-sentido é menos colocada explicitamente e mais incorporada tematicamente no conto muriliano “Bruma (A estrela vermelha)”. Levamos em consideração que seu narrador-protagonista, Godofredo, só consegue compreender o discurso de natureza astronômica do irmão Og, taxado, aliás, por ele mesmo, de louco, após deixar a clínica (à qual o levou visando a tratamento) sendo qualificado como louco. Disso, temos que a sensibilidade de Godofredo aflora, então, graças à loucura. A seguir, 2 recortes desse conto que permitem vislumbrar o trabalho dessas questões por parte de nosso autor:

– Como são lindos pela manhã! A violência das cores, no primeiro momento, assusta-nos. Depois, as tonalidades se amaciam, as nossas pupilas absorvem os raios...  
– Raios! Só o médico acabará com essa loucura!  
(RUBIÃO, 2010, p. 125)

Para desfazer certas dúvidas, experimentei a reação do dr. Sacavém:  
– Entenderá mais tarde quando tratarmos do seu caso.  
– Do meu caso?! Então o senhor não percebe que somente um louco pode ver astros coloridos?!  
[...]  
Voltei ao lote. [...] Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores.  
(RUBIÃO, 2010, p. 128)

A morte da mulher amada constitui um tema comum nos contos de Poe, uma vez que é explorado não só em “Eleonora”, mas também em “Ligeia”, “A queda da casa Usher”, já sabemos, “O retrato oval” (que trata da trágica história de uma moça que morre após ter sido finalizado o retrato que dela fazia seu amante-pintor). Esses contos têm em comum o fator de que são mortes de jovens e belas figuras femininas, a receber amiúde tratamento poético. E, neste sentido, aproximam-se da obra poeana contos murilianos

como “A noiva da casa azul”, que consiste na busca do narrador pela mulher amada e, em sequência, na descoberta de sua morte: “Grito desesperado: Dalila, minha querida! O silêncio, um silêncio brutal responde ao meu apelo. Volto ao quarto dela: parece que Dalila está lá e não a vejo. O seu corpo miúdo, os olhos meigos, os cabelos dourados” (RUBIÃO, 2010, p. 168).

As fronteiras entre vida e morte também são abordadas em ambas as obras. Na de Poe, esse motivo aparece, por exemplo, em “O enterro prematuro”, ao longo das interrogações do próprio narrador: “Os limites que separam a vida da morte são, no mínimo, sombrios e vagos. Quem poderá afirmar onde termina uma e começa a outra?” (POE, 2018b, p. 68). O último excerto não falha em nos reportar para o conto muriliano “O pirotécnico Zacarias”, cujo narrador-protagonista faz questão de ressaltar, a partir da própria situação, a flutuação que desestabiliza os marcos da vida e da morte: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Ainda no conto “O enterro prematuro”, a catalepsia do protagonista dificulta o reconhecimento de sua verdadeira condição, isto é, se ainda vivo ou já morto, razão pela qual, como indica o título, acaba até sendo enterrado vivo. Em um de seus retornos, inclusive, diz: “Sinto que não estou despertando de um sono comum” (POE, 2018b, p. 83). O contexto desse conto poeano dialoga com o do muriliano “Mariazinha”. Suas cenas inicial e final são justamente as do enterro do protagonista, o qual parece, tal como o narrador do outro conto, estar de volta de um sono inusitado e do qual não temos certeza se vivo ou morto:

Levantei a cabeça e lancei os olhos esgazeados para a frente, para os lados. [...] consegui distinguir a fisionomia monótona do padre Delfim, que [...] tinha o olhar fixo na minha testa. Movi os lábios repetidas vezes, a implorar-lhe que se fosse, me deixasse em paz. Os movimentos se perderam no vácuo e não ouvi o meu apelo (RUBIÃO, 2010, p. 156).

Relacionado ao forte argumento poeano da morte, está o da vingança. Não à toa que a ela são dedicados vários dos contos do autor, como “Hop-Frog” e “O barril de amontillado”. No primeiro, o protagonista, um bobo da corte chamado Hop Frog, arma

sua vingança ao rei e sete membros de seu conselho de ministros por ser forçado por eles a ingerir álcool e ver ser jogado vinho no rosto de sua companheira Trippetta. A vingança consiste em fantasiar os homens de orangotangos para um baile a fantasia, acorrentá-los e atear, durante o evento, fogo neles:

E aí, fingindo examinar o rei mais de perto, encostou o archote ao vestuário de linho que o envolvia e que imediatamente se tornou num lençol de vivas chamas. Em menos de meio minuto todos os oito orangotangos ardiavam furiosamente, entre os gritos da multidão, que os contemplava de baixo, horrorizada e sem poder prestar-lhes o mais leve socorro. [...]

– Agora vejo distintamente – disse ele – que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o truão... e esta *é a minha última truanice* (POE, 2017, p. 231-232).

No segundo, há também a figura de um bobo da corte (isto é, de um nobre, Fortunato, assim fantasiado para o carnaval), mas, aqui, ao contrário do conto acima, ele é a vítima (e não o arquiteto) da vingança. Não são especificados, no conto, eventos que levaram à vingança; somente sabemos de ofensas e insultos feitos por Fortunato a Montresor. Este, então, aproveita-se tanto da embriaguez quanto do entusiasmo de Fortunato com vinhos para conduzi-lo às supostas adegas de Luchesi, onde estaria um barril de uma safra rara de amontillado. A vingança de Montresor consiste em fazer Fortunato crer que se tratava de uma degustação particular no sopé, acorrentá-lo em uma cripta (ato ao qual, por ele estar muito bêbado, não consegue reagir) e sepultá-lo vivo. Fortunato se recupera rápido da ebriedade, mas não o suficiente para escapar da emboscada:

Uma explosão de berros fortes e agudos, provindos da garganta do vulto acorrentado, fez-me recuar com violência. [...] Respondi aos urros do homem. Servi-lhe de eco... ajudei-o a gritar... ultrapassei-o em volume e em força. Fui fazendo assim e por fim cessou o clamor (RUBIÃO, 2017, p. 221).

Como já bem apurou Iannace (2016), a composição de Rubião estabelece ligação com a de Poe por também trabalhar com a vingança mediante encarceramento. O conto “A armadilha” dá a conhecer a chegada de Alexandre Saldanha Ribeiro ao prédio no qual um homem grisalho o esperava e o cumprimento de uma antiga vingança, mas, como no conto de Poe, não deixa claro por que razões ela foi planejada. Alexandre, vendo-se apreendido naquele escritório, opta pela alternativa do suicídio, mas o homem já havia se precavido para tanto: “Correu para uma das janelas e tentou atirar-se através dela. Não a atravessou. Bateu com a cabeça numa fina malha metálica e caiu desmaiado no chão” (RUBIÃO, 2010, p. 138). Os contos poeano e muriliano também conciliam quanto à ausência da criadagem no local onde se dá a vingança, para eliminar a possibilidade de haver a quem os burlados pudessem recorrer. Isso e o objetivo da armadilha desse conto podem ser contemplados no trecho de fala final do homem: “– Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos. [...] Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (RUBIÃO, 2010, p. 138). Eis nuances de vingança desenvolvidas, então, em espaços verticalmente opostos – isto é, o subsolo de um castelo em Poe e o 10º pavimento de um edifício despovoado em Rubião –, ambas culminando na detenção do inimigo (possivelmente, até sua morte).

Tanto a observação quanto esta, aliada à perseguição de um desconhecido, também estão presentes nos contos desses 2 autores. A curiosidade invasiva no relativo àquele que se desconhece é um dos temas, disso estamos cientes, do conto muriliano “O homem do boné cinzento”. Representa-se na vigília (às últimas consequências) de Anatólio pelo par Artur e Roderico: “Artur passava o dia espreitando-o [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 152); “Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava” (RUBIÃO, 2010, p. 154). Não obstante, é também tema do conto poeano “O homem na multidão”, no qual o narrador retrata seu forte interesse por um indivíduo que se destaca entre os demais na multidão londrina e cuja descrição se assemelha à daquele do boné cinzento muriliano: “[...] deparei com um semblante (o de um velho decrepito, de uns sessenta e cinco anos de idade) [...] que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiosincrasia de sua expressão.”; “Era de pequena estatura, muito esguio de

corpo e, aparentemente, muito débil.”<sup>74</sup>. Já a fixação seguida da perseguição do outro, por outro lado, está no conto “A Lua”, de Rubião. As caminhadas noturnas de Cris são acompanhadas pelo narrador que, aliás, desconhece sua fisionomia. Dele, o narrador apenas sabe a obstinação no e pelo caminho, de modo a atuar também no recolhimento e na distribuição de coisas aleatórias: “Acompanhava-o com dificuldade. [...] depois de tê-lo perdido por momentos, encontrava-o agachado, enchendo os bolsos internos com coisas impossíveis de serem distinguidas de longe” (RUBIÃO, 2010, p. 132). Ocorre que esses mesmos tópicos – a saber, o muito ocupar-se e, por isso mesmo, perseguir alguém (não sem alguns embaraços [!]) – também constituem as chaves do supracitado conto poeano, como mostra o fragmento a seguir:

Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele. [...] Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção.

Ambos os contos – “A Lua” muriliano e “O homem na multidão” poeano – confluem quanto à escolta, pelos narradores, de estranhos, até onde estes fossem, além de que à ignorância deles no referente a esse fato mesmo<sup>75</sup>. Os andantes perseguidos também ostentam várias semelhanças. Em primeiro, a permuta da certeza inicial pela vacilação durante a caminhada: de Poe, “Evidenciou-se [...] uma mudança no seu procedimento. Caminhava [...] mais lentamente e menos intencionalmente do que antes; com maior hesitação, dir-se-ia.” e, em Rubião, “Resoluto, avançava pela calçada, como se tivesse um lugar certo para ir. Pouco a pouco, os seus movimentos tornavam-se lentos e indecisos, desmentindo-lhe a determinação anterior” (2010, p. 132). Em segundo, a regularidade dos caminhos que percorrem: em Poe, “Surpreendi-me ao ver que, tendo completado o circuito da praça, ele voltava e retomava o itinerário que mal acabara de completar.” e,

---

<sup>74</sup> Nenhum dos excertos extraídos e, aqui, reproduzidos da composição de Poe “O homem na multidão” contará com indicação referencial (data e/ou página) porque [eles] decorrem de uma versão eletrônica disponibilizada no seguinte endereço: <https://bit.ly/3lwzs7f>. Acesso em 16/11/2019.

<sup>75</sup> Em Poe: “Como nunca voltou a cabeça para trás, não se deu conta de minha perseguição.” e “Em nenhum momento ele percebeu que eu o vigiava.”; em Rubião: “Todas as noites, após o jantar, esperava-o encostado ao muro da sua residência, despreocupado em esconder-me ou tomar qualquer precaução para fugir aos seus olhos, pois nunca se inquietava com o que poderia estar se passando em torno dele” (2010, p. 132).



em Rubião, “Bem monótono era segui-lo sempre pelos mesmos caminhos” (2010, p. 132). Em terceiro, o suposto disparate dos seus empreendimentos: em Poe, “Atravessou e tornou a atravessar a rua repetidas vezes, sem propósito aparente [...]” e, em Rubião, “Sim, invariável era o trajeto seguido por Cris, não obstante a aparente falta de rumo com que caminhava.” (2010, p. 133). Em quarto, a sinuosidade dos trajetos tomados: em Poe, “grande variedade de ruas tortuosas” e, em Rubião, “Dali andava pequeno trecho, enveredando imediatamente por uma rua tortuosa e estreita” (2010, p. 133). Em quinto, o silêncio somado à expressão fixa: em Poe, “Entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão” e, em Rubião, “Nem ao menos cumprimentava um conhecido”, “Somente estacava ao deparar uma casa de armarinho, em cuja vitrina, forrada de papel crepom, se encontrava permanentemente exposta uma pobre boneca. Tinha os olhos azuis, um sorriso de massa” (2010, p. 132; 133). Em sexto, a passagem por locais artísticos: em Poe, “[...] chegou por fim diante de um dos teatros principais da cidade [...]”; em Rubião, “Apenas se demorou uma vez [...] defronte a um cinema, no qual meninos de outros tempos assistiam a filmes em série. Fez menção de comprar entrada, o que deveras me alarmou” (2010, p. 133). Enfim, toda essa contiguidade não faz senão por ressaltar quão forte e irrefutável é a presença de Poe – sobretudo, pelas vias da loucura, do horror e da morte – na obra muriliana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não apenas pela quantidade como pela qualidade dessas pontes, torna-se indiscutível que a contística de Poe (em especial, “O homem na multidão”) bastante interferiu na gênese da de Rubião, a qual, por sua vez, a incorporou de modo paródico – tendo por base o fato de que a paródia, segundo Genette (1982), consiste em captar, o mais literalmente possível, um texto conhecido, manejando tanto sua essência quanto suas palavras próprias, no intuito de conferir novas acepções aos seus antigos e inconfundíveis constituintes –, haja vista a prevalência do caráter da diferença.

Assim como os poeanos, os terrores murilianos parecem concentrar-se dentro dos próprios homens. Afinal, vários dos homens de Rubião estão em mundos banais, só

que lutando batalhas que, além de internas, se mostram deveras inquietantes, caso, por exemplo, do narrador de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Nas palavras de Murilo Rubião:

Os meus heróis são apenas *homens tristes*, que não conseguiram entender *as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna* ou não tiveram, ao menos, *a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos.* A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amalhando cruzeiros, especulando com a falta de transportes, com a alta dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico, que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica (SCHWARTZ, 1981a, p. 116, grifo nosso).

Especificamente falando, os argumentos de Poe em que nosso autor mais se inspirou são: misantropia, substituição de afetos, transformações (como desintegrações) físicas, incesto, aliança entre loucura e sensibilidade, morte da mulher amada, limites entre vida e morte, vingança e encarceramento do inimigo, observação e perseguição do desconhecido. Mas, mais do que isso, Edgar Allan Poe parece ter sido, para Murilo Rubião (e eis aqui, para nós, a maior contribuição que ele lhe deu em termos literários), um grande mestre na arte de investigar o que há nos recônditos da alma e da mente humanas.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GENETTE, Gérard. Structuralisme et critique littéraire. In: \_\_\_\_\_. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuils, 2002.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

IANNACE, Ricardo. *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*. São Paulo: Edusp, 2016.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. *Contos de terror, de mistério e de morte [recurso eletrônico]*. Tradução de Oscar Mendes. 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

\_\_\_\_\_. *“O corvo” e outros contos*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

\_\_\_\_\_. *“O escaravelho de ouro” e outras histórias*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

\_\_\_\_\_. *“O gato preto” e outras histórias extraordinárias*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

\_\_\_\_\_. *O Corvo*. Organização, posfácios e tradução de ensaios por Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião – Obra completa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

## ENTREVISTA COM ANDRÉ LUÍS GOMES

**Márcia Manir Miguel Feitosa**  
**Maria Aracy Bonfim**

**André Luís Gomes** é mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), graduado em Educação Artística - habilitação em ARTES CÊNICAS na Escola de Comunicação e Artes (ECA -USP) e em LETRAS pela Universidade de Franca (1989). É professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília e já atuou como editor da Revista Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (2007 - 2012) e editor geral da Revista da Anpoll (2010-2012). Autor dos livros *Marcas de Nascimento: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o Teatro Brasileiro* e *Clarice em Cena: as relações entre Clarice Lispector e o Teatro*. Organizou os livros *Ensino Teatro* (2012), *Penso Teatro* (2013). É também diretor e coordenador do COLETIVO DE QUARTA (grupo teatral). Atualmente desenvolve Pós-Doutorado na Universidade do Minho, Portugal.

### **1) Como se deu a escolha por pesquisar e desenvolver estudos sobre o teatro de Clarice Lispector?**

No final da licenciatura em Artes Cênicas na ECA-USP já iniciei o mestrado em Literatura sob orientação do Prof. Dr. Flávio Aguiar em que estudei as contribuições de Gonçalves de Magalhães para o Teatro Brasileiro. Dentre os créditos cumpridos, resolvi cursar a disciplina oferecida pela Profa. Dra. Nádia Battella Gotlib, que, na época, finalizava pesquisa de titulação, mantinha um grupo de pesquisa sobre a obra e vida de Clarice Lispector e é uma das pesquisadoras mais respeitadas dos estudos claricianos. Como avaliação final, deveríamos escrever um artigo analisando contos ou romances claricianos. Um grupo de amigos estava em cartaz com a montagem “Clarispectos de Nós” e tive a ideia de realizar o trabalho final da disciplina sobre essa adaptação. Solicitei autorização da Profa. Nádia que não só aceitou minha proposta como a incentivou. Empolgado, iniciei pesquisa sobre as adaptações realizadas anteriormente e me deparei com um número considerável de adaptações e de excelentes recepções críticas de alguns

dos espetáculos. No grupo de pesquisa, comecei a reunir artigos jornalísticos e material de divulgação das adaptações. Descobri que, em 1965, Fauzi Arap dirigiu o espetáculo “Perto do Coração Selvagem”, a primeira montagem a partir de trechos do romance homônimo, mas, principalmente, de *A Paixão Segundo G.H.* e do livro de contos *A Legião Estrangeira* em cuja segunda parte, “Fundo de Gaveta”, Lispector reuniu fragmentos, anotações dispersas e a tragédia *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*.

O artigo final, que deveria ter de 10 a 20 páginas, ultrapassou as 50 (cinquenta) páginas e, além disso, apresentei uma amadora exposição dos artigos jornalísticos, cartazes de divulgação e programas das adaptações identificadas durante a pesquisa, auxiliado pelos integrantes do grupo.

Fui incentivado a mudar meu projeto de mestrado, mas estava finalizando a dissertação e, empolgado, desenvolvi o projeto de doutorado a partir desse artigo final. Sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria (FFLCH – USP), defendi em 2004, a tese “CLARICE EM CENA: AS RELAÇÕES ENTRE CLARICE LISPECTOR E O TEATRO”, publicada, em 2007, pela Editora da Universidade de Brasília.

## **2) Que adaptações teatrais clariceanas merecem ser mais bem conhecidas do público leitor? E por quê?**

Há várias adaptações que resultaram em montagens de sucesso de público e de crítica. Mas vou destacar duas adaptações que foram realizadas por Fauzi Arap: “Perto do Coração Selvagem”, em 1965, e “A paixão segundo G.H., em 2003, dirigida por Enrique Diaz.

A montagem “Perto do Coração Selvagem” merece ser conhecida não só por ser o primeiro espetáculo de grande recepção de crítica e de público, mas também por ter sido adaptada por Fauzi Arap, que era amigo pessoal de Clarice e conhecedor de sua obra. O elenco reuniu as atrizes Glauce Rosa e Dirce Migliaccio e os atores José Wilker e o próprio Fauzi Arap. Nesta primeira montagem, Clarice já aparece em cena como personagem, interpretada por Glauce Rocha. Há fotos de Clarice Lispector com o elenco e esta parece ter sido a única adaptação que a autora tenha assistido ao ensaio e a uma das apresentações. O “roteiro” construído evidencia o grande conhecedor que Fauzi Arap era

da obra clariciana, reunindo fragmentos dos romances *Perto do Coração Selvagem* e *A paixão segundo G.H.*, contos e crônicas.

Em 2004, Fauzi Arap assinou a adaptação do monólogo “A Paixão Segundo G.H.” a partir do romance homônimo, dirigido por Enrique Diaz e interpretada pela atriz Mariana Lima. Assisti ao espetáculo no SESC Belenzinho – SP. Em espaço teatral não convencional, G.H. conduzia uma reduzida plateia da sua sala-quarto, rebaixada e soturna, para um corredor branco fortemente iluminado em que a plateia ficava em pé encostada nas paredes e, finalmente, se dirigia ao quarto da empregada Janair.

O texto adaptado para um espetáculo de uma hora e meia costura trechos do romance de forma coesa e criativa e a encenação utilizava recursos cênico-midiáticos explorando com criatividade as metáforas clariceanas e o teor filosófico do texto.

### **3) Em 2007, você lançou o livro *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Como analisa a recepção de seu trabalho na academia e fora dela?**

Quando decidi realizar a pesquisa de doutorado sobre a autora Clarice Lispector tinha consciência da imensa fortuna crítica da obra clariciana e gostaria de contribuir de alguma forma. Quando iniciei a pesquisa percebi que as relações entre Clarice e o Teatro não se limitavam às adaptações teatrais, pois a autora, embora não tenha se dedicado à criação dramaturgica, escreveu e publicou a tragédia *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*; traduziu clássicos do teatro mundial (*A casa de Bernarda Alba*, de Federico Lorca; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *Os Corruptos*, de Lilian Helman; *Sotoba Komachi*, de Mishima, *The Member of the Wedding*) e, como jornalista, escreveu crônicas sobre encenações teatrais e entrevistou dramaturgos, diretores, atores e atrizes consagrados como Tônia Carrero, que foi sua amiga pessoal, Paulo Autran, Nelson Rodrigues, Tarcísio Meira, Bibi Ferreira etc

O eixo da minha pesquisa “Literatura e Teatro” limita o foco de interesse de pesquisadores, mas sei que minha tese já ganhou desdobramentos e novas contribuições, por exemplo, com as teses “Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura em vis-à-vis”, de Jean Claude Lucien Mirroir e “Clarice Lispector: uma tradutora em fios

de seda (teoria, crítica e tradução literária)”, de Rony Márcio Cardoso e com a dissertação “Clarice através do ator”, de Vanessa Bruno.

Defendi a tese em 2004 e ela foi publicada em 2007. Já se passaram 13 anos e agora percebo uma recepção mais constante e acredito que internet contribuiu para dar visibilidade à pesquisa que desenvolvi.

#### **4) Considerando a volumosa produção crítica acerca da obra de Clarice, que percurso você indicaria aos pesquisadores iniciantes?**

Para os pesquisadores iniciantes e que querem conhecer a autora, indico sempre o livro *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Gotlib, uma biografia cuidadosa e que traça, como o título evidencia, relações entre a vida de Clarice Lispector e sua obra literária. Os estudos de Benedito Nunes, entre eles *O Drama da Linguagem*, é fundamental para entendermos os procedimentos filosóficos e os questionamentos a partir de uma linguagem metafórica e dialógica.

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, faz um apanhado das características da obra clariciana e o pesquisador, professor e crítico português, Carlos Mendes de Sousa, em *Figuras da escrita e Clarice Lispector: Pinturas*, se debruça sobre toda a obra da escritora com criatividade, estabelecendo diálogos com outros autores e obras.

Clarice Lispector foi escritora e jornalista, mas também tradutora, dramaturga e se arriscou na pintura. Além disso, escreveu e recebeu cartas, pois morou 16 anos fora do Brasil. Portanto, há vários percursos e há como focar, nesses percursos, aspectos variados, afinal Clarice cumpre com regras e problematiza a própria escrita.

Quando Clarice publicou seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, os três grandes críticos da época, Álvaro Lins, Antonio Candido e Sergio Millet, se surpreenderam e apontaram as inovações daquela “jovem escritora”. Como minha pesquisa de doutorado foi sobre as relações entre Clarice e o Teatro, foi extremamente norteador ler a crítica de Álvaro Lins em que ele compara o romance de estreia de Clarice com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Quem se interessa pelos escritos de Clarice Lispector nos jornais e revistas deve buscar os estudos de Aparecida Maria Nunes publicados em livros, entre eles, *Clarice Lispector Jornalista*.

Como eu disse, há muitos percursos e uma fortuna crítica considerável e que se renova a cada ano. Com o centenário de Clarice, muitas revistas dedicaram dossiês à autora e novos estudos e olhares renovam e são renovados com a obra clariceana.



## RESENHA

### O VERBO ENREDADO

PEREIRA, Rodrigo C. *As Portas Fugazes*. Porto: Editora IN-QUATRO, 2019.

Wandeilson Silva de Miranda<sup>76</sup>

A coletânea de contos *As portas fugazes* possui uma profunda harmonia entre a experiência da efemeridade e a consciência que permanece tenazmente fiel à existência. Inicialmente lançado no final de 2019, em Lisboa, apenas este ano (2020) o livro passou a ser divulgado no Brasil, especialmente em São Luís. Pertencendo à mais recente geração de escritores ludovicenses, Rodrigo Pereira estreia com um excelente livro no qual equilibra um fino senso de humor com passagens que oscilam entre os dissabores e o patético da vida humana. Sua prosa poética muitas vezes é hermética e, logo nas primeiras páginas, o leitor há de observar que o livro não nasceu de uma travessia embebida pelo tédio e o ócio, tudo nele adquire um calor próprio da experiência, de uma certa demora no tempo e nas coisas. Extremamente imagéticos, os contos narram uma vida ao contrário, por trás das portas que não conhecemos. É um livro longe da beletrística, do esteticismo, da acomodação das literaturas feitas para recreação dos sentidos. *As portas fugazes*, como os bons livros, tem a capacidade de atordoar o leitor, de desconcertar e produzir o estranhamento necessário para ressignificar a ordem das coisas. Todos os contos possuem entre si um acordo intrínseco de modo a estabelecer um certo padrão ou *Weltanschauung* do autor. Somos tragados por essa visão, afetados pelo conjunto de imagens que deslizam entre a prosa e a poesia, numa atmosfera de poucas cores, mas muita tensão. Inegavelmente somos conduzidos com prodigiosa maestria de porta em porta, de enigma a enigma, de sorte que saímos da leitura transformados ou no mínimo perturbados pelo conjunto das narrativas que se emaranham fortemente entre si. Concebido com paixão,

---

<sup>76</sup> Prof. Dr. da Universidade Federal do Maranhão - Campus São Bernardo - Curso de Ciências Humanas/Sociologia. E-mail: wandeilson.miranda@ufma.br

*As portas fugazes* constitui exemplo de obra elaborada cuidadosamente para encontrar em sua totalidade a beleza viva de um organismo. Mas qual visão? Qual tecedura oculta encaixa um conto no outro?

Poder-se-ia dizer que a imagem da porta nos seria a primeira “fórmula” para encontrar a imagem-chave da obra. A porta une e separa, estabelece a conexão entre o dentro (*dedans*) e o de-fora (*dehors*), lembrando Blanchot, imagem que possibilita pensar na dualidade persistente ao longo dos contos. A partir de tais esquemas, ao longo da narrativa, esse gnosticismo angustiante depondo contra uma realidade ordeira, vã e simples, contrária ao mundo interior caótico e dominado pela incerteza. De um lado (fora) um mundo de objetos assentados sobre a insignificância; dentro uma correnteza de emoções, um fluxo de sentidos e forças perigosas que arrasta cada personagem. Em “Ouro sujo” (narrativa que interpõe dois monges com concepções contrárias de Deus), talvez seja mais patente esse dualismo; também podemos observá-lo em “Ana e o lobo” (onde um professor tem sua vida comedida e assexuada envolvida pelos caprichos de uma terrível menina); ou no conto *As portas fugazes*, que dá título ao livro (onde trespassa fortemente o impacto silencioso entre o dentro e o fora, o abismo do mundo e a superfície pueril da representação). Porém, tal dualismo ingênuo não serve como chave interpretativa para os contos. O dualismo é aparente: amor platônico e sexualidade animalesca, corpo e espírito, Deus e natureza, etc. Na realidade, o dualismo é destruído dentro da obra em proveito de uma cosmovisão mais complexa e temerária, onde cada ser, para além da sua particularidade, ganha outras possibilidades de sentido e existência, onde cada ente é uma porta para uma outra realidade e assim infinitamente.

Não existe uma porta, mas portas que conduzem a outras portas. Os contos nunca são o que parecem ser. Constituídos por camadas de sentidos, cada porta leva a outra e assim sucessivamente. Dentro do mesmo conto, uma frase ou um parágrafo podem ser a entrada para outra narrativa, de modo que cada conto é perfeitamente concretizado em si, mas a tempo dobra-se sobre si mesmo construindo um plano barroco de dobradura sobre dobradura. O dualismo cede lugar a uma pluralidade de visões, um jogo complexo de sobreposição de imagens que produz um afundamento do sentido, destruindo uma possível visão em prol de um mundo mais vasto e terrível. O dualismo aparente apenas

esconde o fluxo de forças que atravessa a obra de ponta a ponta. *As portas fugazes* desdobra-se sobre uma multiplicidade de sentidos que não encontra uma ordem superior, uma hierarquia interna, mas produz o efeito necessário para compreendê-la como um todo aberto e vivo.

“Temes ser tragado por Oberon, por um abismo sem nomeação”, tal frase pode nos levar a compreender que a concepção original de *As portas fugazes* se funda sobre uma visão trágica da realidade: “sentes Oberon abrindo-te com unhas impalpáveis, ressentido estás do ar que separa cada corpo do mundo – horror”, mas essa visão ainda não seria suficiente para compreender o jogo que trespassa a obra. Talvez, melhor seria dizer que há nela um maneirismo característico de uma obra artificialmente constituída, cuidadosamente elaborada para trazer à tona a visão do autor. No entanto, dizer palavras como barroco, trágico e maneirismo, não torna mais claro o sentido de *As portas fugazes*, apenas aproxima e permite entrever a estratégia de escrita e o fundo de onde emanam as imagens do livro.

Não havendo uma porta de acesso à obra, mas portas, pode-se entrar por ela por qualquer lugar, todas as portas estão abertas, porém não basta entrar, faz-se necessário saber onde se está entrando. *As portas fugazes* é, antes de tudo, um labirinto, mas não um labirinto trágico onde se decide a vida e a morte ou o sentido último de alguma coisa. O labirinto criado é um artifício ou exercício de fabulação para colocar *em-jogo*, dentro dele, o próprio significado da existência. No conto “As portas fugazes”, diz a personagem: “Quanta segurança ao redescobrir o cheiro de um mundo de formas discretas e absurdas, porém deliciosas como uma equação, quanto amor ao sentar em tua cadeira, em vislumbrar os labirintos que teus amigos são e que tu és, e a farsa que junto com eles encena para matar o Minotauro e ressuscitá-lo em seguida para mais um chope”. Uma tragédia-cômica, um jogo burlesco para tratar da própria coisa de que se fala a sério, uma narrativa que é paródia de si, um ator com dois papéis no palco; ou seja, o escritor é Teseu e o Minotauro, ao mesmo tempo; por conta própria entrando no labirinto, por conta própria matando-se, por conta própria perdendo-se. O fio de Ariadne é rompido a todo momento para permitir o andarilhar sem progresso ou ordem dentro do dédalo. Porém, se o aspecto *noir* da obra não é trágico, Rodrigo Pereira não nega *per si* a dimensão trágica,

ele segue à risca a frase de Scott Fitzgerald, e não se confunde com sua própria ferida, mas brinca, como um maneirista, com sua própria desilusão, com sua angústia, com suas dúvidas, com suas falhas. Deste modo, o autor coloca-se dentro da obra despersonalizado, permitindo que o trabalho artístico cresça proficuamente, por uma ordem natural, eis o prodígio do artifício: constituir-se de tal forma que se torna algo vivo e orgânico.

Quando afirmamos que há um fundo trágico, deve-se entender isso como um *ethos* que conduz a estrutura geral da obra. Destarte, isso não significa a apreensão da obra pelo modo de ser trágico que determina um tipo de literatura. O autor, em *As portas fugazes*, desvencilha-se dessa condição trágica, sentida, vivida, mas transformada pelo artifício da escrita, pela criação contínua de labirintos sobrepostos para aplacar a peripécia trágica por um salto ou um gesto histriônico. Em contos como “Cadernos de incêndios”, pode-se encontrar frases como esta: “Também eu sou uma peça de arte de mim mesmo, sujeito a emoções contraditórias (escrevo isso com um discreto sorriso de satisfação)”; ou então em “Um último fogo de artifício”: “Nosso bom homem, nosso artista aparentemente malogrado, em outros tempos sentia-se bem à vontade com as descrições de si mesmo que pensava encontrar no Lobo da Estepe de Hesse ou nos homens do subsolo de Dostoiévski. Ele que no espelho mágico dos romances reunia os fragmentos de si mesmo, subitamente abraçou a substância informe que era ele-e-o-resto do mundo. Beijou pânico”; ou então em “Consumindo-se”, numa das passagens mais hilárias, carregada de toda bufonaria, a personagem, num quase-transe, descobre debaixo do chuveiro que ele era algo sendo escrito e, num delírio de liberdade, busca fugir do escritor esponjoso que o escreve: “O que era aquilo? Cifrões a mais para pagar? Eu era personagem de mais uma história de burgueses infelizes, e meu autor não tinha outro rumo para me oferecer. Enrolado na toalha, chamei Antônia, que se recusava a vir, presa no script. [...] ‘Fujamos Antônia!’ – falei, sentindo o luxo do modo imperativo – enquanto as paredes se cobriam de alfabeto”.

Todo o livro é trespassado por essa pilhéria, não é o trágico exposto no palco, esviscerado, como num sacrifício. O sentimento trágico é decalcado por inúmeros artifícios, sonhos, espelhos, vidas paralelas, esquecimento, loucura, tudo é utilizado para permitir o delírio e impedir a escuridão definitiva. Nesse atletismo (diria Gilles Deleuze)

artístico são elaborados todos os artifícios possíveis, um jogo infinito com as próprias possibilidades. Como num quadro de Escher, o absurdo (tema central da literatura trágica) é domesticado pelo paradoxo contínuo de realidades intermináveis. No lugar do não-sentido, a explosão de sentidos, o brotamento de signos no seio do deserto, “sepher ietzirah” (ou livro da criação na cabala) é a demonstração lógica dessa concepção: “Procurei então ajustá-las às Minhas Ideias, o verbo se fez carne de estrelas, de insondáveis e escuros oceanos, e criaturas surgiram para povoar amplas paisagens. Estava por dizer que tudo era bom, mas alguma imprevista inclinação, ou inesperado sopro, deu movimento diferente à Criação, de modo que a distância entre o eu que contemplava em meu devaneio e as pulsantes formas que polvilhavam o universo ficava cada vez maior. Desolado, vi mundos que se desdobravam e se enrolavam como fitas douradas e espessas; seres que se animavam de uma obtusa vontade e construía cidades e deuses; e também uma nova espécie de música”. O artista é um deus em sua terra, porém não o senhor das coisas, relaciona-se com sua obra mais como um duto por onde escorre o caos das palavras: “elas começavam a rodopiar e traçar frases grotescas”, as palavras são “coágulos de vida própria e insana”. Tudo é possível nesse cosmos, mas nada está absolutamente sob o controle do demiurgo.

“Eu é um outro” (*Je est un outre*), dizia Rimbaud! Dilacerado por essa expiação, os contos deixam entrever a tensão própria entre o milagre da criação e a insanidade incontrolável das forças que atravessam o criador. O outro por trás da porta que arranha e rasga a pele da realidade, destruindo a segurança de uma vida ordeira. Ana e o lobo são um só e um único, a força telúrica e sexual da ninfeta mastiga a carne velha e seca do professor que reluta em não sentir o fogo dessa existência mais profunda: “Mas me enraiveci. Sair do meu limbo era sentir-me tão vivo que era preferível estar morto. Nesse dia, por causa disso, senti-me intoleravelmente sujo”, ele que se lambuzara com a merda de Ana, merda que era mais pura e viva que toda a sua existência. Ana é o outro, o abismo sem nome que acotovela sua sanidade fria e fechada. Ana é o mistério, flor envenenada que intoxica o “eu” que reluta em não se assombrar: “Sem mistério, porque meus olhos recuperaram o dom de não se espantar”. Há em tudo isso um certo desencantamento, uma melancolia sem compaixão, uma certeza de que a vida sempre

fracassa em gerar seus frutos. Mas essa desilusão é sóbria, não a sobriedade dos abstêmios, e sim a clareza do torpor alcohólico, um momento puro de certeza onde a vida já não estiola, uma vida sem fabulação e a cura, no entanto, é a própria fabulação.

O acesso ao outro é o reconhecimento intolerável de uma vida mais profunda e perigosa. *As portas fugazes* contempla esse intolerável, aceita-o e aceita a paga necessária para fazer luzir esse outro: “Você não entende. Ela vai te prender aqui, como faz comigo. Vai te assombrar, arrancar tua pele pouco a pouco, e, tão logo a carne salte, lúcida e virgem, ela enfiará os dentes e morderá, mas só um tanto de cada vez, todos, todos os dias”, alerta o trompetista de “A comunhão dos santos” ao pobre Brioche que começa a ser vampirizado por essa força perigosa. É claro que ele gostaria de fugir e deixar apenas a valise (como no conto “Chuva”) onde se é possível apagar o rosto e criar uma linha de fuga, encontrar com o outro a resolução, ao menos provisória, dessa dialética tragicômica. A tensão contínua dos contos, no entanto, permite dizer que não há paz ou trégua nesse campo de batalha: “Já sabemos o que acontecerá: as palavras se petrificam antes mesmo de sinalizar vida; toda pintura é o invólucro de um esgar da realidade, e toda música é o alerta para o desaparecimento inevitável” (“Um último fogo de artifício”). O teatro de sentir é o meio pelo qual se cria o simulacro de si, forma pela qual se escapa de Oberon. A inevitabilidade de fundo trágico que teima em solapar, destruir a superfície é domada pelo artificialismo criativo em perpétuo movimento: mundos paralelos, sonhos, espelhos, teologia, escatologia, terror, solidão, o patético ou o glorioso, o vulgar e o incomum, a metafísica, o amor (em diversas situações: o amor abstrato, platônico, imaginado, mas também o concretizado, o amor em espasmos de carne e força, gozo brutal e cego, etc), multiplicando o mundo dentro do mundo, o livro se revela como uma grande metalinguagem sobre a própria criação artística. Somente assim, para poder suportar o colapso entre o *ethos* trágico e a vida comezinha (que “dorme sobre o dorso de um tigre”, como afirmou Nietzsche), é que *As portas fugazes* estabelece um plano de narração denso e complexo. Ao tecer sobre si mesmo um emaranhado de linhas e desenhos, ao estabelecer zonas de ação sobrepondo sentidos e paradoxos, Rodrigo Pereira cria planos dramáticos completamente inusitados, jogando o leitor numa dobra onde os aspectos do dentro e do fora são destruídos.

*As portas fugazes* é um grande enredo, palavra fundida a outra em estranhos desenhos, verbo enredado em linhas sinuosas, retas ou infinitas, tudo ao mesmo tempo e sobre a mesma condição. Às favas com a lógica, pois a lógica só admite a veracidade ou a compreensibilidade de alguma coisa se a porta está aberta ou fechada, não aceita um terceiro termo. Em *As portas fugazes*, todas as portas estão abertas, mas também estão fechadas, e não levam a nenhum lugar, pois o dentro e o fora se enredam numa terceira dimensão (que não tem nome). O livro não percorre os caminhos da contradição, mas os paradoxos da existência; ele não traz verdade alguma, pois suas portas não levam à verdade, apenas, humildemente, indicam que a verdade tem muitos caminhos. É uma bela aceitação do efêmero, é necessário um grande amor pelo eterno para escrever este livro e uma delicada inteligência para compreender a mágica tapeçaria da existência. Cada porta é fugaz, caminho que nunca chega ao final, cada artifício é centelha, fogo-fátuo na imensa escuridão, porém... como dança! O verbo enramado traça o oculto gesto de uma sabedoria que procura a liberdade e a elevação. As ramas da palavra enroscam-se completamente sobre algo invisível, pode-se perceber que os artifícios trabalham para tornar visível alguma coisa fundamental e única. No vórtice barroco de suas intuições, Rodrigo Pereira enreda e é enredado, tensionando o verbo até apreender a ordem entre dois ruídos, a simultaneidade entre os opostos. Nessa violenta dimensão a arte não é apenas um exercício de cultivo do Belo, mas de sobrevivência. Enredo sobre enredo, desenhos dentro de desenhos, enredando os fios da narrativa, o fabuloso desenho de *As portas fugazes* lembra um antigo conto Sufi denominado *O desenho* que diz o seguinte:

Perguntaram a um sufi da Ordem dos Naqshbandis: “o nome da sua Ordem significa, literalmente, ‘os desenhistas’. O que vocês desenharam, e que uso tem?”

O sufi respondeu:

“Nós fazemos muitos desenhos, eles são de grande utilidade. Eis, a seguir, uma parábola sobre uma dessas formas.

Foi permitido a um funileiro, que fora preso injustamente, que recebesse um tapete tecido pela sua esposa. Ele se prostrava sobre o tapete, dia e noite, para fazer suas orações, e depois de algum tempo, disse aos carcereiros:

‘Eu sou pobre e não tenho esperanças, e vocês são mal pagos, mas eu sou funileiro. Tragam-me latão e ferramentas e eu farei

pequenos artefatos que vocês poderão vender no mercado, e todos nós nos beneficiaremos.’

Os guardas concordaram, e em pouco tempo eles e o funileiro estavam ganhando dinheiro, com o qual compravam comida e algum conforto para eles.

Então, um dia, quando os guardas foram até a cela, a porta estava aberta e ele tinha fugido.

Muitos anos depois, quando a inocência desse homem já tinha sido provada, o homem que o prendera perguntou-lhe como havia escapado, que mágica usara. Ele respondeu:

‘É uma questão de desenho, e de desenho dentro do desenho. Minha mulher é uma tecelã. Ela encontrou o homem que fez as fechaduras da cela e pegou o desenho com ele. Ela teceu esse desenho no tapete, no ponto em que minha cabeça tocava o tapete nas cinco orações do dia. Eu trabalho com metal, e esse desenho se parece, para mim, com o interior de uma fechadura. Eu concebi o plano dos artefatos para obter o material para fazer a chave... e escapei!’

“Essa” disse o sufi Naqshbandi, “é uma das maneiras pelas quais o homem pode escapar da tirania do seu cativoiro”.

Não há cativoiro que prenda um homem que saiba desenhar sua fuga.