



MARIA ZILDA DA CUNHA
REGINA CÉLIA RUIZ (ORGS.)

CLARICE LISPECTOR:

OS MISTÉRIOS DA ESTRELA

 fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DOI: 10.11606/9786587621302

**MARIA ZILDA DA CUNHA
REGINA CÉLIA RUIZ (ORGS.)
CLARICE LISPECTOR:
OS MISTÉRIOS DA ESTRELA**

 **fflch**
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 2020



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Vice-Chefe: Adma Fadul Muhana

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenador: Emerson Inácio

Vice-coordenador: Paulo Motta

CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Diretora: Rejane Vecchia

Vice-diretora: Paola Poma

Secretaria: Giovanna Usai; Marinês Mendes

CONSELHO EDITORIAL

Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil)

Maria Cristina Xavier de Oliveira (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Zilda da Cunha (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Iannace (FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Diógenes Buenos Aires (Universidade Estadual do Piauí, Brasil)

Eliane Debus (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Jorge Letria (Associação dos Escritores Portugueses, Portugal)

José Nicolau Gregorin Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rosangela Sarteschi (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (Universidade Estadual de Montes Claros)

Sérgio Paulo Guimarães Sousa (Universidade do Minho, Portugal)

Susana Ventura (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Ramos de Medeiros Filho (União Brasileira dos Escritores, Brasil)

DIAGRAMAÇÃO E ARTE

Paulo César Ribeiro Filho

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

C591 Clarice Lispector [recurso eletrônico] : os mistérios da estrela / Maria Zilda da Cunha, Regina Célia Ruiz (organizadoras). -- São Paulo : FFLCH/USP, 2020.
1.409 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-30-2
DOI 10.11606/9786587621302

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. I. Lispector, Clarice (1925-1977). II. Cunha, Maria Zilda da. III. Ruiz, Regina Célia.

CDD 869.935

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



SUMÁRIO

Apresentação	6
Clarice Lispector: roteiros de leitura <i>Maria dos Prazeres Mendes</i>	12
Clarice Lispector e o Brasil ou a História e o seu Avesso <i>Poliana dos Santos</i>	21
Clarice Lispector cronista: “Taquicardia a dois” e “Assim também não” <i>Sandra Trabucco Valenzuela</i>	40
O feminino e suas faces na coluna de Tereza Quadros, máscara de Clarice Lispector <i>Tânia Sandroni</i>	59
A presença de Clarice Lispector nas crônicas de Caio Fernando Abreu <i>Raul Ignacio V. Arriagada</i>	77
Notas críticas sobre o grotesco e o sublime, na ficção e nas pinturas de Clarice Lispector <i>Joel Rosa de Almeida</i>	94
Benjamin Moser, a voz corrente dos boatos e do infundamentado como verdade: Uma leitura crítica acerca dos recentes equívocos do biógrafo norte-americano <i>Thiago Cavalcante Jeronimo</i>	111
Conto (In)decente (?) de Clarice Lispector na sala de aula: mediação e prazer da experiência em foco <i>Juliana Pádua Silva Medeiros</i> <i>Patrícia Aparecida Beraldo Romano</i>	123

Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector	146
<i>Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira</i>	
O jogo de Eros: encenações poéticas em “O Búfalo” de Clarice Lispector	165
<i>Maria Auxiliadora Fontana Baseio Maria Zilda da Cunha</i>	
A Hora das Estrelas: Clarice Lispector em <i>Cena Aberta</i>	182
<i>Sergio Manoel Rodrigues</i>	
“Felicidade Clandestina” e suas vozes: a contribuição na formação do leitor	194
<i>Regina Célia Ruiz</i>	
Sentimento de culpa e estratégias de convencimento: A busca do perdão em <i>A mulher que matou os peixes</i>	207
<i>Adriana F. A. Araldo</i>	
Conversando sobre Laura e sua vida nem um pouco íntima	221
<i>Avani Souza Silva</i>	
Falando de Clarice	235
<i>Entrevista com Ricardo Iannace, concedida a Oscar Nestarez e Amanda de Britto Murtinho</i>	
Sobre os autores	242

APRESENTAÇÃO

Iniciamos a apresentação deste livro com um trecho do texto “Pertencer”, publicado em 15 de junho de 1968, quando Clarice Lispector era colunista do *Jornal do Brasil*: “Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça”. A sensação de não pertencimento espalha-se pela obra de Clarice, revela-se entre suas crônicas, contos, romances, entrevistas. A menina Clarice, que nasceu na Ucrânia e logo ganhou o mundo, criando residência em países diversos, acabou se fixando aqui, no Brasil, onde encontrou o lugar do qual queria fazer parte. Talvez essa característica nômade justifique o caráter introspectivo de toda a sua produção, que nos faz imergir nos porões da existência, confrontando-nos com interiores sombrios, e nos coloca frente a frente com verdades da alma. Clarice apresenta as cruzeiras da vida, transcende silêncios e nos conduz no longo percurso pela aventura de ser humano, aprendendo a construir e desconstruir caminhos, na busca infundável do autoconhecimento.

Não por acaso, nos incitam diferentes enigmas que se espriam na obra clariceana, aguçando potentes indagações. Poderíamos dizer, inclusive, que o desejo de perscrutar sua forma de escritura torna-se uma das motivações mais expressivas no âmbito de investigações em vários campos de estudo. Visando construir um espaço de intercâmbio e reflexões entre pesquisadores brasileiros envolvidos em estudos sobre Clarice, o Grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” organizou, em 2017, o evento *Clarice*

Lispector: Os Mistérios da Estrela, realizado em São Paulo, no Centro Universitário Maria Antônia, a convite do Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, na época diretor dessa Instituição. Ocasião em que diversos estudiosos e especialistas apresentaram suas pesquisas sobre obras da autora, bem como uma profícua discussão acerca das obras cinematográficas realizadas a partir de seus textos.

Este livro compõe-se de alguns artigos advindos desse contexto, apresentando perspectivas, pontos de vista diversos sobre as obras da escritora.

O artigo de Maria dos Prazeres Mendes traz uma discussão sobre como ler Clarice, um texto provocador, que acena para o caráter dinâmico da leitura e, em especial, para se pensar: que roteiro haveria para ler Clarice? “Clarice Lispector: roteiros de leitura” propõe a construção de um “roteiro às avessas”, dado o estatuto fenomênico de sua escritura, e a evocação de percepções e sensações de mundo reveladas e/ou compartilhadas com o leitor.

“Clarice Lispector e o Brasil ou a História e o seu avesso”, artigo de Poliana dos Santos, traz traços expressivos de como a escritora Clarice representava o Brasil de seu tempo. Para tanto, pela leitura analítica de romances e contos, Santos demonstra, na epifania dos personagens, o perfazer do afastamento de um mundo repleto de regras e o adentramento a um estado de liberdade e desordem.

Sandra Trabucco Valenzuela escreve “Clarice Lispector cronista: ‘Taquicardia a dois’ e ‘Assim também não’”, e nesse artigo propõe uma análise de duas crônicas de Clarice Lispector, publicadas em 1972 no *Jornal do Brasil* (JB), do Rio de Janeiro. Trata-se de mapear questões referentes à construção estrutural do texto, elementos da Retórica de Aristóteles, a metalinguagem e o discurso, bem como depreender a relação que se estabelece entre a crônica e a obra da autora.

Tânia Sandroni, em “O feminino e suas faces na coluna de Tereza Quadros, máscara de Clarice Lispector”, aborda características gerais da coluna feminina, no Jornal Comício, em que Clarice escrevia com o nome de Teresa Quadros e analisa a crônica “Uma tarde plena”, que deu origem a um conto da escritora.

Perscrutando a via da intertextualidade, Raul Ignacio V. Arriagada revela as reminiscências das obras de Clarice Lispector nos textos de Caio Fernando Abreu. Em artigo intitulado “A presença de Clarice Lispector nas crônicas de Caio Fernando Abreu”, ele destaca o diálogo estabelecido entre três crônicas do referido autor e as clariceanas “A hora da estrela” e “Água viva”.

As categorias estéticas do grotesco e do sublime, presentes nos textos “Onde estivestes de noite”, “As águas do mar” e nas pinturas de Clarice Lispector, são analisadas por Joel Rosa de Almeida em “Notas críticas sobre o Grotesco e o Sublime, na ficção e nas pinturas de Clarice Lispector”.

O ensaio “Benjamin Moser, a voz corrente dos boatos e do infundamentado como verdade: uma leitura crítica acerca dos recentes equívocos do biógrafo norte-americano”, de Thiago Cavalcante Jeronimo, propõe uma leitura crítica sobre a produção *Clarice*, de Benjamin Moser, traçando relações com as contribuições de Benjamin Abdala Júnior e Márcia Lígia Guidin a respeito do relançamento da biografia escrita pelo norte-americano e com a pesquisa de Breno Couto Kümmel e Ludimila Moreira Menezes, no tocante à introdução que Moser faz à publicação da obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, nos Estados Unidos.

O texto de Juliana Pádua Silva Medeiros e Patrícia Aparecida Beraldo Romano, “Conto (In)decente (?) de Clarice Lispector na sala de aula: mediação e prazer da experiência em foco”, discute a importância de se levar para a sala de aula

temáticas consideradas delicadas, muitas vezes carregadas de preconceitos explícitos ou velados. A partir da coletânea *A via crucis do corpo*, publicada em 1974, as estudiosas apresentam mediação de contos e a experiência de se trabalhar com esses textos na Educação Básica.

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira reflete, em “Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector”, sobre as correspondências entre fluxo de consciência da literatura, e devaneio da psicanálise, examinando o conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”. Seu estudo questiona se o fluxo de consciência, no conto, seria um procedimento construtor do devaneio.

O ensaio “O jogo de Eros: encenações poéticas em ‘O Búfalo’ de Clarice Lispector”, de autoria de Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio, apresenta o percurso narrativo da personagem principal que, em busca do autoconhecimento, encontra, nos animais do Jardim Zoológico, o espelhamento de qualidades humanas. As autoras perscrutam, no texto de Clarice, recursos da escrita que se traduzem numa rede de conluio de elementos estéticos, finamente agenciados: dinâmica compositiva do jogo temporal, o jogo narrativo de um narrador em 3ª pessoa que finge inocentar-se, a primorosa seleção lexical - um labor estilístico que prima por fazer do texto um tecido que pode ser tramado por ódio e amor, por logos ou eros.

Sergio Manoel Rodrigues nos envolve em outras mídias com “A hora das estrelas: Clarice Lispector em Cena Aberta” e apresenta uma análise comparatista entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e sua adaptação para o programa *Cena aberta*, transmitido pela Rede Globo de Televisão em 2003, apontando a presença de elementos meta e hipertextuais entre a obra original e a adaptada, o que comprova as diversas formas

de ler e interpretar uma produção literária sob o enfoque de outras linguagens artísticas.

Em “Felicidade Clandestina e suas vozes: a contribuição na formação de crianças e jovens”, Regina Célia Ruiz propõe uma análise do conto “Felicidade Clandestina”, estabelecendo reflexões sobre a formação do leitor literário e suas implicações nas relações “eu e o outro”.

O artigo de Adriana Falcato Almeida Araldo, “Sentimento de culpa e estratégias de convencimento: A busca do perdão em *A mulher que matou os peixes*” é um artigo que trata paixões humanas e sentimentos contraditórios que acometem as personagens de Clarice. Para tal reflexão, Araldo escolhe uma das cinco obras clariceanas voltadas para um público infantil e juvenil.

Com proposta análoga: a de tratar temas candentes em obras destinadas ao público jovem, Avani Souza Silva traça uma instigante conversa sobre *A vida íntima de Laura*. Foca a percepção que a personagem tem de sua vida, enfatizando o fato de que a identidade cultural também é formada pelas histórias que nos são contadas e que são também aquelas vivenciadas ou lidas por nós.

Falando de Clarice encerra este volume. Trata-se de uma entrevista com Ricardo Iannace, estudioso e autor de livros sobre Clarice, concedida a Oscar Nestarez e Amanda de Britto Murtinho.

Agradecemos aos pesquisadores, estudiosos e especialistas em Clarice Lispector que tornaram possível esta publicação neste ano de centenário de nascimento da escritora. Agradecemos, ainda, a presença de Susana Amaral, realizadora da produção fílmica *A hora da estrela* e pela contribuição que trouxe ao encontro. A nossa homenagem à nossa cineasta - importante figura no universo da leitura de Clarice.

O evento realizado em 2017 abriu portas e caminhos para que, juntos, pudéssemos adentrar leituras e sondar mistérios das escritas clariceanas, transitando por diferentes gêneros, do literário ao jornalístico, trabalhados pela escritora.

As Organizadoras

CLARICE LISPECTOR: ROTEIROS DE LEITURA

*Maria dos Prazeres Mendes*¹

A contemporaneidade coloca o homem em confronto com ideias, valores e ideais que o fazem sentir-se em crise frente às suas próprias crenças. É preciso estar aberto e empenhar-se no desenvolvimento de habilidades, para reordenar o mundo segundo uma ótica que ainda não temos formada. Receber, captar, transformar e viver essa realidade que se impõe são processos não sequenciais, mas, desafiadoramente, concomitantes. É preciso desenvolver aptidões, descobrir caminhos, levantar possibilidades instigadoras e criativas: eis a função desse agente que se denomina professor.

Antes de tudo, devemos estar conscientes do fenômeno da linguagem enquanto capacidade de construção e expressão de um saber relacionado ao homem e ao próprio universo que o contém. A linguagem está em nós e nós somos constituídos pela própria linguagem. Ter consciência da linguagem e de suas implicações nos conduz a uma nova maneira de pensar em nós mesmos e, portanto, de pensar o significado e dimensão do que chamamos de processo educacional.

Se o universo não é constituído, nem se move através de uma estruturação mecânica, repetitiva e previsível, mas como arquipélagos de ordem, num mar de caos, é preciso reconstruir nossa mente – e, por extensão, oferecer essa possibilidade ao educando – na dimensão complexa da diversidade da cultura humana que põe por terra a objetividade ou unicidade do

¹ Professora Doutora da Universidade de São Paulo junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

conhecimento. O mundo em que vivemos é uma criação simbólica e o educando não pode ser, nesse contexto, um mero observador, mas deve ser, isto sim, um sujeito atuante, de ação e interação multidimensional.

Caracterizada na sua dimensão produtiva, a conduta do educando é marcada pela capacidade de construir novos signos e novos recortes de conhecimento, habilitando-se racional e auto controladamente o seu papel de agente. Como consequência, tanto na ação quanto na representação, o educando domina os fenômenos em sua regularidade e efetiva instrumentos para com eles interagir, conforme a sua decisão. A dimensão reprodutiva acontece, ao contrário, quando as ideias determinam a conduta de modo a conformá-la ao pré-determinado pelos signos produzidos no passado, levando-nos a interpretar as relações de produção da maneira que convém aos propositores originários, os quais guardam com elas relação de alteridade e autoridade. Prevalece, ainda em nossos dias, muito dessa dimensão reprodutiva em termos de escolaridade. Cumpre-nos, como educadores conscientes das mudanças acima propostas, mudarmos essa relação de coerção.

Falando-se de linguagem e usuário, em contexto de aprendizagem, cumpre confrontarmos noções de leitura como um processo de mudança de caráter dinâmico entre leitor e texto. Essa dinâmica pode se estabelecer como instrumento civilizatório de reflexão e compreensão da realidade, podendo se constituir num fator de liberdade e transformação dos homens. A leitura, aqui, exige descoberta e recriação. Coloca-se como produção e sempre supõe trabalho do sujeito leitor. Ela é um modo de conhecer e praticar cultura, exigindo aguçamento da consciência crítica.

Outro enfoque seria aquele dado ao procedimento e formação de cada indivíduo, mudados pelo ato de ler e mediados pelo educador. A verdadeira educação é aquela que proporciona o desencadear do processo criador latente na criança e a orienta numa determinada direção.

Em *A Estratégia dos Signos*, de Lucrecia Ferrara, encontramos uma diferenciação que vem corroborar essa distinção. A informação genética, segundo o biólogo Sergio Mascarenhas, é utilizada pelos seres vivos para seu plano básico de construção e, em certa maneira, para seu comportamento como espécie. Está gravada na molécula informacional. Seu conteúdo é genérico e global para a espécie, embora possa variar de indivíduo para indivíduo. Assim, o repertório de um indivíduo é composto por informação programada e informação programável, neurônios educáveis. No repertório programado, a informação tende à simplicidade, à generalização, enquanto no repertório programável, tende à complexidade da informação, que se caracteriza por oposição aos estereótipos, à norma, dando lugar à invenção e originalidade da linguagem. No dizer de Ferrara:

Nessa altura impõe-se à reflexão a revisão dos conceitos de educação, criatividade, arte e linguagem. A educação só se justifica como atividade capaz de propiciar, no menor tempo e com o menor desperdício de energias possíveis, a produção de informação não-programada, de oposição ao entorpecimento das regras estabelecidas, como uma forma, de um lado, de um profundo respeito pelo indivíduo, de outro, como estímulo necessário para a produção artística” (FERRARA, 1981, p. 70).

É exatamente aí que faremos confluir uma nova noção de educação, que leva em conta o universo do estético. Segundo Gardin e Oliveira, em artigo intitulado “*Semiótica e Educação*”, publicado na revista *Arte e Linguagem*:

Educar, num amplo sentido, seria esse processo sempre começado de, por planos aproximativos, introduzir cada ser do universo (e não apenas o homem), através da própria história de sua experiência na sintonia com esse ritmo originário e caleidoscópico da realidade” (GARDIN, OLIVEIRA, s.d).

Não esqueçamos, para finalizar essas considerações, que entre teoria e prática transformadora insere-se um trabalho de educação da consciência, de organização dos meios materiais e planos concretos de ação. Uma teoria é prática na medida em que materializa, através de uma série de mediações, o que antes só existia idealmente como conhecimento da realidade ou antecipação de sua transformação.

Falando agora em roteiros de leitura em Clarice, podemos justificar a dificuldade de lidar com mediações em termos de se criar roteiros de leitura para se ler Clarice. Diríamos melhor, a possibilidade existente é de se construir *antirroteiros*, roteiros às avessas, tal qual o caráter de sua escritura que além, muito além do caráter epifânico, da descoberta, do ver com o primeiro olhar, como o da criança, embrenhado em instinto, intuição e primeiras percepções e sensações de mundo, no caso de Clarice, só se pode falar de antiepifanias, já que ela as revela e as compartilha com seu leitor.

Ela propicia, assim, o desvelar, o desvendar, revela ao mesmo tempo que oculta essa apreensão do mundo, do seu mundo, de modo consciente, trabalhado no intuito de envolver seu leitor, seja ele qual for. Seu poder de sedução se faz através do manuseio primoroso da linguagem. É assim também, e mais precisamente, em suas obras para crianças, intencionalmente escritas, para que ali se alojasse seu futuro leitor: questionador, atento, face a face com a autora, dentro da obra, em completa interação.

Essa intencionalidade na criação autoral pode ser explicada se tomarmos de Peirce, citado por Salles (1992), sua classificação da evolução do pensamento. O tchismo: baseado na espontaneidade, na variação fortuita, na indeterminação é incontrolável; o ananquismo: evolução por necessidade mecânica, determinada pela força bruta, em que um caráter se opõe a um outro, oposto a ele. E o que nos interessa aqui, o terceiro, o de Clarice, de tantos outros autores a atores em seu processar criativo: o agapismo, o amor criativo. Evolução

marcada pela tendencialidade, com propósito, que é próprio da ideia, a mente sendo seduzida por ela. É a mente sendo seduzida pelo ideal de criação daquela obra.

Como sabemos do amor criativo em Clarice em passagem de *A hora da Estrela*:

Pois como disse a palavra tem que parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade, sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, teço malabarismos de entonação, abrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto (LISPECTOR, 1999, p. 30).

Ou, como em outra passagem:

Não se trata apenas da narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (LISPECTOR, 1999, p. 19).

Vamos escutar Clarice em *A Descoberta do Mundo*:

Continuo: olhe, pessoa anônima, estou agora passando a limpo um livro que em breve será publicado. E que é duro como um diamante. Pode às vezes até faiscar. E só nas últimas páginas é que uso a mansidão e a revolta e a aceitação. E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar aquele brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que até já estou mais mansa? (LISPECTOR, 1987, p. 581).

Para termos exata noção de como Clarice arma esse cenário com luzes e sombras propícias ao adentrar das crianças

nas tramas, ela promove prólogos em que situa a criança ou aqueles que contarão essas histórias.

Em *O Mistério do Coelho Pensante*, afirma que deixara entrelinhas a serem completadas pelos adultos, pedindo desculpas pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Diz ela “pelo menos pode garantir, por experiência própria que a parte oral desta história é a melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom”. Fala de uma conversa íntima, mais longa do que o número de páginas. Ao final do prólogo, afirma: “Na verdade, só acaba quando a criança descobre outros mistérios” (LISPECTOR, 1983, p. 1-2).

Em *A Vida Íntima de Laura* inicia o prólogo em tom de conversa íntima: “Vou logo explicando o que quer dizer vida íntima ...São coisas que não se dizem a qualquer pessoa.” Mais adiante: “Adivinhem quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que acerte. Dê três palpites. Viu como é difícil?” (LISPECTOR, 1974, p. 1-2).

Termina a história: “Acabou-se aqui a história de Laura e de suas aventuras. Afinal de contas, Laura tem uma vidinha muito gostosa. Se você conhece alguma história de galinha quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte, Laura é bem vivinha” (LISPECTOR, 1974, p. 20).

Em *A mulher que matou os peixes*, não se confessa culpada: “se eu tivesse culpa eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina” (LISPECTOR, 1983, p. 9).

Em *Quase de Verdade* inicia com o tão desejado por ela “era uma vez”

Era uma vez...Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela que entende o significado dos meus latidos escreve o que eu lhe conto (LISPECTOR, 1978, p. 2-3).

Clarice invadirá os limites do verossímil, intercalando-o com o imaginário: cruza tempos e espaços; mais que isso, cruza visões, articula a linguagem, cria alegorias e metáforas, com a finalidade de criar vida literária, imaginada como “conversa íntima”, com entrelinhas “para explicações orais; conversas que a revelam, que pretende ser de modo verdadeiro “ se eu tivesse culpa eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina”; incitando a criança a participar “ Agora adivinhem quem é Laura”, ou quando torna-se porta voz do cachorro Ulisses para contar “uma história bem contada”, invade o imaginário fabular, “Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é de verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu”.

Clarice traz às claras seu projeto de ter a criança como interlocutora. Envolve a criança na decifração, ao entrar no jogo literário, como se revelasse seu lado autoral, pontuando-o com esclarecimentos, com os porquês das coisas inventadas. Ensina a criança a pensar, a refletir sobre os caminhos da narrativa. Ensina praticamente a criança a ler – procurando preencher entrelinhas – conscientizando-a da necessidade do diálogo, da fala que se reverte à abertura – logo, às múltiplas interpretações do receptor. Vai contrapor, ao narrar os fatos, seus comentários, cortando a narrativa, preparando o leitor para possíveis e mesmo desejáveis reações de tristeza, desagrado, informando quando necessário, preenchendo lacunas para melhor entendimento do correr do enredo, em linguagem oralizada e afetiva, chegando até elas, via amor aos animais. Clarice assume entender, respeitar e preocupar-se com as crianças-leitoras. Crianças e bichos: universo de interesse da Autora. Coloca sua expressão a serviço da criança – espelha-se nela e espelha a criança. Mas esse espelho está multifacetado, diante do tripé criança-bicho-Autora que caracteriza sua obra para crianças.

Assim, a Autora prevê a recepção da criança, antepõe-se às suas perguntas, mas a criança que ela prevê é bastante sensível, inteligente e participativa, possivelmente lado a lado

com a Autora, unindo inventividades, criando um clima de cumplicidade envolvente, aventura de linguagem. Segundo Walter Benjamin (1984) “aprender a ler é, em boa parte, aprender a adivinhar”. O que faz Clarice neste nosso *antirroteiro*? Lança pistas, equaciona leituras, prevê recepção, provoca adesão e participação, abre caminhos, por onde siga o leitor, sem, contudo, indicá-los com setas e anúncios luminosos.

Como afirma Clarice na crônica “Outra Carta”: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que é inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é ‘o escritor’” (LISPECTOR, 1984, p. 97).

Lemos em Leyla Perrone Moisés em *Texto, Crítica e Escritura*:

O crítico-escritor, enquanto professor, é, portanto, o demonstrador de um fazer e não um expositor de um saber. Nesse sentido, seu ensino é problemático como de toda arte. O artesanato pode ensinar, porque o artesanato é repetição de gestos e efeitos. O artista mostra como faz, fazendo, isto é, mostra como não se deve fazer mais porque aquilo já está feito e só se faz uma vez. Como não se trata de um saber, não há nesse ensino nenhuma verdade (ou inversamente). Lançar uma crítica-escritura no circuito escolar é fazer circular sentidos suspensos, como no jogo de passar anel. O anel pode ser um objeto qualquer, o que interessa é o gesto desencadeador e o roçar vivo das mãos (MOISÉS, 1978, p. 120).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, São Paulo, Summus, 1984.

CUNHA, Maria Zilda. *Na tessitura dos signos contemporâneos. Novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo, Paulinas e Humanitas, 2010.

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*, São Paulo: Perspectiva, 1981.

GARDIN, Carlos & OLIVEIRA M.R. D. Semiótica e educação, In *Cadernos Puc 14, Arte e Linguagem*, São Paulo, EDUC e Cortez s/d.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*, Rio de Janeiro: Rocco, 1967.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*, Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MENDES, Maria dos Prazeres. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na Literatura Infanto-Juvenil*, tese de doutorado, PUC-SP, 1994.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

SALLES, Cecília. *Crítica Genética, uma introdução*. São Paulo, EDUC, 1992.

CLARICE LISPECTOR E O BRASIL OU A HISTÓRIA E O SEU AVESSE

Poliana dos Santos ¹

A canção *Panis et Circenses*, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1968, e interpretada pelo grupo musical *Os Mutantes*, no disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, retrata uma tensão entre o desejo de liberdade e a privação da ordem cotidiana, familiar e burguesa. A vontade de uma transformação individual é contraposta à tradição, ao mundo de exceção. Como explica Favaretto (2007, p. 102), “a música contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar”, desvelando “uma experiência da paixão que se sabe destinada ao fracasso”.

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
(VELOSO, 1968).

O querer reporta-se, então, para o imaginário, que se manifesta de uma força e potência interior, de uma natureza incandescente e selvagem: “minha canção iluminada de sol/ soltei os panos sobre os mastros no ar/ soltei os tigres e os leões nos quintais”. Entretanto, a intenção de desorganizar o sistema

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo – USP. Docente na Universidade Federal de Alagoas - Campus Sertão.

revela-se impossibilitada pelo peso da realidade convencional, em que os outros estão apenas preocupados em nascer e morrer.

A canção não deixa de ser representativa das condições históricas de seu tempo. Por meio do conflito entre a vontade de ser livre e o cotidiano massacrante, se constrói uma crítica social ao autoritarismo e à política do regime militar (1964-1985). Não é preciso esmiuçar, aqui, que a ditadura produziu uma atmosfera de limitação, proibindo e cerceando os elementos criativos, a força individual e a liberdade dos brasileiros. Aliás, a tensão entre o mundo da ordem, com seus componentes tradicionais (família, Deus, a figura materna como símbolo civilizador), e da desordem (pontos de resistências e desconstrução institucional) configura toda a época ditatorial, sendo inclusive anterior a ela, se formos pensar no período varguista, do Estado Novo (1937-1946). Este também seria assinalado pela centralização e o autoritarismo, pela ideia de segurança e estabilidade nacional, e pela privação da liberdade dos cidadãos.

A ordem, que é o lema nacional da República brasileira e faz parte da bandeira republicana, é a base imperiosa que sustenta o regime militar. Em nome dela fala-se em progresso, avanço industrial e tecnológico; em nome dela prega-se um Estado forte, moderno e controlador; e em nome dela, reprime-se, tortura-se e mata-se. Vale dizer que o grande medo de quem defende a norma e a lei é a outra face de *Janus*, isto é, a desordem. A sensação de que o país ou o indivíduo pudesse cair numa espécie de caos ou inferno social era sentido nas várias instâncias militares e nos setores médios da sociedade, por meio principalmente da suposta ameaça comunista e do “desregramento moral”.

É significativo que a produção literária de Clarice Lispector esteja circunscrita nesse momento, entre o Estado Novo e a ditadura militar. Seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, foi publicado em 1943; e sua última obra, *A*

hora da estrela, foi lançada em 1977, ano em que a escritora falece. Pode-se afirmar que a dinâmica da ordem e da desordem não escapa ao universo ficcional da escritora, costurando quase que por completo a sua escrita. Tal tensão se mostra como um princípio formal, visto que organiza a disposição das personagens, sua vida interna, os monólogos interiores, a narração e a história. Além disso, o embate entre a liberdade individual e os esquemas cotidianos; entre a dúvida e a impossibilidade de plenitude é experimentado e sentido por seus personagens na forma de angústia, de uma busca sempre insatisfeita, e do retorno ou reconstrução de sua normalidade social. É por esses liames que Clarice Lispector trata do Brasil de seu tempo e faz crítica à sua realidade histórica. Ela não elabora uma denúncia através da linguagem tradicional e direta, dissecando a miséria, descrevendo a essência do homem nacional, pintando as cores locais etc. Por isso, a autora sofreu de incompreensão e preconceito, já que não atendia a uma imagem literária do Brasil, aceita e solidificada, cujo expoente foi a geração de 1930. É indicativo, como informa Arêas (2005, p. 71), a irritação com que o seu livro *A via crucis do corpo* foi recebido em 1974. O texto clariceano nadava contra a corrente do incentivo público, representado na Política Nacional de Cultura (PNC), que bradava pelo conhecimento do “âmago do homem brasileiro”.

Ademais, pode-se dizer que a função social da obra de arte existe independentemente da vontade do escritor. Ainda que a romancista não estivesse interessada em fazer uma interpretação da sociedade brasileira, sua produção não é um imaginário puro, suspenso no ar. Ela advém de sua condição cultural e histórica. Portanto, a realidade do país apresenta-se de alguma maneira nas sinuosidades de sua ficção. E é com base nisso, que buscaremos compreender a literatura clariceana. Valendo-se de Candido (2006, p. 31), os fatores socioculturais

exercem influências concretas no objeto artístico. “É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos ligam-se à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação” (CANDIDO, 2006, p. 31).

Deve-se enfatizar que a escritora, sem fazer referência imediata aos acontecimentos históricos, trata de questões que pertencem a seu tempo. Mas faz isso no plano do insólito e do existencial. A ideia de ordem que paira em seu texto tem, frequentemente, um caráter autoritário e dissimulador. Ela não apenas esconde uma vida primária, niveladora, livre, densa de alegria e explosão; aquilo que regula e sistematiza o modo de ser do humano escamoteia também a desigualdade, a pobreza, as diferenças sociais. A epifania em Clarice Lispector não revela a possibilidade somente do outro mundo, descortinando, de maneira igual, a injustiça e a carência de muitos. Com razão, Alfredo Bosi (2002, p. 134) aponta a obra clariceana como uma escrita de resistência, na medida em que existe em sua ficção uma crise interna, na qual o sujeito não reproduz mecanicamente o sistema em que está inserido, mas dá um salto de distância, pondo em colapso as redes institucionais que o prendem.

O conto “Amor”, que constitui a coletânea *Laços de família*, publicada pela primeira vez em 1960, compreende bem a dialética entre a norma e o desregramento. A tensão entre o desejo de libertação e o viver cotidiano, assim como na música *Panis et circenses*, gravita igualmente através da sala de jantar, que simboliza o retorno intencional da personagem Ana ao mundo das funções habituais e da continuidade. Sair dos limites desse mundo era algo motivado por um deslize, por uma nota sentida e, ao mesmo tempo, inesperada. Ana traz em si a vontade da ordem. Mãe, esposa e “dona de casa”, dedicava os seus dias ao fazer doméstico: costurando, cuidando dos filhos, conversando

com o cobrador de luz, trabalhando nos preparos da comida e na limpeza dos móveis, plantando árvores. Buscava uma existência “sólida”, realizada e harmoniosa; gostava de “sentir a raiz firme das coisas”. Com isso, procura abafar os seus espantos, uma “felicidade insuportável” que outrora vivera, suplantando “a íntima desordem”, que apenas era insinuada em determinado momento do dia. “Certa hora da tarde era mais perigosa” (LISPECTOR, 1998a, p. 19-20).

Nos períodos instáveis, ocupava-se ainda mais, fazendo compras ou levando objetos para consertar, “cuidando do lar e da família à revelia deles”. Todavia, chega um instante em que a segurança doméstica é incapaz de controlar o caos e a liberdade interior, arrebatando uma natureza outra, bruta, sem regras e hierarquias. É quando ocorre um evento epifânico, que põe de ponta cabeça o eixo social, e revela as suas agruras. Tal acontecimento se dá na hora em que Ana, sentada num bonde, vê pela janela um homem cego mascarando chicletes. Essa figura, que já traz em si a imagem da falta e da carência, mergulha a protagonista num universo de sofreguidão. A partir daí, tudo se torna áspero, vivo, de um prazer intenso. A partir do cego, o sistema rui, projetando para o onírico o desejo e a possibilidade de transformação, que não seria somente pessoal, mas coletiva: “Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução”. Chama a atenção que esse logradouro é uma das principais vias de Botafogo, formado com outras alamedas a parte mais nobre e chique do bairro. Uma revolução em pleno coração urbano da burguesia. No seu novo modo de olhar, a personagem enxerga uma existência impassível à norma. “Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair no bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram” (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

Tocada pela chaga do homem mascando goma, Ana caminha às cegas até chegar ao Jardim Botânico. A vida então lhe surge brutal, estranha, monstruosa e em decomposição. Mas não só isso! Nesse ínterim, a protagonista toma consciência de que existia a pobreza, de que havia pessoas famintas. “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Ao que parece, nesse instante de introspecção, a ordem é apreendida como o lado do opressor, e vinculada à sociedade desigual e de classe. Ana, por exemplo, compreende que no sistema na qual estava inserida, existira um fosso entre ela e o cego.

[...] O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

A problemática da desigualdade social é posta em meio à crise existencial do ser fictício. A crueza e a grandeza do mundo, sua riqueza e fartura levam à reflexão do seu extremo, a presença dos pobres e dos desprovidos. Esses têm uma função expressiva na literatura clariceana, uma vez que põem em convulsão a sociedade e a ordem estabelecida. A falta material é acompanhada, geralmente, de uma falta física, isto é, da ausência ou da dor de dente, da cegueira e até de uma amputação de um membro do corpo. Tal arranjo pode ser notado no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado no livro *A bela e a fera*, em 1977. No texto, a figura central, Carla de Souza e Santos, uma mulher rica e bonita, adentra em terreno incerto, quando é

abordada por um pedinte desdentado, sem perna e pustulento, ao sair do salão de beleza no Copacabana Palace Hotel. Em face desse contato, Carla coloca em xeque sua condição social e existencial, desnaturalizando sua riqueza e a miséria do mendigo. Ela começa a se enxergar também em falta e mendiga, igualando-se ao outro. “Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver” (LISPECTOR, 1999a, p. 106).

Em *A hora da estrela*, romance lançado em 1977, esse conflito é esquematizado na relação entre o narrador-escritor Rodrigo S. M. e a sua criação, a alagoana Macabéa. Essa é caracterizada pela pobreza, por ter um “corpo cariado” e pela dor de dente. Ela se apresenta como uma realidade indigesta a Rodrigo S. M., que sente a necessidade de escrever sobre suas peripécias e danações no Rio de Janeiro, cidade hostil à nordestina. Ao tratar de Macabéa, o narrador entra em comunicação não só com uma existência de carência, mas igualmente com uma vida primária e molecular (LISPECTOR, 1998b).

Voltando ao conto “Amor”, deve-se salientar que o nome Ana, cuja origem vem do hebraico e significa “graciosa” ou “cheia de graça”, remete à potência interna que compõe a personagem. Uma potência que logo é reprimida, quando a protagonista se lembra de suas crianças e sente-se culpada. O regresso ao modo de viver anterior se realiza com a retomada das funções maternas, de esposa e “dona de casa”, representadas no abraço forte que deu no filho, no gesto amoroso de segurar a mão do marido, no jantar oferecido aos parentes.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. 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. As crianças

cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

Como se nota, o texto se organiza internamente no tripé *ordem-desordem-ordem*. E este laço é confeccionado na composição de apenas uma personagem. Esse esquema se realiza de formas distintas no conjunto da ficção de Clarice Lispector. Em *Perto do Coração Selvagem*, a tensão entre a norma e a liberdade se compõe através do triângulo amoroso Joana-Otávio-Lídia. Enquanto esta simbolizava “o conforto da Ordem” (LISPECTOR, 1998c, p. 125) para Otávio: casamento, filho e estabilidade; Joana era o avesso, configurando-se num ser líquido, fugidio, em dúvida, que cada vez mais se afastava do que era sólido e fixo. A diferença entre as duas mulheres é analisada num monólogo interior de Joana.

Sou um bicho de plumas, Lídia de pelos, Otávio se perde entre nós, indefeso. Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher? [...] Compreendo porque Otávio não se desligou de Lídia: ele está sempre disposto a se lançar aos pés daqueles que andam para frente. Nunca vê um monte sem enxergar apenas sua firmeza, nunca vê uma mulher de busto grande sem pensar em deitar a cabeça sobre ele. Como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo em cortinas. Lídia o que quer que seja, é imutável, sempre com a mesma base clara [...] Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está a minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... (LISPECTOR, 1998c, p. 144).

No enredo, Otávio, que era noivo de Lídia, termina deixando-a para se casar com Joana, que representava, para a figura masculina, a promessa de felicidade e transfiguração, que a outra jamais poderia oferecer. Mas também significava um

viver sempre em espanto, “a porção sofredora” e preciosa da vida, que o homem teria que renunciar. Com efeito, a separação de Lídia, e da estabilidade que ela incorporava, não teria acontecido de modo definitivo. Ainda em matrimônio com Joana, Otávio mantém sua primeira namorada como amante, engravidando-a seguidamente. No fim do romance, ele volta à ordem, no momento em que se divorcia e restitui o antigo laço amoroso.

E de repente não entendeu mesmo como vivera ao seu lado tanto tempo e parecia-lhe que depois de sua partida ele simplesmente teria que unir o presente àquele passado longínquo, da casa da prima Isabel, de Lídia-noiva, dos projetos de um livro sério, de suas próprias torturas mornas, doces e repugnantes como um vício, àquele passado apenas interrompido por Joana. Seria bom livrar-se dela, fazer o plano do livro de direito civil. Já se via caminhando entre suas coisas com intimidade (LISPECTOR, 1998c, p. 182-183).

É emblemático que o retorno ao sistema traz, igualmente como símbolo, o projeto de um livro sobre direito civil, ramo da regulamentação dos direitos e das obrigações, concernente a relações pessoais, familiares e patrimoniais. O contraponto da lei continua sendo Joana, que fecha a história em errância, viajando na busca de ultrapassar-se e de ser livre.

A verdade é que se não tivesse dinheiro, se não possuísse os “estabelecidos”, se não amasse a ordem, se não existisse a Revista de Direito, o vago plano do livro de civil, se Lídia não estivesse dividida de Joana, se Joana não fosse mulher e ele homem, se... oh, Deus, se tudo... que faria? Não, não “que faria”, mas a quem se dirigiria, como se moveria? Impossível deslizar por entre os blocos, sem vê-los, sem deles necessitar (LISPECTOR, 1998c, p. 119).

O conto “Onde estivestes de noite”, localizado em livro homônimo, e publicado pela primeira vez em 1974, estrutura a

dinâmica entre o preceito e a desobediência na relação noite/dia. Assim como em *Panis et Circenses* e em “Amor”, o texto joga com a problemática da liberdade em face de um cotidiano enfadonho. É significativo que Clarice Lispector já introduz o leitor para o sentido da história através do abuso de epígrafes. Entre as várias inscrições, a autora utiliza um fragmento da música de Raul Seixas, *Ouro de Tolo*, de 1973: “Sentado na poltrona, com a boca cheia de dentes, esperando a morte” (LISPECTOR, 1999b, p. 43). A canção relata a insatisfação que o cidadão ou, no caso em questão, o artista sente na sociedade, embora tenha alcançado sucesso, emprego e dinheiro. Assim, ter um domingo de lazer para ir com “a família no jardim zoológico dar pipocas aos macacos” não seria parâmetro de felicidade; nem outras tarefas e folgas mais corriqueiras: praia, carro, tobogã, jornal. A música, como o próprio conto, refere-se a uma existência que escapa à lógica da vida oficial, porque carrega alternativas e conquistas que, no plano da norma, estão sendo reprimidas. Fora das cercas e da prisão, que a vida doméstica e comum encerra, figuram modos de sentir e de ser outrora negados, seres outros...

Eu é que não me sento no trono de um apartamento
Com a boca escancarada, cheia de dentes,
Esperando a morte chegar
Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora de um disco voador
(SEIXAS, 1973, grifo meu).

Na história clariceana, a noite é profunda e o dia é luz superficial. O conto passa por um processo de intertextualidade, parodiando o nascimento de Cristo com uma espécie de sabá das bruxas. Mas, no lugar deste/as, um ser andrógino e extraterrestre, Ela-Ele, belo e, ao mesmo tempo terrível,

aguardava uma multidão no alto da montanha. Entre as várias personagens que subia o cume, havia um judeu, o observador, o açougueiro, a jornalista, o estudante, o milionário e Jubileu de Almeida, único nomeado (dono de uma loja de instrumento). Como na lenda natalina, as pessoas eram guiadas por uma “estrela de enorme densidade” (LISPECTOR, 1999b, p. 44). Atraídos por esse ser sobrenatural, elas despertavam os sentimentos mais primitivos e violentos, encontrando nele-nela, e na noite, uma “possibilidade excepcional” para realização dos desejos mais íntimos: “um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? A da bestialidade? Talvez, no entanto, fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. *E não havia repressão: livres!*” (LISPECTOR, 1999b, p. 45, grifo meu).

Quando a escuridão é cessada, desaparecendo no ar a criatura sobrenatural, a multidão retoma a normalidade dos dias, como se nada tivesse acontecido na noite anterior; ou como se nada passasse de um sonho. Na claridade, Jubileu escuta o rádio, o milionário toma o seu *breakfast*, o judeu acorda e bebe água avidamente etc. Mas a treva anterior não se esvai completamente, sendo transladada para o dia através da imagem do açougueiro, que ainda durante a manhã permanecia com seu instinto aflorado, gozando do cheiro da carne crua (SANTOS; MARTINS, 2009, p. 181-182). “O açougueiro, que nesses dias só trabalhava das oito às onze horas, abriu o açougue: e parou embriagado de prazer ao cheiro de carnes e carnes cruas, cruas e sangrentas. Era o único que de dia continuava de noite” (LISPECTOR, 1999b, p. 55).

Poderíamos analisar várias obras de Clarice Lispector até a exaustão, observando o princípio da ordem e da desordem. Ele está em *A hora da estrela*, em que o narrador-escritor Rodrigo S. M. busca elaborar uma narrativa com começo, meio e “*grand finale*”, mas escreve uma história plural, cuja narração

aparece fragmentada, carregada de interferências e de paradas, destruindo qualquer linearidade. “(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da *Ordem* e cair no abismo povoado de gritos: o *Inferno* da liberdade. Mas continuarei)” (LISPECTOR, 1998b, p. 37, grifo meu). Tal esquema também se mostra em *A maçã no escuro* por meio do vínculo entre a personagem Vitória, uma velha autoritária que procura organizar sua fazenda através do esgotamento físico de seus funcionários, e Martins, o protagonista, que busca construir seu mundo após cometer um suposto crime, o assassinato de sua esposa. Ele tenta edificar-se enquanto obedece cegamente à dona da estância, como se o trabalho exaustivo fosse parte de seu processo de redenção. Após o delito, a vida anterior e cotidiana de Martins é suspensa, e ele cai na desordem e na confusão da matéria. A sua angústia e projeto se remetem, então, ao desejo de construir uma nova ordem, fora da linguagem de sua vivência anterior. “O que importava mesmo era fazer parte de um sistema – e livrar-se daquela sua natureza que de repente fez com que o homem recomeçasse a tremer da cabeça aos pés” (LISPECTOR, 1998d, p. 225). No conto “Os obedientes”, título bem sugestivo, é relatada a existência diária e regulada de um casal, que já não se lembrava o que era desobedecer. Tinha uma vida de “sala de jantar”, onde não havia lugar para invenção e o erro. Eles simplesmente cumpriam o papel cívico de ser um igual entre milhões. Os cônjuges eram aquelas pessoas que se chamavam cidadãos de bem, alheios a políticas e a governos.

Era surpreendente de como os dois não eram tocados, por exemplo, pela política, pela mudança de governo, pela evolução de um modo geral, embora também falassem às vezes a respeito, como todo mundo. Na verdade eram pessoas tão reservadas que se surpreenderiam, lisonjeadas, se alguma vez lhes dissessem que eram reservadas. Nunca lhes ocorreria que

se chamava assim. Talvez entendessem mais se lhes dissessem: “vocês simbolizam a nossa reserva militar” (LISPECTOR, 1998e, p. 85).

Esse conto encontra-se no livro *Felicidade Clandestina*, lançado em 1971. Como se tem explanado, há uma crítica de Clarice Lispector ao marasmo da vida diária e à negação de outros modos de ser e de viver. No universo em que a norma impera, a liberdade aparece como vontade, como sensação, mas também se apresenta numa espécie de medo e de terror por ser algo ainda desconhecido. O que seria essa liberdade (ou inferno)? As personagens clariceanas não as compreendem, porque é impossível apalpá-la. Ela surge em meio ao caos interior, e discorre plena e de uma felicidade insustentável. Tal liberdade é subversiva e perigosa, uma vez que é capaz de rachar e ruir toda coluna que sustenta a sociedade, demole toda hierarquia e autoridade. Em “Os obedientes”, a esposa, ao experimentar um instante desse licenciamento, tem uma decisão extrema, o suicídio. A liberdade, no texto, é metaforizada no ato de comer a maçã, que, na tradição cristã, representa o fruto do pecado e a entrada da espécie humana no mundo da perdição e da licenciosidade:

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência (LISPECTOR, 1998e, p. 86-87).

O emblema maior da desobediência e da desordem, no entanto, está no romance *A paixão segundo G. H.*, de 1964. Contada em primeira pessoa, a narrativa é um relato de uma mulher de classe média, que vê a sua vida transformada ao entrar no quarto vazio da empregada. A organização e a limpeza do compartimento são quebradas quando sai do guarda-roupa uma barata. Nesse instante, a personagem central cai em crise, entrando em contato com aquilo que havia de mais primitivo do seu ser, chegando ao clímax de comer o animal. Com isso, rompe-se toda regra estabelecida; e surge o medo da desorientação completa e de não ser capaz de voltar ao que se era antes.

Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. Mas é que já não podia mais me amarrar. A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia (LISPECTOR, 2014, p. 54).

Ao tratar de questões em torno da liberdade, da repressão cotidiana, configurada numa ordem, que na sua estrutura é autoritária, Clarice Lispector compartilha, no plano literário, uma angústia histórica e comum aos artistas e cidadãos de sua época. A escritora faz parte de um cenário cultural e político de extrema opressão e coerção da liberdade individual. E, construindo uma “tessitura dissimulada” (KADOTA, 1997), tratou dos principais dilemas que afetavam o seu tempo, como a mistura de elementos modernos e antigos, a ambiguidade urbana, a modernidade e tecnologia, o florescimento da indústria cultural e a comercialização da produção artística. Os

signos da cultura de massa, a exemplo da Coca-Cola, de marcas de cigarros e sabonetes, dos aparelhos como cinema, televisão e rádio, e de personalidades famosas – Roberto Carlos, Greta Garbo e Marilyn Monroe –, estão espalhados nos seus escritos. A escritora brincou e ironizou com o comércio da obra de arte, comentando no texto “O relatório da coisa” a pretensão de vender seu trabalho: “Eu quero mandar esse relatório para revista Senhor e quero que eles me paguem muito bem”. Ainda nesse texto, faz ironicamente propaganda da Coca-Cola, e troça com o fato de fazer reclame de graça (LISPECTOR, 1999b, p. 51).

Vale dizer que o entrecruzamento entre o moderno e o antigo é combinado na ficção clariceana de modo crítico e diversificado. Porém, isso não é um recurso que se restringe somente à romancista. Ideias como ordem, progresso, modernização e os seus contrapontos – desordem, decadência e arcaísmos – eram apropriados em outros campos artísticos, como na música, com o movimento *Tropicália*, que pretendia transgredir a ordem por dentro. O cafona e o tecnológico, o estrangeiro e o nacional faziam partes da fabricação artística e do seu conteúdo, conforme o princípio antropofágico da Semana de 1922.

Para a romancista, a realidade nacional se estendia além de uma leitura patriótica e isolada. Em 1963, numa conferência realizada no Texas, com o título de *Literatura de Vanguarda no Brasil*, dizia-se herdeira do movimento modernista, sendo favorável a um nacionalismo sem limites de dentro e de fora. Assim, a autora pensa a Semana de 1922 como uma atitude de libertação e de tomada de nosso modo de ser, mas igualmente um movimento que não estava fechado em si mesmo, abrindo-se para o mundo, para o outro. “Não se trata, nessa maior posse de nós mesmos, de enaltecer qualidade e nem sequer de procurar qualidades. A nossa evidente tendência nacionalista não provém de nenhuma vontade de isolamento.” (VARIN, 2002, p. 29-30).

O tropicalismo também tomava para si a antropofagia oswaldiana. Procurava modernizar a música nacional e criar sonoridades por meio do experimentalismo, da mistura entre o novo e o velho, do múltiplo e fragmentário. Caetano Veloso já tinha falado da influência que Oswald de Andrade exerceu em sua obra, por meio do conceito de antropofagismo, da poesia pau-brasil, e de uma posição artística agressiva contra a estagnação e a seriedade. Aliás, o teatro, com a peça *o Rei da Vela*, montada pelo diretor e ator José Celso Martinez Correia, em 1967; e o cinema novo, com o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, tomaram a proposta antropofágica como um movimento inspirador (TOLLER, 2005, p. 36). Portanto, é preciso pensar que Clarice Lispector fazia parte de um grupo específico de artistas e escritores que compartilhava um legado literário comum. Um grupo de artistas que, não raro, era alvo de crítica e censura pelo fato de pensarem o Brasil sem o acerbo patriotismo e a pureza cultural.

Assim como no movimento *Tropicália*, a escritora brinca, na literatura, com os elementos sonoros, a sincronia, o tecnológico, por meio de termos que se repetem e do abuso da onomatopeia. Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, o som do relógio se liga ao ranger das folhas das árvores e da máquina de datilografar.

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. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1998c, p. 13).

No romance *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. “(Na verdade Clarice Lispector)” dedica o enredo de Macabéa não

apenas a Chopin, Beethoven e Bach, como ainda “aos gritos rascantes dos eletrônicos”, afirmando que faz uma “história em tecnicolor” (LISPECTOR, 1998 b, p. 9-10). O termo tecnicolor é bem representativo, não só porque seria um processo de coloração dos filmes, destacando o uso de cores fortes e de máxima proporção, mas também uma técnica utilizada na linguagem musical, por exemplo, dos *Mutantes*; ou ainda nas capas de discos vastamente coloridas e psicodélicas do período. Em outras palavras, Clarice Lispector comunica em sua obra o universo do tecnológico, do espetacular e da música. Ela não só traz a melodia clássica para os seus escritos, afinando seu texto com outros gêneros, tal qual a canção popular e o *rock and roll*. Ao fazer essa mistura e trazer produções artísticas de sua vivência, a escritora sinaliza para a sua época, contextualiza a sua obra. Isso fica claro no conto “A procura de uma dignidade”, na qual a personagem central, a velha Sra. Xavier sente um desejo lascivo e obsessivo pelo seu ídolo de televisão, Roberto Carlos; e morre logo depois de cantar o estribilho de sua canção famosa: “quero que você me aqueça neste inverno e que tudo o mais vá para o inferno.” (LISPECTOR, 1999b, p. 18).

Por fim, é importante ainda analisar a composição de elementos modernos e antigos que a escritora elabora na sua literatura. Nesse aspecto, o espaço ficcional, em especial a cidade e os seus limites, torna-se um ponto chave para refletirmos esse entrelaçamento. No romance *Cidade Sitiada*, de 1948, o subúrbio misturava o cheiro da estrebaria com o progresso; as ruas eram passagens para carroças, assim como para o automóvel com suas buzinas. Havia igreja e casas de arquitetura antiga, mas igualmente fábricas, edifício modernista, usina e ferrovia. No morro, criavam-se cavalos, que, às vezes, invadiam as partes centrais da região. Esses animais, na história, possuíam qualidade ancestral, representando o componente primitivo não apenas do arrabalde, mas dos próprios cidadãos. Por isso, as

personagens são associadas fisicamente ao cavalo, possuindo patas, dando coice, relinchando, mostrando a gengiva e os dentes amarelos. Os galos, nesse espaço ficcional, têm igual função, remetendo-se a um tempo antigo. Em *A hora da estrela*, o Rio de Janeiro é descrito, do mesmo jeito, como uma cidade técnica e antiga, repleta de vitrine, cinema, automóveis, mas também de galos a cocoricar. “Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacados de exportação e importação?” pergunta o narrador (LISPECTOR, 1998b, p. 30). Até mesmo Macabéa simboliza uma época longínqua, de alusão bíblica à história dos *Macabeus*. Ademais, a protagonista é a faceta extrema e indesejada da urbe industrializada: a sua pobreza, sua desigualdade e injustiça.

Em suma, o social é transfigurado para outras dimensões, mas a história está lá na sua obra, como se por trás do texto houvesse outro texto, palimpsesto. Ou como Joana irá falar para Otávio, em *Perto do coração selvagem*: “tudo o que nos vem é matéria bruta, mas nada existe que escape à transfiguração.” (LISPECTOR, 1998c, p. 180).

Referências

ARÉAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: UFJF/EDUFF, 2005.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 a.

LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. In: _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 b.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 a.

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

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 c.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 d.

LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998 e.

SANTOS, Poliana dos; MARTINS, Ana Claudia Aymoré. Mundos entrelaçados: modernidade e arcaísmo em *A hora da estrela*. In: MARTINS, Ana Claudia Aymoré (org.). *A musa discreta em cenas literárias: um diálogo entre literatura e história*. Maceió: EDUFAL, 2009.

SEIXAS, Raul. *Ouro de tolo*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48326/>> Acesso em 11 de jan. 2018.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Panis et Circenses. Tropicália ou Panis et circenses*. Intérpretes: Mutantes. São Paulo: Philips, 1968. LP.

CLARICE LISPECTOR CRONISTA: “TAQUICARDIA A DOIS” E “ASSIM TAMBÉM NÃO”

*Sandra Trabucco Valenzuela*¹

“Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim,
à realidade em que vivemos.” (Clarice Lispector²)

Sábado, 15 de abril de 1972. As notícias que estampavam O *Jornal do Brasil* provinham das editorias internacionais, anunciando a escalada da violência dos Tupamaros, grupo terrorista que atuava no Uruguai, e o estado de guerra solicitado pelo presidente José Maria Bordaberry, sobre a guerra do Vietnã, anunciava-se: “Comunistas apertam cerco a Saigon” (JB, 15 abr. 1972). Na sessão dedicada à América Latina, além das notícias sobre o Uruguai, destacava-se o Chile, então presidido por Salvador Allende, que protestava na OEA a respeito de questões político-econômicas. Dentre as principais notícias nacionais, estavam os problemas gerados no trânsito do centro do Rio de Janeiro, devido às obras do Metrô na Av. Rio Branco, bem como as novidades trazidas pela feira que aconteceria em São Paulo, a UD – Feira de Utilidades Domésticas, destinada a donas de casa, arquitetos e decoradores, a qual trazia inovações como a chegada dos “freezers” e das chamadas “grandes vedetes”, os modelos de TV a cores (JB -

¹ Pós-Doutora em Estudos Comparados, pela Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Doutora e Mestre em Letras pela FFLCH-USP. Docente da FATEC (SP) e da FAM (SP). Integra o Grupo de Pesquisa Produções Culturais para Crianças e Jovens, FFLCH USP. E-mail: sandratrabucco@uol.com.br

² LISPECTOR, 1999, p. 60-61.

Jornal do Brasil, Nacional, 15 abr. 1972, p. 12). Nesse mesmo dia, ocorreu ainda a queda de um avião da VASP nas proximidades de Petrópolis, matando seus 20 ocupantes. No entanto, na página 3, do 1º Caderno do *Jornal do Brasil*, uma breve nota no canto inferior esquerdo, chama a atenção:

Médici firma ato secreto. Brasília (Sucursal) – O Presidente da República assinou com data de 2 de abril o terceiro decreto reservado desde que o Governo se deferiu a atribuição de baixar atos dessa natureza. O anúncio oficial da medida feito ontem no Diário Oficial da União diz apenas que ela “dispõe sobre a unidade do Exército (JB - *Jornal do Brasil*, Cad. 1, p. 3, 15 abr. 1972).

A nota — supracitada na íntegra — revela nuances do panorama político vivido no Brasil durante a ditadura militar: a notícia dá conta de que o General Emilio Garrastazu Médici (presidente entre 1969 a 1974) assinou um decreto, porém não há qualquer precisão a respeito. Vale refletir se a diagramação escolhida, considerando-se a opção de posicionamento na página, é uma forma de reduzir a sua visibilidade, misturando-a com outras informações, ou só o fato de ser publicada, mesmo que numa breve nota, já cumpre seu papel de denúncia.

É nesse contexto cotidiano que Clarice Lispector publica, no *Jornal do Brasil*, no Caderno B, em 15 de abril de 1972, as crônicas “Taquicardia a dois” (LISPECTOR [b], 1972) e “Assim também não” (LISPECTOR [a], 1972). Clarice, já consagrada no romance e nos contos, escreveu crônicas semanalmente entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, a convite do editor Alberto Dines, para o *Jornal do Brasil*. Nádia Battella Gotlib, biógrafa da autora, destaca que Clarice via a escrita em jornais como uma fonte de renda necessária: “Impossível, também viver apenas com os direitos autorais dos livros. (Clarice) Passa, então, a trabalhar como jornalista, para garantir a subsistência [...] (GOTLIB, 1995, p. 314).

Cabe recordar que Clarice já fizera muitas outras incursões na imprensa; seu primeiro conto — “Triunfo” — foi publicado na revista *Pan*, em 25 maio de 1940 e, em outubro do mesmo ano, começou a escrever para a revista *Vamos Ler!*, onde publicou contos, uma tradução literária, uma entrevista e uma reportagem. No início da década de 1940, Clarice passa a trabalhar como repórter no jornal *A Noite* e na *Agência Nacional*. Em 1952, assina a coluna “Entre Mulheres”, com o pseudônimo Tereza Quadros, no semanário antigetulista *Comício*, fundado por Rubem Braga, Joel Silveira e Rafael Corrêa de Oliveira. Em 1959, começa a redigir a coluna feminina promovida pela Thompson Publicidade para a linha de produtos da Pond’s, no *Correio da Manhã*. A partir de agosto de 1959, adota o pseudônimo de Helen Palmer, na coluna “Correio Feminino”. No ano seguinte, 1960, Clarice aceita escrever a coluna “Só para mulheres”, no *Diário da Noite*, assinando como *ghost writer* para a então conhecida atriz Ilka Soares. Ainda, a convite de Paulo Francis, foi colaboradora da conceituada revista masculina *Senhor*, entre 1959 e 1964, publicando diversos contos que, mais tarde, integrariam *Laços de Família*, entre eles, “Uma galinha” e “Feliz aniversário” (NUNES, 2017).

A crônica como gênero

Ao escrever uma crônica, é preciso considerar a relação que se estabelece entre leitor e escritor, através da mediação das páginas do jornal, numa relação estreita entre realidade vivida, tempo e espaço compartilhados, sentimentos experimentados que permitem estabelecer uma cumplicidade, um vínculo de amizade mesmo que à distância, um contar histórias, “causos” e cotidianidades, aparentemente banais, mas que, contudo, constroem a experiência real de cada um.

Para Lispector, o ato da criação literária sempre foi fonte de reflexão e questionamento e, na redação de crônicas, a metalinguagem serviu-lhe como instrumento permanente de

aproximação e distanciamento do ato de escrever, assim como com seu próprio leitor:

Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil* eu só tinha escrito romances e contos. [...] Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As escrevi, e imagina quantas, foi sem querer (LISPECTOR, *Jornal do Brasil*, 1968).

A crônica, em seus inícios, constitui, segundo Jorge de Sá (1987), um relato que registra o circunstancial, advém da observação direta, com base no registro de fatos, de tal forma que, até “mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhe assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade — conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte — é feita de pequenos lances” (SÁ, 1987, p. 6). A *Carta a El Rey Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, é o exemplo inicial desse gênero, que foi-se modificando através dos tempos, adquirindo aspectos formais de uma narrativa curta que se apropria do fazer jornalístico, associado ao processo literário.

Proveniente etimologicamente do nome do deus da mitologia grega Cronos – deus do tempo —, até o século XII, a crônica tratava de um relato histórico que obedecia a uma ordem cronológica (COUTINHO, 1986, p. 120). Assim, numa perspectiva histórica, Massaud Moisés define a crônica como um termo:

empregado primeiramente no início da era cristã [que] designava uma lista ou relações de acontecimentos, arrumados conforme a sequência linear do tempo. Colocada assim, entre os simples anais e a História propriamente dita, a crônica

limitava-se a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação (MOISÉS, 2004, p. 110).

Portanto, se a crônica foi em sua origem um gênero histórico, no Brasil do século XIX já consistia em outra forma de expressão, identificada com os folhetins franceses publicados no rodapé das páginas dos jornais e que serviam de contraponto às notícias. Essas crônicas, escritas por literatos e jornalistas, deixaram de lado o rigor cronológico, para inserir comentários pessoais através de uma prosa marcada muitas vezes pelo refinamento de sua linguagem e por temas amorosos, temperados com intrigas e humor dos salões. Afastando-se dos folhetins do século XIX, é com o Modernismo que a crônica conquista, sobretudo a partir dos anos 1930, um caráter nacional ou, nos termos de Moisés, um caráter *sui generis*, que nunca floresceu dessa forma na França (Moisés, 1982, p. 246). Antonio Candido defende esse caráter brasileiro, considerando a

naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu [...] há crônicas que são diálogos [...], outras parecem marchar rumo ao conto[...]. Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou certo tipo de “biografia lírica” (CANDIDO, 1992, p. 15-21).

Ao refletir sobre uma conceituação contemporânea a respeito da crônica, retomamos os termos de Afrânio Coutinho, quem caracteriza a crônica jornalística como um gênero flexível e com liberdade de estilo, composto por uma

composição em prosa, leve, que tenta (ensaia), ou experimenta interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência [...] exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade (COUTINHO, 1986, p. 119).

Em busca de uma classificação tipológica, Afrânio Coutinho aponta cinco tipos distintos de crônica, a saber: a) crônica narrativa, o eixo é uma história ou episódio, aproximando-se ao conto; b) crônica metafísica, composta de reflexões de cunho mais ou menos filosófico; c) crônica poema-em-prosa, cujo conteúdo lírico é o extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida; d) crônica-comentário, narra diferentes acontecimentos; e) crônica-informação, é aquela que divulga e comenta, de forma breve, fatos do cotidiano (COUTINHO, 1986, p. 120).

É nesse paradigma que se concentram as crônicas “Taquicardia a dois” e “Assim também não”, de Clarice Lispector, do Caderno B, de 15 de abril de 1972, no *Jornal do Brasil*: crônica poema-em-prosa de conteúdo lírico. Ambos os textos estão de acordo com as palavras de Coutinho: a crônica é um “gênero literário de prosa, ao qual importa menos o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (COUTINHO, 1986, p. 119).

“Taquicardia a dois”³

Presente no circuito literário desde a década de 1940, Clarice Lispector bebeu na fonte do romance psicológico, bem como do fluxo de consciência presente nos romances de James Joyce, por exemplo. O universo das personagens femininas da obra de Clarice estende-se pela crônica, que mantém o intimismo próprio de sua prosa intacto, inclusive nessas narrativas curtas. Entre seus *topos*, estão a liberdade e o medo, ambos presentes também em “Taquicardia a dois”.

³ LISPECTOR [b], 1972.

O título “Taquicardia a dois” sugere uma emoção intensa, vivida por dois seres, unidos e ao mesmo tempo. A taquicardia define-se como o “aumento da frequência cardíaca acima dos 100 batimentos por minuto e, normalmente, surge devido a situações como um susto ou exercício físico intenso”, sendo nestas circunstâncias considerado “uma resposta normal do organismo” (LIMA, 2020).

A crônica apresenta quatro personagens: a amiga, a empregada, o sabiá e a própria narradora-personagem que fala ao telefone, que se desdobra ao assumir a função de contar a história. Não há visualização da cena por parte da narradora-personagem, no entanto, a instância narrativa observa tudo o que ocorre na casa da amiga, lendo as sensações e pensamentos tanto da amiga, como do pássaro e da empregada. A narradora-personagem nada vê, apenas ouve, até o momento em que a amiga desliga o telefone. A instância narrativa mantém uma linguagem afetiva, pois trata a amiga com carinho, com ênfase na primeira pessoa do singular, desde a primeira linha do texto: “Estava minha amiga falando comigo ao telefone”. Toda a crônica é em discurso indireto, relatado pela instância narrativa que é um narrador onisciente intruso, afastando-se do “eu” da personagem que está do outro lado da linha telefônica.

A segunda frase do texto introduz o problema: “Eis senão quando entra-lhe pela sala adentro um passarinho”. Reconhecendo-o como um sabiá, a amiga ficou surpresa, porém a reação da empregada foi de susto. Evidencia-se uma oposição entre as sensações de ambas. A amiga não deixou o telefone, porém entendia que era urgente que o pássaro encontrasse a saída pela janela: “ir embora e escapar da prisão da sala”.

O espaço da ação é a sala da casa da amiga; um espaço que simbolicamente representa segurança, aconchego, pois é uma casa, um lar. Sobre o espaço poético que relaciona “casa” e “universo”, Gaston Bachelard argumenta que tais imagens insistem em nos recordar “mais profundamente nosso passado”, revitalizando as “casas perdidas” que vivem para sempre dentro

de nós, como se esperassem que “lhes prestássemos um suplemento de ser”, ganhando novamente “a possibilidade de ser” (BACHELARD, 1993, p. 88, tradução nossa). A sala da casa da amiga é um espaço de refúgio, de proteção, um espaço conhecido e, por ser “da amiga”, também amistoso, por extensão. Entretanto, aquele espaço apresenta-se para o pássaro como uma prisão, constituindo uma figura que guarda um oxímoro, ou seja, uma ideia contraditória. O primeiro parágrafo revela um pássaro assustado, que tenta fugir, mas que pousa sobre um quadro acima da cabeça da amiga, como se pedisse socorro. A amiga não descuida do telefonema, entretanto, está cada vez mais atenta ao pássaro.

No segundo parágrafo da crônica, a narrativa revela um sabiá menos assustado, pois encontrara na amiga, mais propriamente em suas costas nuas, o refúgio necessário. A instância narrativa passa então a descrever a ação, isto é, a voz e o gesto suave da amiga reforçam e justificam a aproximação do sabiá; a amiga sabe que qualquer movimento brusco poderia assustá-lo, provocando-lhe a morte.

No parágrafo seguinte, já com a atenção plenamente dedicada ao pássaro, a amiga é descrita de forma delicada, exaltando sua leveza no trato, valendo-se da imagem da corola de uma flor em suas mãos, como se fosse a mãe terra que gera vida.

No quarto parágrafo, a linguagem afetiva, através do diminutivo, é retomada: “O coraçãozinho do sabiá batia em louca taquicardia.” Nesse momento, ocorre um espelhamento da personagem “amiga” e do “sabiá”: ambos sentem taquicardia, o coração acelerado pela emoção que une medo e alegria, numa sonoridade que marca o compasso da vida, são dois seres em uma só sintonia. A amiga (sem nome) e o sabiá são personagens que se unem pela leveza, delicadeza e pelo apreço da liberdade. A empregada, também sem nome, surge aqui para compor este elenco mais próximo à criação de tipos, representando o medo,

o medo da liberdade e do desconhecido, considerando o temor que ela sentiu ao ver o sabiá na sala.⁴

No parágrafo final da crônica, do aconchego das mãos da amiga para a janela aberta, nasce a sonhada liberdade: “Minha amiga espalmou a mão, onde o sabiá permaneceu por uns instantes. E, de súbito, deu uma voada lindíssima de tanta liberdade” (LISPECTOR, 1972). Se o medo ronda o texto desde o início, é a liberdade, qualificada como “lindíssima”, a responsável pelo desfecho e pela ação final das personagens.

Ao retomar as notícias do dia (15 de abril de 1972) e a situação do Brasil naquele momento da história, a sala da amiga, o voo livre do sabiá, seu bater de asas e sua liberdade “lindíssima” assumem outra dimensão dentro de um contexto em que há censura e restrições de liberdade. Não se trata de um texto político e, menos ainda, panfletário em defesa da cidadania; a imagem vai muito além, revigorando o que Clarice Lispector sempre expôs:

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos (LISPECTOR, 29 maio 1971).

Nas crônicas, Clarice nunca aboliu o tom intimista, o caráter feminino, a percepção aguçada e sutil e tampouco o uso da metalinguagem. Liberdade, solidão, paradoxos, imagens hipnotizantes, o pulsar de um desejo são isotopias recorrentes. As mulheres de Clarice têm todas as idades, não importa se são jovens ou velhas, solteiras ou casadas, mães ou não, o importante é que essa galeria pertence a uma realidade social, mas também a uma pessoal.

⁴ Em muitas crônicas, Clarice fala de sua vida pessoal, inserindo sua relação com familiares, amigos, empregadas, motoristas de táxi, entre outras pessoas presentes em seu cotidiano; no entanto, nessa crônica, a empregada é apenas um figurante na narrativa.

Se, nas palavras de Lispector, “o adulto é triste e solitário” (LERNER, 1977), suas crônicas refletem inseguranças e incertezas sobre o próprio ato de escrever, como na crônica “Adeus, vou-me embora!”:

Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito (LISPECTOR, JB, 20 abr. 1968).

Assim também não⁵

De acordo com W. Kayser, “o motivo é uma situação típica, que se repete, e, portanto, cheio de significado humano” (KAYSER, 1948, p. 72). E acrescenta: “na análise de uma obra, pode-se fazer a diferenciação dentre motivos centrais e motivos subordinados” (KAYSER, 1948, p. 72). Na crônica “Assim também não”, de Clarice Lispector, publicada na mesma coluna, logo abaixo da crônica “Taquicardia a dois”, no dia 15 de abril de 1972, no *Jornal do Brasil*, temos como motivo o respeito à mulher e, como motivo subordinado, o questionamento da mentira.

Ao considerar a tipologia proposta por Afrânio Coutinho, “Assim também não” pode ser classificada como uma “crônica-comentário”, pois relata um acontecimento (COUTINHO, 1986, p. 120) que teria ocorrido com a própria personagem principal, a qual também narra o fato.

O estilo retórico proposto na construção do seu foco narrativo propõe o ponto de vista “I as protagonist” ou narrador-protagonista (FRIEDMAN apud LEITE, 1985, p. 43).

⁵ LISPECTOR [b], 1972.

A narrativa apresenta-se como um discurso persuasivo, de acordo com a *Arte Retórica*, de Aristóteles, ao estruturar o texto em quatro instâncias, que conformam a ordenação das partes do discurso, a disposição (*dispositio*): exórdio, narração, provas e peroração.

No primeiro parágrafo da crônica, a narradora-protagonista posiciona-se e apresenta a cena, contextualizando o relato. Trata-se do exórdio, que constitui a introdução do discurso, expondo, através dele, sua imparcialidade e honestidade, chamando a atenção do leitor para uma ação incomum desenvolvida no espaço cotidiano por um personagem estranho:

Tinha eu acabado de entrar num táxi quando, antes que este se pusesse em movimento, apareceu um homem moço mas de cabelos já grisalhos e parcos, pôs a cabeça dentro do táxi e disse: (LISPECTOR [a], 1972).

Logo no início da narrativa, a protagonista se inclui no relato, atribuindo-lhe verossimilhança, pois se trata de uma experiência pessoal. Por sua vez, a peculiaridade do personagem que aborda o táxi é a sua idade indefinida: moço, mas de cabelos grisalhos e parcos. Ao finalizar o primeiro parágrafo, deixando-o em aberto com a subsequente fala direta do personagem, a narradora estabelece uma função fática com seu leitor (ou, talvez, ouvinte de uma história, se lida oralmente), reforçando o interesse pela efabulação.

Segue, em discurso direto, a fala da personagem: “— A senhora se incomoda de dizer para onde vai?”. A partir da pergunta da personagem — que será, até o final, um homem sem nome — realizada de forma incisiva e constrangedora para a narradora-protagonista, já que se trata de uma invasão física (ao enfiar a cabeça no carro) e moral (ao efetuar uma pergunta pessoal a uma desconhecida), tem início a segunda parte do discurso, denominada *narração* (*diegésis*).

Segundo Meyer, a narração consiste em “uma exposição resolutória que supostamente conquista o auditório para a causa defendida” (MEYER, 2007, p. 25). A narração prossegue, através do discurso indireto, com a narradora-protagonista respondendo que iria para Copacabana. No entanto, é o discurso indireto livre que dá voz ao personagem, usando um tom de imploração, pedindo-lhe que o deixasse entrar, porque estava difícil pegar um táxi naquele horário. Embora pouco à vontade, a protagonista aceita que o homem entre no táxi e se sente na frente, ao lado do chofer — personagem presente, mas que não se manifesta no discurso. Nesse momento, o estranho volta-se para trás e começa a conversar, relatando a sua vida pessoal:

[...] E começou, virado para trás: porque ele era casado, porque era muito feliz, porque não se incomodava que sua mulher envelhecesse porque era sempre a mulher amada, porque hoje lhe mandara rosas sem ser aniversário de nada, porque... Bem — pensei — este engana sua mulher fartamente (LISPECTOR [a], 1972).

O espaço onde tudo ocorre é o interior de um táxi, onde há somente pessoas que não se conhecem ou compartilham qualquer grau de intimidade, naquele espaço impessoal e momentâneo. Portanto, o novo passageiro assume um comportamento inexplicável aos olhos da narradora protagonista, ao revelar uma série de intimidades a respeito de sua relação afetiva com a esposa, parecendo-lhe exagerada e irreal, sem qualquer verossimilhança. Ao pensar que “este engana sua mulher fartamente”, a narradora intui que talvez aquele discurso seja para eximir-se da culpa que carregava e que, ao ver em todas as mulheres a imagem da sua própria esposa, tentava desculpar-se com as mulheres e justificar para si próprio suas ações. O tema da farsa do amor familiar presente em “Assim também não” é recorrente na obra clariceana, como é possível

observar em “Feliz Aniversário”, conto publicado em *Laços de Família* (1960).

O emprego reiterado da conjunção “porque” imprime ao discurso da narradora protagonista um tom de aborrecimento e de dúvida, pois a insistência com que a conjunção é repetida pelo inconveniente desconhecido reforça a sensação de que tudo aquilo não passa de mentiras. O acúmulo de justificativas funciona como um exagero no discurso assumido pelo desconhecido, o que reforça a ideia do falso bom e fiel marido.

No parágrafo seguinte, a narradora protagonista prossegue sua narração declarando-se “enjoada de tanto amor conjugal e por causa também do tom ligeiramente fora de foco que ele usava nas suas mentiras não sei porque necessárias”. Ainda no mesmo parágrafo, há uma mudança repentina de tom, com a interrupção dos comentários da narradora e início de uma nova parte do discurso, ou seja, as provas:

Foi quando meu passageiro disse: eu fico aqui. O táxi parou, ele desceu, botou a cabeça dentro da janela e disse para o meu espanto ofendido:

— A senhora é um perfeito cavalheiro (LISPECTOR [a], 1972).

Segundo Meyer (2007), as provas devem apresentar a confirmação do que se afirma, funcionando como uma comprovação dos argumentos. Por sua vez, a última parte do discurso é a peroração, a qual deve apresentar a conclusão, oferecendo uma solução ao problema proposto. É justamente na peroração onde se dá a solução mais criativa e que subverte a estrutura canônica da composição da crônica: a peroração está no próprio título da crônica “Assim também não”. Esse recurso estilístico atribui ao texto uma estrutura circular, visto que a conclusão da crônica se traduz pela opinião que a narradora protagonista constrói a respeito da situação provocada pelo passageiro.

O desrespeito à mulher, o questionamento sobre a necessidade de mentir, bem como a inadequação revelada pelo intruso constituem um acúmulo de situações desagradáveis, as quais culminam com um desrespeito final à imagem feminina, ao papel da mulher. O título “Assim também não” pode ser interpretado como o comentário final da narradora protagonista às palavras finais ditas a ela. Desse modo, embora seu comentário não esteja explícito na parte final do texto, a conclusão propõe, de antemão, a retomada da leitura do título.

A crônica “Assim também não” constitui um exercício retórico de metalinguagem, se refletirmos que todo o texto é uma crítica ao discurso elaborado pelo passageiro: a falta de verossimilhança desponta como principal problema do discurso, frustrando a atenção da audiência, isto é, a atenção da narradora protagonista, que se farta do discurso produzido e “reproduzido” à exaustão.

Ao analisar estritamente o discurso do passageiro para obter a “carona” no táxi, temos, como exórdio, a pergunta “— A senhora se incomoda de dizer para onde vai?”. A narração do discurso é composta pela argumentação utilizada para tentar convencer a narradora protagonista de que ele ama a esposa. Essa seção do discurso não outorga a verossimilhança necessária devido ao exagero na expressão, o que causa desconfiança e repúdio na audiência, isto é, na narradora protagonista. Por fim, as provas confirmam a opinião da narradora sobre o passageiro, quem, em momento algum, esboçou uma reação que sugerisse ser ele próprio “um cavalheiro”. Por isso, talvez, ele tente vislumbrar essa qualidade no outro.

A peroração do texto enunciado pelo passageiro aponta para a fala direta, em terceira pessoa: “— A senhora é um perfeito cavalheiro”. Essa elocução revela um discurso carregado de preconceito e ignorância, além de seu caráter autoritário, considerando que o contexto dessa fala não permite uma resposta, afinal, a frase é dita quando o homem já se encontra fora do automóvel. O comentário reveste-se de uma forma

discursiva que expõe formas de dominação, seja pela posição da mulher na sociedade, seja porque a ação não permite espaço para o questionamento ou diálogo com a narradora protagonista, assumindo uma performance de monólogo:

o (discurso) autoritário fixa-se num jogo parafrásico, ou seja, repete uma fala já sacramentada pela instituição: o mundo do diálogo perdeu a guerra para o mundo do monólogo [...] O discurso autoritário é encontrável, de forma mais ou menos mascarada, na família: o pai que manda, sob a máscara do conselho [...] (CITELLI, 1995, p. 39-40).

Desde o início, a narradora protagonista compartilha com o leitor a sua opinião a respeito do passageiro. Resta à narradora protagonista questionar: seria ela mesma um “perfeito cavalheiro”? Quais os atributos que o termo “cavalheiro” guarda semanticamente? Será que o passageiro conferiria a si próprio o caráter de “cavalheiro”? Por que a narradora protagonista conquistou esse qualificativo no discurso do passageiro? E, por fim, qual o objetivo do passageiro ao contar mentiras?

A única questão que fica clara na crônica é que a narradora protagonista desaprova as estratégias narrativas adotadas pelo passageiro por considerá-las inverossímeis, exageradas e desnecessárias, acentuando um caráter autoritário mascarado em seu discurso de bom marido. Afinal, qual é a motivação do passageiro para realizar essa performance no relato? Seria apenas uma necessidade financeira que o impedia de pagar a corrida de táxi? Seria ele tão-somente um aproveitador? Todas as dúvidas da narradora protagonista persistem na mente do leitor.

Em última instância, vale resgatar a noção de *kitsch* presente na crônica e que funciona também como crítica velada à farsa social que supõe um comportamento respeitoso à mulher, dado através de mimos como “rosas sem ser aniversário” e a ideia de ser “cavalheiro”, banalizando atitudes que podem

parecer, à primeira vista, gentis ou refinadas, mas que, na verdade, servem para encobrir situações e manter as aparências:

o *kitsch* é um elemento estrutural cuja presença nos remete “aos romances de mocinha” que Lispector conheceu lendo Delly. Quase não há referências explicitamente *kitsch* no texto, o que faz com que ele insinue, sob uma capa moderninha, a sobrevivência de estereótipos tradicionais tanto no que se refere à literatura como aos papéis de homem e mulher mobilizados pela autora e fortemente marcados no imaginário ocidental (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 25).

Considerações finais

Os textos de Clarice Lispector cronista têm despertado especial interesse da crítica, visto que “os textos publicados no JB, ainda que republicações de outros textos, tal como lá se apresentam, podem ser considerados um extenso ‘diário’ de Clarice Lispector, que durou sete anos” (GOTLIB, 1995, p. 376). Ainda a respeito da atividade jornalística clariceana, Gotlib destaca que

A jornalista não só assina seu próprio nome, Clarice Lispector, como nesses textos trata diretamente de si mesma, dos filhos, da casa, da cidade, das empregadas, do seu passado, dos lugares por onde andou e por onde anda, dos amigos, de bichos, da escrita, da arte [...]. E, embora afirme não ser esta a sua intenção, insere também um passado seu, inclusive literário, através de textos diversos que já produziu e publicou anteriormente: contos, crônicas, capítulos ou trechos de romances (GOTLIB, 1995, p. 375).

Se nas crônicas dos tempos iniciais — assinadas sob pseudônimos femininos como Helen Palmer, Tereza Quadros e Ilka Soares —, havia certa leveza nos temas, essa aparente futilidade será matéria para a problematização e reflexão da construção do universo feminino. As crônicas do *Jornal do Brasil* proporcionam a Clarice, por um lado prático, os recursos

necessários para seu sustento, e da perspectiva da escritora, permitem-lhe o exercício da escrita leve, mantendo um compromisso com o leitor:

Não há dúvida, porém, de que valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais — isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal, sem deixar de amá-lo (LISPECTOR, 1999, p. 421).

Esta talvez seja a principal preocupação de Lispector ao escrever crônicas: manter sua liberdade como escritora, sem deixar-se contaminar pelo que ela chama de “escritor profissional”, como afirmou durante a entrevista dada a Julio Lerner (1977), na TV Cultura. Contudo, ao ler suas crônicas, é impossível não perceber a romancista e contista Clarice Lispector, seu discurso fragmentado, a metalinguagem, suas preocupações humanas, o universo feminino, seus questionamentos sobre a realidade vivida, sua identidade, o amor e respeito pelo outro.

Referências

ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Col. Clássico de ouro.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CANDIDO, Antonio. *A Vida ao rés do chão*. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 10ed. São Paulo: Ática, 1995.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: *A Literatura no Brasil*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. In: *Stylos – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, v. 1, n. 1, pp 09-33. São José do Rio Preto, SP: Unesp, 2000.

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

JB – JORNAL DO BRASIL. Memória do Jornal do Brasil (JB), RJ, Ed. 00006, 15 abr. 1972.

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=54957 Acesso em 08 abr. 2020.

KAYSER, Wolfgang. Fundamentos da interpretação e da análise literária. vol. 1. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva, 1948. Col. Studium.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LERNER, Julio. Depoimento de Clarice Lispector a Julio Lerner. São Paulo: TV Cultura, programa Panorama, gravado em 01 fev. 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>

LIMA, Ana Luiza. Taquicardia: o que é, sintomas, tipos e tratamentos. Disponível em <https://www.tuasaude.com/taquicardia/>

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

LISPECTOR, Clarice [a]. Assim também não. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 15 abr. 1972. Memória do Jornal do Brasil (JB), RJ, Ed. 00006, 15 abr. 1972. Disponível em

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=54978 Acesso em 07 abr. 2020.

LISPECTOR, Clarice [b]. Taquicardia a dois. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 15 abr. 1972. Memória do Jornal do Brasil (JB), RJ, Ed. 00006, 15 abr. 1972. Disponível em

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=54978 Acesso em 07 abr. 2020.

LISPECTOR, Clarice. Taquicardia a dois. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 15 abr. 1972. Disponível em

<http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7820/1/PTDC0009.JPG> Acesso em 07 abr. 2020.

LISPECTOR, Clarice. Adeus, vou-me embora! In: *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1968.

LISPECTOR, Clarice. Ser cronista. In: *Jornal do Brasil*, 22 jun. 1968.

LISPECTOR, Clarice. Máquina Escrevendo. In: *Jornal do Brasil*, 29 maio 1971.

LISPECTOR, Clarice. *Panorama*. Entrevista a Jaime Lerner, gravada em 01 fev. 1977. TV Cultura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU> Acesso em 07 abr. 2019.

LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MEYER, Michel. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Lisboa: Edições 70, 2007.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. vol. 2. Poesia e Prosa. MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. v. 2. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

NUNES, Aparecida M. Clarice Lispector na imprensa brasileira. *Revista Cult*, 09 nov. 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/clarice-lispector-na-imprensa-brasileira/> Acesso em 05 abr. 2020.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 3ed. São Paulo: Ática, 1987.

O FEMININO E SUAS FACES NA COLUNA DE TEREZA QUADROS, MÁSCARA DE CLARICE LISPECTOR¹

Tânia Sandroni ²

Introdução

Sob a máscara de Tereza³ Quadros, Clarice Lispector escreveu a coluna feminina “Entre mulheres”, no semanário *Comício*, dirigido por Rubem Braga, Rafael Corrêa de Oliveira e Joel Silveira, em 1952. O veículo, com 32 páginas em tamanho tabloide, contrariava a tendência do jornalismo norte-americano – marcado pelo efeito de objetividade alcançado por meio de estratégias textuais e discursivas – e permanecia fiel ao jornalismo opinativo, seguindo o modelo francês. *Comício* marcou a história do jornalismo brasileiro como “um tabloide de aparência pobre e rico conteúdo”, conforme o definiu Fernando Sabino (1996, p. 126), um dos seus colaboradores. A redação do semanário “boêmio e descontraído”, como denominou Sérgio Porto (in MESQUITA, 2008, p. 208), foi povoada por escritores e jornalistas de renome da época e por outros que, mais tarde, também se destacaram no cenário intelectual brasileiro.

¹ Este artigo contém parte da minha tese, “A bela e a fera: a reafirmação do estereótipo feminino e sua subversão nas colunas de Tereza Quadros, máscara de Clarice Lispector”, orientada pela Profa. Dra. Ivone Daré Rabello e depositada em 20 de dezembro de 2017 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

² Professora universitária e jornalista. Graduada em Comunicação Social-Habilitação em Jornalismo pela ECA-USP, Mestra em Ciências da Comunicação pela mesma instituição e Doutora em Teoria Literária pela FFLCH-USP.

³ Em algumas edições, o nome Tereza aparece grafado com “s”. Optamos pela forma mais comum, com “z”.

A convite de Rubem Braga, que também determinou o nome da colunista⁴, Clarice Lispector passou a integrar a equipe nos poucos meses em que permaneceu no Rio de Janeiro naquele ano⁵.

Ao lado de receitas e conselhos, comuns no discurso hegemônico da imprensa feminina, Clarice Lispector publicou textos com discurso pouco convencional sobre o comportamento das mulheres. A atuação mais impactante de Tereza Quadros se deu de duas formas: com a seleção de textos e autores apresentados à leitora e com a criação de crônicas, que tematizam aspectos do cotidiano.

Neste artigo, apresentarei algumas características da coluna “Entre mulheres” e uma breve análise da crônica “Um dia cheio”, que gerou o conto “Uma tarde plena”.

A página “Entre mulheres”

A coluna “Entre mulheres”, de Tereza Quadros, não se limitava a apenas um texto: era uma página completa do periódico, composta por vários textos, fotos e ilustrações. O *layout* da página não era fixo. A cada edição, a autora alterava a diagramação, procurando combinar os elementos da forma mais atraente possível. A assinatura aparecia apenas em um dos textos. A partir da 14ª coluna, após a revelação da verdadeira identidade da colunista, a página aparece sem assinatura nenhuma⁶.

A figura a seguir ilustra o estilo da coluna.

⁴ Em um primeiro lançamento do jornal, que não vingou, o nome da colunista aparecia como Tereza Dutra.

⁵ Clarice Lispector, após cerca de 8 anos na Europa, retornou ao Brasil, mas com a expectativa de partir em breve para acompanhar o marido diplomata. Ela produziu 17 páginas para o jornal.

⁶ A revelação foi feita ao público pelos editores porque Clarice Lispector iria, em breve, abandonar a função para viver com o marido diplomata nos Estados Unidos.

os limites impostos pelo gênero discursivo e pelo público, que foram determinantes na definição de estilo e conteúdos.

Tereza Quadros produziu textos em que se desenhava a figura feminina passiva e adaptada ao seu papel social, mas, também, em outros momentos, provocou a leitora para que ela refletisse e agisse de modo mais crítico e questionador. A labilidade da colunista é observada na combinação de textos que ratificam os deveres femininos convencionais com aqueles que alertam a leitora para direitos e conquistas. Em várias edições, estrategicamente, a colunista valeu-se de outros autores para apresentar questões mais contundentes e provocantes.

Nas páginas de “Entre mulheres”, havia seções fixas, isto é, títulos que se repetem nas edições. A disposição dos textos variava e mesmo as seções que deveriam ser fixas alteravam-se de um número para outro. Infere-se que Clarice Lispector experimentava novas seções, que, porém, nem sempre vingavam.

A seção que mais apareceu na página foi “Aprendendo a viver”. De acordo com Aparecida Nunes (1997, p. 94), essa seção reforça “a noção de felicidade no lar, recomenda o otimismo na vida, apesar da falta de coragem para encarar problemas, informa sobre as fadigas por fuga do mundo exterior e de si mesmo, ensina como combater a depressão e assim por diante”. Para a crítica (NUNES, 2006, p. 152), a seção é “uma espécie de receituário de como ‘ser mulher’”. Como exemplo dessa atuação convencional, pode-se citar, entre inúmeros exemplos, o presente na seção “Aprendendo a viver”, na 12ª coluna:

Quando o marido chega tarde e diz que ficou conversando com uns amigos, a mulher faz tal cara de aborrecimento ou de dúvida que da próxima vez ele conversará com os amigos e dirá que ficou retido pelo trabalho: um dia a mulher descobrirá que não foi o trabalho e pensará que também não foram os amigos.

A tolerância que a esposa deveria ter com a diversão do marido, que incluía, geralmente, casos amorosos, fazia parte da formação social e era reafirmada pelo discurso tradicional da imprensa feminina.

Deve-se ressaltar, no entanto, que essa mesma seção, “Aprendendo a viver”, também foi espaço de textos com discurso não convencional, como se vê na nona edição, em que a colunista copia um trecho do livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir⁷, provavelmente traduzido por ela mesma, já que a obra foi lançada na França em 1949 e só foi publicada no Brasil cerca de 10 anos depois:

Estou convencida de que a grande maioria dos mal-estares e doenças que atingem as mulheres tem causas psíquicas. É por causa da tensão moral de que eu falei, por causa de todas as tarefas que assumem, das contradições do ambiente no qual se debatem, que as mulheres estão constantemente cansadas, até o limite das forças. Isso não significa que seus males sejam imaginários: eles são reais e devorantes como a situação que exprimem. Mas a situação não depende do corpo, é este que depende dela. Assim, a saúde não prejudicará o trabalho da mulher quando esta tiver na sociedade o lugar de que ela precisa. Pelo contrário, o trabalho a ajudará poderosamente a obter um equilíbrio físico, não lhe permitindo que se preocupe com este sem cessar (BEAUVOIR, 2008).

A citação da filósofa comprova o perfil crítico da colunista e não deixa dúvidas sobre sua atuação não convencional.

A partir da terceira edição do jornal, a colunista passa a produzir crônicas, que apresentam características literárias, como a desautomatização da linguagem, a multissignificação, o predomínio da conotação, a liberdade na criação temática, a ênfase no significativo e a variabilidade.

⁷ Na minha pesquisa, identifiquei que outros autores e trechos citados por Clarice Lispector em “Entre mulheres” também são mencionados no livro de Simone de Beauvoir.

Por meio de um modo especial de elaboração, por uma organização de linguagem que a afasta das ocorrências mais ordinárias dos arranjos verbais e pela combinação de fatos lexicais, semânticos, fônicos e sintáticos, a cronista produziu textos diferenciados em relação aos que a imprensa feminina costumava publicar. Essa diferenciação é notada não só na abordagem temática, mas também na estruturação formal. Algumas dessas crônicas geraram contos da escritora.

O fenômeno do reaproveitamento de textos ou trechos e esse fluxo entre jornalismo e literatura são comuns na obra clariceana. De acordo com Vilma Arêas,

crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes. Os textos do jornal seguem para o livro e vice-versa, repetidos nos livros, repetidos no jornal, às vezes até aspeados como se fossem citações de outro autor e não da própria Clarice. Dividida entre o jornal e a literatura, Clarice Lispector muitas vezes não separou por completo as duas atividades. Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião (ARÊAS, 2005, p. 36).

Ainda segundo a crítica, Clarice Lispector produzia, para o jornal, textos mais diretos e, para o livro, textos com mais recursos e artifícios, “o que muitas vezes conta mais pontos para as crônicas, em termos de funcionalidade” (ARÊAS, 2005, p. 36).

A cronista e o saguim

A crônica “Um dia cheio”, publicada na edição de 11 de julho, na 9ª coluna de Tereza Quadros, foi retomada e reelaborada em “Uma tarde plena”, conto do livro *Onde estiveste de noite*, de 1974. A cronista flagra um momento do cotidiano em que a rotina é quebrada pelo inusitado.

A crônica e o conto são muito semelhantes, com longos trechos idênticos. A situação e o conflito inicial são os mesmos nos dois textos: a presença de um saguim no bonde (ou ônibus,

na versão em conto), que se torna o foco da atenção da personagem, do narrador e também dos outros passageiros.

Um dia cheio

Será que alguém não sabe o que é um saguim? É um macaco mínimo, à primeira vista tão pequeno como um rato, e da mesma cor. Foi por isso que a mulher, depois de se sentar no bonde e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim. Os primeiros momentos da mulher versus saguim foram gastos em convencer-se de que não se tratava de um rato disfarçado.

Depois começaram momentos deliciosos: a observação do bichinho. O bonde inteiro, aliás, estava ocupado com ele. Mas era privilégio da mulher estar bem ao lado do mico. E foi com o prazer mais engraçado que ela reparou na minimeza que é uma língua de saguim. Parecia um risco de lápis vermelho que tivesse dado um pulo para fora do papel. Havia os dentes também: quase que se podia jurar que havia cerca de milhares de dentes, cada lasquinha menor que a outra, e mais branca. O saguim não fechou a boca um minuto. Os olhos eram redondos, meio hipertireóidicos, combinando com um ligeiro prognatismo; tudo isso não lhe dava um ar propriamente impudico, mas uma carinha meio oferecida de menino de rua, desses que estão resfriados e chupam bala fazendo barulho e fungando o nariz. O saguim literalmente não parou um segundo. Quando deu um pulo no colo da senhora, esta conteve um ridículo “frisson”, não por nojo, bem, talvez por nojo. Passou logo a repugnância, mesmo porque os passageiros olharam-na com simpatia e ela se sentia uma favorita. Não o acariciou porque também seria exagero, e nem ele sofria à míngua de carinho. Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um desses amores sólidos e severos, de pai para filho, mistura de orgulho e sentimentos mais ternos. O homem era desses que, sem parecerem, têm coração de ouro. Melhor dono nenhum saguim teve. O mico era seu cachorro, só que cachorro é que olha para o dono com olhar tão amoroso, e, no caso, era o dono que olhava o cachorro com fidelidade.

O saguim comeu um biscoitinho. O saguim coçou rapidamente a redonda orelha com a perninha de trás. O

saguim guinchava. O saguim pendurou-se na balastrada do bonde, despertando as caras mais indiferentes que passavam nos bondes opostos; depois roeu o dedo do dono; o saguim tinha rabo maior do que ele próprio. Ao lado da senhora, uma outra senhora contou à outra senhora que uma vez teve um gato que era uma beleza.

Foi nesse ambiente feliz de família que um caminhão enorme quis cortar a frente do bonde e, num estouro, arrancou-lhe parte do lado, quase virando-o. Todos saltaram depressa. A senhora, atrasada, com hora marcada no médico, tomou um táxi. Só então lembrou-se do saguim. E lamentou que, em dias tão vazios de acontecimentos, as coisas se distribuíssem tão mal que o aparecimento do saguim e um desastre tivessem que suceder na mesma hora. “Aposto”, pensou a senhora, “que nada mais acontecerá durante muito tempo, aposto que agora vai entrar o tempo das vacas magras”. Mas nesse mesmo dia aconteceram outras coisas.

A pergunta retórica formulada no começo da crônica tem certo tom de provocação. O verbo “ser” no futuro do indicativo e a presença do advérbio de negação indicam que a cronista parece duvidar da existência de pessoas que não conheçam um saguim. No entanto, mesmo soando como algo improvável, há quem não o conheça e, por isso, ela aponta que, à primeira vista, o animalzinho tem semelhanças com um rato.

Essa apresentação, além de estabelecer o diálogo com a leitora, serve de mote para que a cronista se aproxime da personagem e passe a acompanhar o desenrolar dos fatos com ela. No entanto, essa aproximação não elimina o relativo distanciamento que a cronista mantém da personagem. O narrador, mesmo sendo onisciente seletivo, faz questão de manter-se diferenciado da mulher. Existe um “ela”, de quem a cronista se diferencia por não saber o que é um saguim, um “ela” que é avaliada por seus temores em um “ridículo frisson”.

Mesmo assim, ao assumir a perspectiva de aproximação, a cronista compreende o horror que domina inicialmente a mulher: o fato de ela achar que se tratava de um rato inquieto fez com que segurasse um grito. Esse não

reconhecimento do animal provoca um embate: são os primeiros momentos “da mulher versus saguim”. O estranhamento causa o medo e a repulsa: o saguim não faz parte do habitual; trata-se do outro não familiar. E, pior do que ser totalmente desconhecido, o macaquinho se assemelha a um rato. Simbolicamente, o rato é, muitas vezes, associado ao sujo, ao desprezível e, sendo dos espaços subterrâneos, deve permanecer invisível. Ao fazer a associação entre o saguim e o rato, a mulher, que estava habituada a tomar o bonde, a ponto de “lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos”, apavora-se.

O movimento da crônica acompanha, então, a sucessão de sensações e sentimentos que invadem a personagem, por meio dos recursos do narrador onisciente seletivo. Após o susto, aparece a contemplação prazerosa do animal, que é chamado de “mico”. Essa mudança vocabular já indica aproximação, pois trata-se de um termo mais coloquial e conhecido. A personagem repara na fisionomia do bichinho e, na tentativa de classificá-lo como algo conhecido, compara-o a um menino de rua resfriado. Essa imagem remete a uma criança que está fora do seu *locus* adequado e que, ao fazer barulho com a bala e fungar o nariz, chama a atenção de uma forma negativa, à primeira vista. Assim como, anteriormente, o saguim foi relacionado ao rato.

A contemplação é interrompida pela ação inesperada do saguim, que pula no colo da mulher. A repugnância provocada pelo primeiro contato físico logo se transforma em simpatia e certa afeição, que não chega a ser expressa em gestos, como o de acariciar o animal. Esse novo sentimento é reforçado pela aprovação de todos os passageiros, conquistados pelo bichinho, e o olhar da cronista apreende o amor sólido do homem gordo, que tem o saguim como se ele fosse seu cachorro. Note-se que, para construir a explicação do amor entre homem e saguim, o animal é comparado ao cão, já consolidado no imaginário social como animal de estimação, capaz de construir laços afetivos com os humanos. No entanto, o saguim não é um

cachorro e a relação com o dono é invertida: é o homem que é fiel a ele.

No conjunto da crônica, o processo de reconhecimento do saguim pela mulher passa, portanto, por uma gradação de figuras associativas em um movimento de aproximação. No primeiro momento, é um rato; no segundo, um menino de rua ranhento; no terceiro, um cão. Essas imagens não são aleatórias; revelam a transformação dos sentimentos da mulher em relação ao mico.

A cronista narra, então, as estripulias do saguim dentro do veículo por meio de períodos curtos, com estrutura sintática paratática, cujo ritmo revela a inquietude do macaquinho. Na narração, há algo do encantamento infantil pela autonomia das ações do bichinho, que se contrapõem aos comportamentos normatizados das pessoas no transporte público. A vivacidade do mico contrasta com o comportamento estático dos passageiros.

O inusitado e a espontaneidade do comportamento do mico mudam o ambiente do bonde inteiro. Instala-se uma situação de compartilhamento de histórias e recordações: uma senhora conta a outra sobre o gato que tivera. O espaço impessoal do transporte público transforma-se em um ambiente de trocas e de afabilidade. Instaure-se um “ambiente feliz de família”, marcado pela afetividade, suspendendo os papéis estereotipados. Esse clima é quebrado por outro acontecimento inusitado, o choque do bonde com um caminhão.

O acidente relembra a mulher da necessidade de retomar os compromissos: apressada, ela pega um táxi para chegar ao médico. Depois rememora os fatos excepcionais daquele dia e lamenta que devem vir novamente “os dias vazios”. Tanto o saguim quanto o acidente estão na categoria do inesperado que rompe a rotina. A contraposição desses “dias vazios” com “um dia cheio” reforça a ambiguidade que o título da crônica apresenta, uma vez que “cheio” pode se referir a um dia agitado ou pode revelar algo de plenitude.

Ao transformar a crônica em conto, Clarice Lispector faz algumas mudanças. O sentido do título se define com o uso do adjetivo “plena”. O começo também se altera, torna-se mais contundente, sem o caráter dialógico com o leitor, que marca a tonalidade de muitas crônicas de Tereza Quadros.

Uma tarde plena

O saguim é tão pequeno como um rato, e da mesma cor.

A mulher, depois de se sentar no ônibus e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim. Os primeiros momentos da mulher versus saguim foram gastos em procurar sentir que não se tratava de um rato disfarçado.

Quando isso foi conseguido, começaram momentos deliciosos e intensos: a observação do bicho. O ônibus inteiro, aliás, não fazia outra coisa.

Mas era privilégio da mulher estar ao lado do personagem principal. De onde estava podia, por exemplo, reparar na minimeza que é uma língua de saguim: um risco de lápis vermelho.

E havia os dentes também: quase que se poderiam contar cerca de milhares de dentes dentro do risco da boca, e cada lasca menor que a outra, e mais branca. O saguim não fechou a boca um instante.

Os olhos eram redondos, hipertireóidicos, combinando com um ligeiro prognatismo - e essa mistura, se lhe dava um ar estranhamente impudico, formava uma cara meio oferecida de menino de rua, desses que estão permanentemente resfriados e que ao mesmo tempo chupam bala e fungam o nariz.

Quando o saguim deu um pulo no colo da senhora, esta conteve um frisson, e o prazer encabulado de quem foi eleita. Mas os passageiros olhavam-na com simpatia, aprovando o acontecimento, e, um pouco ruborizada, ela aceitou ser a tímida favorita. Não o acariciou porque não sabia se esse era o gesto a ser feito. E nem o bicho sofria à míngua de carinho. Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um amor sólido e severo, de pai para filho, de dono para mulher. Era um homem que, sem um sorriso, tinha o chamado coração de ouro. A expressão de seu rosto era até trágica, como se ele

tivesse missão. Missão de amar? O saguim era o seu cachorro na vida.

O ônibus, na brisa, como embandeirado, avançava. O saguim começou a comer biscoito. O saguim coçou rapidamente a redonda orelha com a perna fina de trás. O saguim guinchou. Pendurou-se na janela, e espiou o mais depressa que podia - despertando nos ônibus opostos caras que se espantavam e que não tinham tempo de averiguar se tinham mesmo visto o que tinham visto. Enquanto isso, perto da senhora, uma outra senhora contou a outra senhora que tinha um gato. Quem tinha posses de amor, contou.

Foi nesse ambiente de família feliz que um caminhão quis passar à frente do ônibus, houve quase encontro fatal, os gritos. Todos saltaram depressa. A senhora, atrasada, com hora marcada, tomou um táxi. Só no táxi lembrou-se de novo do saguim.

E lamentou com um sorriso sem graça que - sendo os dias que correm tão cheios de notícias nos jornais e com tão poucas para ela - tivessem os acontecimentos se distribuído tão mal a ponto de um saguim e um quase desastre sucederem na mesma hora.

“Aposto” - pensou - “que nada mais me acontecerá durante muito tempo, aposto que agora vou entrar no tempo das vacas magras”. Que era em geral seu tempo.

Mas nesse mesmo dia aconteceram outras coisas. Todas até que dentro da categoria de bens declaráveis. Só que não eram comunicáveis. Essa mulher era, aliás, um pouco silenciosa para si mesma e não se entendia muito bem consigo própria.

Mas assim é. E jamais se soube de um saguim que tenha deixado de nascer, viver e morrer - só por não se entender ou não ser entendido.

De qualquer modo fora uma tarde embandeirada.

No início, ao eliminar a dúvida retórica da crônica, o narrador parece compartilhar do horror produzido pelo pequeno animal na passageira. Dessa forma, a identificação com a personagem parece mais contundente.

Uma das mudanças significativas no texto é o trecho: “Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um amor sólido e severo, de pai para filho, de dono para mulher”. Com essa pequena inserção, a escritora muda não só o tom do texto,

pois aborda explicitamente a condição feminina nas relações conjugais, como também altera a natureza do amor que o homem sente pelo saguim, destacando o caráter de posse. A palavra “dono”, escolhida no lugar de “marido”, pertence ao universo semântico da propriedade e sugere a submissão da esposa ao marido, afirmada não apenas pela tradição, mas também pela lei. Na segunda metade do século XX, a mulher ainda pertencia ao marido de acordo com a legislação vigente.

Segundo Carla Pinsky,

as próprias leis em vigor no país estabelecem para a esposa um grau muito menor de autonomia. Embora, ao longo do tempo, ocorram algumas mudanças em favor das mulheres casadas, a legislação dessa época não rompe com o modelo de família fundada na assimetria de gênero e geracional. O Código Civil (de 1916) ainda vigente considera a mulher casada “relativamente incapaz”, sem poder de decisão sobre o patrimônio e a prole. Por lei, todo poder se concentra nas mãos do homem, chefe da sociedade conjugal, administrador dos bens e representante legal da família (PINSKY, 2014, p. 210).

No trecho da crônica, o amor é apresentado como um sentimento sublime e puro. No conto, essa relação é alterada, pois aparece o ato de posse, que é justificada pelo amor. Mais do que isso, a “missão de amar” faz com que o homem transforme até a natureza do macaquinho, que passa a ter a função de um cachorro. Ao amor, é atribuído, assim, um aspecto de satisfação egocêntrica e, também, de vaidade. O dono possui o saguim e faz questão de exibi-lo às pessoas. Ter o animal o diferencia de todos os demais passageiros.

O narrador, no conto, se de início parece identificar-se com o temor da mulher, no final, torna-se mais distanciado dela e mais crítico em relação à sua vida. Os dias da mulher eram marcados pelo vazio, pela falta de sentido e pela falta de compreensão de si mesma. Mulher e saguim existem apenas, mesmo sem o entendimento dos outros e deles próprios. E se conformam com a vida, que “assim é”.

A resignação vence, não se vislumbra qualquer possibilidade de alteração do estado das coisas. Mesmo assim, o dia fica marcado, na visão da personagem, expressa em discurso indireto livre, como festivo, “embandeirado”.

O conto e a crônica partem de um tema caro à escritora: o encontro com o outro. Esse encontro, normalmente, acontece quando a mulher está fora de casa, ou seja, deixa o ambiente privado e circula pelo espaço público. No âmbito doméstico, existe um equilíbrio instável, ameaçado, em menor ou maior grau, pelo que vem de fora. Ligia Chiappini (1996) aponta que os acontecimentos ocorrem na vida das personagens clariceanas “quando elas saem de casa, rompendo com seu cotidiano confinado e protegido”.

Os elementos que atravessam a rotina das personagens e quebram o habitual são de naturezas distintas, mas todos têm em comum a característica de serem estranhos aos olhos da personagem. Noemi Jaffe lembra que as palavras “estrangeiro”, “extra” e “estranho” têm a mesma origem e remetem ao que está de fora, àquele que não pertence a um grupo. A autora afirma⁸ que os contos do livro *Legião estrangeira* trazem personagens que, de algum modo, encontram-se fora da ordem social, como as crianças, os velhos e os animais.

Os animais, especialmente galinhas, cachorros, macacos e cavalos, aparecem com frequência na obra de Clarice Lispector. Trata-se do ser que, embora domesticado, está mais próximo da natureza selvagem e instintiva e desequilibra a ordem estabelecida.

Essa relação entre um homem e seu animal aparece em outros textos de Clarice Lispector, como no conto “

Amor”⁹, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de setembro de 1971 e, posteriormente, em 1977, com algumas

⁸ Noemi Jaffe no programa *Café filosófico*, “A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento”, exibido em 14 de maio de 2015 e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U>>.

⁹ Não se trata do conto homônimo de *Laços de família*.

alterações, na Revista *Mais*, com o título “A conquista difícil de um amor”.

Considerações finais

Clarice Lispector aceitou ser colunista feminina por três vezes em sua vida: como Tereza Quadros em *Comício* (1952), como Helen Palmer no *Correio da Manhã* (1959/1960) e como *ghostwriter* de Ilka Soares no *Diário da Noite* (1960/1961). Apesar de exercer a mesma função profissional nas três oportunidades, consideramos que a primeira experiência é diferenciada das demais. Isso pode ser explicado pelas condições de produção de cada uma das publicações.

Tereza Quadros atuou em um jornal da imprensa nanica, sob a direção de intelectuais, que queriam marcar posicionamento político em um cenário de redemocratização, após o fim do Estado Novo e da volta de Getúlio Vargas ao poder por meio do voto. O semanário atraía um público intelectualmente mais seletivo, que apreciava matérias com viés mais crítico. Sem dúvida, isso se refletiu na seção feminina do jornal e permitiu uma atuação menos convencional da colunista.

Consideramos que a atuação de Clarice Lispector como Tereza Quadros foi importante, em alguns aspectos, na formação da escritora. Em primeiro lugar, por meio das colunas, ela manteve-se pertencente ao grupo de jornalistas e escritores, o que possibilitou à escritora cultivar sua rede de sociabilidade e manter acesso facilitado ao mercado editorial. Em segundo, as colunas forneceram materiais, como temas e personagens, para suas obras literárias, contribuindo para o repertório temático de Clarice Lispector. O jornal serviu como laboratório para a escrita literária, uma vez que a colunista publicou, em algumas edições, textos que, posteriormente, seriam incorporados, com modificações, à sua obra como escritora literária.

Em alguns textos de Tereza Quadros, é possível identificar traços da obra literária de Clarice Lispector. Por isso,

pode-se dizer que o exercício de colunista feminina em *Comício* parece ter influenciado a obra da escritora em alguns aspectos, como na inspiração e na transfiguração de temas ao se apropriar realística e criativamente do cotidiano da mulher urbana de classe média. Além de aproximar a escritora do imaginário da mulher burguesa, a atividade de colunista auxiliou no aperfeiçoamento de narrativas mais curtas e mais simples e afastou-a da fama de escritora hermética, que a acompanhou desde o lançamento de seus primeiros romances, fato só nuançado quando a produção de contos, depois reunidos em livros, ampliou o público leitor de suas obras.

Claro que não se pretende sugerir que, na época de Tereza Quadros, a escritora já não dominasse a técnica do conto ou que não abordasse o universo da identidade feminina e seu papel social na sua obra. Já na década de 1940, Clarice Lispector havia publicado alguns contos na imprensa brasileira com foco na posição da mulher na sociedade e em relacionamentos amorosos. O que se pode afirmar é que as colunas, como prática de escrita, potencializaram e amadureceram essas qualidades e influenciaram a produção ficcional da escritora.

Como tem apontado a crítica mais recente, a condição feminina, em especial da mulher burguesa aprisionada pelos laços de família no ambiente doméstico, é recorrente na ficção clariceana e acreditamos que a atividade de colunista tenha contribuído para esse recorte temático.

Referências

ALMEIDA, Adriana Antunes. *Uma possível leitura irônica das colunas de Clarice Lispector*. Tese de doutorado, Universidade de Caxias do Sul, 2015.

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

ARAÚJO, Marta Milene Gomes. *Clarice Lispector e seu papel como cronista: da futilidade das páginas femininas à epifania do texto literário*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, UFPE, 2011.

- ARÉAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 2008.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.
- CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. In *Revista Literatura e Sociedade*, n.1, USP, 1996, p. 60-80.
- CHIAPPINI, Ligia. Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto. *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 2, 1998. Disponível em <<http://litcult.net/mulheres-galinhas-e-mendigos-clarice-lispector-contos-em-confronto/>>.
- GOIS, Edma Cristina Alencar de. *O dever da faceirice: corpo e feminilidade no colunismo e na ficção de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Brasília: UnB, 2007.
- GOMES, André Luis (org). *Clarice em cena: 30 anos depois*. Brasília: UnB, 2008.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 7 ed., 2013.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2009.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997. ESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato. O Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista*. Dissertação de apresentada no Departamento de Literatura Brasileira, FFLCH, USP, 1991.
- NUNES, Aparecida Maria. *Páginas femininas de Clarice Lispector*. Tese apresentada no Departamento de Literatura Brasileira, FFLCH, USP, 1997.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Senac, 2006.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector na cabeceira – Jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres nos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal*. São Paulo: Edusp, 1999.

SABINO, Fernando. *Gente*. Rio de Janeiro: Record, 4 ed, 1996.

A PRESENÇA DE CLARICE LISPECTOR NAS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU

Raul Ignacio V. Arriagada ¹

É curioso como a influência de determinados artistas recai sobre o público. E não somente o público, mas também sobre outros artistas criadores. A influência, às vezes, ultrapassa a própria obra e ele, o artista, funde-se àquilo que cria como se vida e obra andassem juntas. Daí a confusão quando se pensa que a ficção criada (na literatura, cinema ou teatro) corresponde a fatos vividos por esse artista. Parece que, ao analisar uma obra, na verdade, analisa-se quase a vida desse criador.

Na Sétima Arte há um exemplo muito curioso que envolve o roteirista e diretor norte-americano Woody Allen. Após alguns filmes bem-sucedidos na década de 1970, como *Annie Hall* (1977) e *Manhattan* (1979), o autor entrou no que os críticos chamaram de fase “bergmaniana” fazendo uma clara alusão às obras cinematográficas do diretor sueco Ingmar Bergman. Essa fase recebeu esse nome porque o cineasta abandonou momentaneamente a comédia e se dedicou a realizar filmes introspectivos como *Interiores* (1978), *Setembro* (1987) e *A outra* (1988) como são, de certa forma, os filmes de Bergman (dramas densos; uso de longas sequências de silêncio, destacando a solidão das personagens e suas angústias). Para

¹ Raul Ignacio V. Arriagada é Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Mackenzie de S. Paulo. Atualmente leciona nos cursos de Letras e Pedagogia da Faculdade Sumaré, em São Paulo.

corroborar esse fato, o diretor de fotografia de *A outra* – e de outros filmes de Allen – foi Sven Nykvist, o mesmo de vários filmes de Bergman. A fase “bergmaniana” de Allen em nada diminui sua genialidade criativa. O cineasta não esconde, nem se envergonha, de sua influência. Aliás, um diretor como Allen, conhecido pelas suas comédias, revela ousadia ao criar filmes que fogem do espetáculo fácil e se detém em dramas profundos revelando uma sensibilidade e delicadeza ímpar na trama e no desenho de suas personagens.

Posteriormente, Allen abandonou essa fase voltando à comédia inteligente e perspicaz. Hoje, analisada retrospectivamente, a fase “bergmaniana” é vista pela crítica especializada como uma das melhores do cineasta norte-americano, revelando como os conceitos mudam, engrandecendo obras que foram mal interpretadas e/ou mal recebidas no momento de sua estreia.

O exemplo cinematográfico, citado acima, aplica-se a várias áreas de expressões artísticas, como a Literatura, foco deste artigo. Nas décadas de 1960 e 1970, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu foi um ávido leitor de Clarice Lispector. O estilo narrativo da escritora encontrou eco nas primeiras obras de Caio e a admiração pela sua vida e obra foram constantes durante sua produção literária.

Nas páginas seguintes, analisaremos três crônicas de Caio Fernando Abreu nas quais as referências a Lispector ficam evidentes, numa clara homenagem do cronista a uma de suas escritoras preferidas: “Despedida provisória”, “A morte dos girassóis” e “Na trilha de Clarice”. Contudo, é o estilo único do escritor que se sobrepõe, que se destaca, revelando um autor expressivo e muito criativo.

Despedida provisória

Publicada em 16 de dezembro de 1987, em *O Estado de S. Paulo*, “Despedida provisória” foi escolhida para entrar neste estudo por causa de uma frase que revela muito do autor e que é a chave para entender alguns dos motivos que faziam com que suas crônicas viessem a provocar o fascínio: suas fragilidades. Na crônica, Caio escreve: “Um amigo me avisou que exponho demais fragilidades, fiquei preocupado. Talvez expor fragilidades seja o único jeito de ser que eu tenho, então não sei se isso tem solução” (ABREU, 2012, p. 137-138).

Não é fácil expor as próprias fragilidades. Ao exibi-las, o escritor fica desarmado, nu. Por isso é que o ser humano veste máscaras, como defesa, artifício e autopreservação. Não é de estranhar, então, que o amigo o tenha alertado para esse “perigo”: expor-se. No fundo, o alerta nada mais é do que um temor alheio, ou seja, é o amigo que projeta em Caio um medo seu. Mas o autor gaúcho, que fez de sua crônica um espaço de divagação e mesmo de análise, não teme essa exibição porque a resposta nem ele a tem: “então não sei se isso tem solução”.

A exposição dessas fragilidades tem seu auge quando o autor noticia seu estado soropositivo na trilogia *Cartas além dos muros* (1994) - três crônicas emblemáticas nas quais o autor revela ter aids. Por isso é interessante perceber a dinâmica do autor, autor que não é contido. Ele exhibe sua dor, seu desânimo, aborrecimento e outros estados de espírito sem, contudo, ser um exibicionista. Permite-se contar ao seu leitor que está vivenciando um momento difícil para escrever e ainda justificar sua breve ausência: “Despedida rápida, provisória: vou ficar algum tempo fora sem escrever aqui, pelo menos até o dia 6 de janeiro”. E então conta o que fará.

Essa franqueza agrada o leitor, cativa-o. Estabelece um vínculo porque ao ler as agruras do cronista é como se ele

escutasse as queixas de um amigo ou parente querido. Em entrevista à revista *MIX Magazine*, Caio diria a respeito da sua coluna no jornal: “[...] eu sempre fui muito pessoal no que escrevo” (BARRA, 1995, p. 6). E, ao narrar dessa forma, afastase do estilo de crônica de um Rubem Braga, por exemplo, e mostra como a crônica pode ser tão ampla e explorada de tantas formas diferentes.

A franqueza de Caio Fernando Abreu ao “expor suas fragilidades” estabelece um diálogo com a escrita da Clarice Lispector, uma autora que não teve medo de expressar angústias, dúvidas e fraquezas em suas crônicas. Contudo, cabe aqui um questionamento: ao escrever, assumiria a escritora uma *persona*? Isto é, indagações que não são talvez da autora, mas sim da *persona* assumida que suscita dúvidas, revelações, desnudamentos. A profundidade dessas questões é que constroem a imagem de Clarice Lispector: uma autora profunda, misteriosa, ousada. Carol Rodrigues diz que “grande parte dos mistérios mora nos focos narrativos ousados, e os de Clarice são, geralmente, extrapolados, não apenas no acesso ao outro, mas numa implosão silenciosa da noção de outro (...)” (RODRIGUES, 2017, p. C4). Leyla Perrone-Moisés conceitua a esse respeito “a representação literária”, pois a “*representação* é a palavra mais antiga em nossa teoria literária; é a mimese de Aristóteles. Supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102). É o conhecimento de mundo e da natureza humana que possibilita a imitação e, desta forma, fornece as ferramentas àqueles que fazem literatura.

Na crônica “Os perfumes da terra”, a autora promove uma aproximação com o leitor. Faz dele um confidente, fala-lhe ao ouvido. E é justamente essa aproximação que torna sua escrita atraente, magnética:

Já falei do perfume do jasmim? Já falei do cheiro do mar. A terra é perfumada. E eu me perfumo para intensificar o que sou. Por isso não posso usar perfumes que me contrariem. Perfumar-se é uma sabedoria instintiva. E como toda arte, exige algum conhecimento de si própria. Uso um perfume que cujo nome não digo: é meu, sou eu. Duas amigas já me perguntaram o nome, eu disse, elas compraram. E deram-me de volta: simplesmente não eram elas. Não digo o nome também por segredo: é bom perfumar-se em segredo (LISPECTOR, 2011, p. 130).

É essa a lição que Caio Fernando Abreu aprende de Lispector, promover a aproximação com o leitor, falar-lhe de perto, como a um amigo. O leitor fica cativado. Já não é apenas um escritor que escreve no jornal semanal ou quinzenalmente, mas um escritor amigo, um escritor franco que diz sem reservas o que sente e por que sente. E é isso que torna a escrita de Lispector e de Caio Fernando Abreu tão atuais, porque são procurados por aqueles que buscam a escrita intimista, da revelação, do diálogo, justamente porque é no diálogo que nos reconhecemos no outro. O argumento é fortalecido pela declaração dada em entrevista concedida ao programa *Panorama* da TV Cultura (SP), em 1977, no qual Clarice Lispector revelou que “Quando eu me comunico com o [público] adulto, na verdade, estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma [...]” (LISPECTOR, 2011, p. 176).

“Despedida provisória” também apresenta um escritor sem muita inspiração nem vontade de escrever (“Ando meio esvaziado”), tal qual Clarice Lispector - de modo particular em sua obra *A hora da estrela* (1977). Nela, a autora - na pele de um narrador masculino - reflete sobre o ato de escrever e suas agruras: “Não, não é fácil escrever” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Mas, apesar de tudo, é a escrita o que o mantém vivo: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer

no mundo enquanto espero a morte” (LISPECTOR, 1999, p. 70). Seguindo essa trajetória de Lispector, Caio comenta o cansaço que sente devido às energias que a escrita do seu livro de contos, *Os dragões não conhecem o paraíso*, exigiu. Dá a impressão de que o livro retirou dele toda a sorte de inspiração e, para recuperar essa energia, comunica ao leitor que se afastará por um tempo. Daí o título da crônica. Mas, ao justificar o porquê da sua ausência, ele começa a aprofundar diversas questões que vão surgindo e conta, assim, ao seu leitor, que “acha muito difícil sobreviver” e que muitas de suas questões “o tempo resolverá”.

A morte dos girassóis

A crônica foi publicada no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, em 18 de março de 1995, para o qual Caio também escrevia. Aliás, desde o ano anterior (1994), quando foi detectado o vírus do HIV, ele voltou a residir com seus pais na capital gaúcha escrevendo para o *Zero Hora* e o *Estadão*, em São Paulo. Além de escrever as crônicas, começou a cuidar com esmero do jardim da casa paterna. Sem ter que se preocupar mais com moradia, aluguel ou alimentação – como era em São Paulo – assim a escrita e a jardinagem tornaram-se sua única ocupação.

Morando em apartamentos, em São Paulo, Caio nunca teve oportunidade de cultivar um jardim. Mas, conforme cartas e biografias atestam, cuidar de um jardim era um sonho antigo do escritor. Em carta à cantora Cida Moreira (18/11/1994) ele revela:

Tenho acordado por volta de seis, seis e meia, fico cuidando do jardim – plantei muito, e tudo brota, anêmonas, dalias, amarílis, lírios, margaridas, mas arrumei um inimigo mortal: caramujos canibais, do mal, que adoram comer brotinhos tenros [...]; sempre quis ter um jardim; sempre quis escrever o

dia inteiro; sempre quis – bem tia – acompanhar o crescimento dos meus sobrinhos [...] e a quem perguntar por mim diga que estou assim um tanto camponesa, calos nas mãos por causa da enxada no jardim, mas sempre umas gotinhas de Paloma Picasso no banho de descarrego [...] (ABREU, 2006, p. 259-261).

Como se observa, a jardinagem parece ter acentuado o bom humor de Caio, como demonstram suas cômicas comparações. Mas o que era uma suave ocupação e objeto de outras tantas crônicas, tornou-se também uma obsessão e motivo de desavença na família, pois, ao que parece, era o único a cuidar do jardim, como revela na crônica a seguinte passagem: “Viajei por quase um mês no verão, quando voltei, a casa tinha sido pintada, muro inclusive, e vários girassóis estavam quebrados. Fiquei uma fera [...]” (ABREU, 2006, p. 146).

Nas cartas aos amigos, Caio relata o cuidado que está tendo com as flores do jardim, mas somente nessa crônica ele revela o carinho e o cuidado com os girassóis. E é justamente aí que reside a pertinência na análise da crônica. Primeiramente, a plantação dos girassóis é verdadeira, não é uma invenção literária para falar de outros temas, ainda que nesse caso, ao falar do girassol, no fim termine falando de si mesmo.

A crônica conta que, certo fim de tarde, ao cuidar do jardim, Caio deparou com um vizinho que se deteve frente a ele e ficou surpreso de vê-lo vivo pois soubera, por outros, que tinha falecido. Depois muda de assunto para falar do cuidado que está tendo com os girassóis, uma vez que estas flores requerem um tratamento muito especial. Por isso ficou bravo com a pintura da casa após o retorno de uma viagem, já que o pintor, ao executar a tarefa, não teve o zelo de proteger as flores. Finalmente, narra a trajetória de um botão de girassol sobrevivente à destruição do jardim que, apesar das chuvas e de outros contratemplos, consegue sobreviver e abrir-se revelando

sua beleza. E finaliza comparando a luta desse girassol com sua própria vida: “[...] depois que comecei a cuidar do jardim aprendi tanta coisa, uma delas é que não se deve decretar a morte de um girassol antes do tempo, compreendeu?” (ABREU, 2006, p. 147)

A resposta é bem clara, é dirigida justamente àqueles que, sem informação fundamentada, decretaram sua morte. Fica evidente o desconcerto em que Caio ficou com a aparição daquele vizinho, pálido, ao encontrá-lo vivo no jardim. Essa mágoa já havia sido confessada por carta à amiga Jacqueline Cantore. É importante notar que a carta é de 9 de março, ou seja, nove dias antes da publicação da crônica (18/03):

Também, em quem está com Aids o que mais me dói é a morte antecipada que os outros nos conferem. Às vezes os que mais amamos, ou os que mais dizem nos amar. Sei disso porque assim me comortei, por exemplo, com o Wilson Barros, de quem fugi como o diabo da cruz. [...] Podia ter sido mais amoroso com meus amigos que se foram, e agora é tarde. Na seca de amor que sinto agora, nesta Porto Alegre que é como uma enorme plateia à espera do Desfecho Trágico da Desvairada Vida de Caio F. para imediatamente providenciar algum nome de biblioteca num centro cultural de subúrbio, nesta Porto Alegre onde ninguém exceto Luciano Alabarse e Lya Luft me procuram sinceros e leais, sozinho com a velhice de meus pais, minhas plantas me consolam. Aprendo com elas o que não sei se terei tempo de aplicar, e todo dia, acordando no máximo às seis da manhã [...] sou um tigre ferido defendendo a patadas furiosas o que me resta de vida (ABREU, 2002, p. 330-331).

A crônica vem a ser, de certa forma, um ajuste de contas com aqueles que o consideravam morto. O desabafo feito por carta, à Jacqueline, foi a centelha que motivou a crônica. E o jardim, sua metáfora.

Caio encontrou no cultivo do jardim da casa de seus pais uma forma de concretizar a harmonia, a paz e a vitalidade

perdidas depois de se descobrir soropositivo. O caos que há em seu corpo, nas suas entranhas, encontra um equilíbrio no mundo exterior por meio desse jardim. Por isso, zanga-se com o pintor que foi descuidado com suas plantas e flores. Não se tratava apenas de pisar e maltratar uma flor, mas sim de ferir toda uma combinação perfeita erguida com carinho e dedicação: «Gritei com o pintor: ‘Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?’ O homem ficou me olhando tão pálido quanto aquele vizinho. Não, ele não sabe, entendi. E fui cuidar do que restava, que é sempre o que se deve fazer» (ABREU, 2006, p. 146).

Embora, talvez de uma maneira inconsciente, o cuidado com o jardim estabelece um diálogo direto e significativo com a obra *Água Viva* (1973) de Clarice Lispector. A obra de Clarice é um longo fluxo de consciência, um diálogo que ela mantém com alguém que não é revelado e ao qual também não dá direito à réplica. O que lemos são as razões, as angústias, as alegrias, tristezas, desafios e prazeres de uma voz em primeira pessoa. Em certo momento desse monólogo interior, a narradora fala da “dolência das flores”. Justamente a queixa de Caio: “Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?”. E, após citar o jardim no Éden, no livro do Gênesis (LISPECTOR, 1998, p. 56), a narradora fala longamente sobre flores, detendo-se em cada parágrafo numa flor distinta: começa pela rosa, passa pelo cravo e antes de chegar à violeta, fala sobre o girassol: “O girassol é o grande filho do sol. Tanto que sabe virar sua enorme corola para o lado de quem o criou. Não importa se é pai ou mãe. Não sei. Será o girassol flor feminina ou masculina? Acho que masculina” (LISPECTOR, 1998, p. 57).

Para Caio Fernando Abreu o girassol é masculino. Ao contar o esforço que fez para salvar o único girassol que restou no jardim, usa sempre o pronome pessoal masculino: “Pois no

dia seguinte, lá estava ele todo meio empinado de novo [...]. Foi crescendo assim precário, feinho, fragilíssimo [...]. Na manhã seguinte [...] ele havia feito um giro completo sobre o próprio eixo e estava com a corola toda aberta, iluminada [...]" (ABREU, 2006, p. 146).

A respeito da intertextualidade estabelecida entre a crônica de Caio Fernando Abreu e *Água viva* da Clarice Lispector, a crítica literária Leyla Perrone-Moisés observa:

O escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca um olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 211).

E é justamente isso o que Caio Fernando Abreu faz, dialoga com Clarice sem chamá-la pelo nome, mas lá está ela, emprestando-lhe livremente suas teorias para deleite dos leitores, usufruidores do belo diálogo estabelecido entre a crônica e a obra lispectoriana. Julia Kristeva fortalece esse “livre empréstimo” ao definir a intertextualidade como o “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos” (KRISTEVA *apud* SAMOYAUULT, 2008 p. 15). A beleza do texto acaba se ampliando para aqueles que, como Caio, conhecem os livros da Lispector porque conseguem entender seus encadeamentos.

A obra de Clarice Lispector é uma influência confessa do autor e é muito provável que os ecos desse jardim de Lispector tivessem chegado até a crônica de Caio. Um mês antes da publicação “A morte dos girassóis”, Caio escreveu uma carta à amiga Lucienne Samôr (11/02/1995) contando que estava lendo a biografia da autora escrita por Nádya B. Gotlib: “Que

vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque paro de escrever. Clarice disse tudo?” (ABREU, 2002, p. 326). E, em seguida, conta um elogio *sui generis* que recebeu de um crítico francês a respeito de sua obra literária: “Certa vez um crítico do *Le Magazine Litteraire* disse que meu texto parecia ‘o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas’. Fiquei lisonjeadíssimo [*sic*]” (ABREU, 2002, p. 326). A esse respeito, Jeanne Callegari destaca, na biografia do escritor, que no começo de sua carreira:

Como escritor ainda tateasse seus próprios caminhos, é no *Inventario [Inventário do irremediável, 1970]* que a influência de Clarice Lispector se mostra maior e mais clara. Assim como ela, Caio trabalha muitas vezes com o conceito de epifania: uma revelação mágica no meio do cotidiano, algo que faz com que a pessoa mude, repense sua vida (CALLEGARI, 2008, p. 53).

Cabe destacar que, quando conheceu finalmente a escritora em dezembro de 1970, em Porto Alegre, numa estação de TV, entregou-lhe seu livro recém-publicado e conversaram longamente sobre livros e literatura. Ele sentiu, naquele momento, que esse encontro marcante era o presságio de uma mudança radical em sua vida. Posteriormente, ele comentaria esse encontro na crônica “Na trilha dos mistérios de Clarice” (publicada em *O Estado de S. Paulo* em 07/08/1994).

Na trilha dos mistérios de Clarice

A crônica “Na trilha dos mistérios de Clarice” foi publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 07/08/1994, e nela comenta que chegara às suas mãos, por meio de uma amiga, uma carta inédita de Lispector. Ao comentar sobre a carta, ele rende

uma homenagem à escritora, confirmando a aura de mistério que foi criada ao seu redor. Ele escreve:

A verdade também é que Clarice era deliberadamente misteriosa. Apagava rastros, diluía pistas. Ninguém sabe ao certo o ano de seu nascimento, na Ucrânia. Ela sempre disfarçava, mudava de assunto, confundia (ABREU, 2012, p. 198).

Suas palavras, no fundo, reforçam a admiração que Caio sentia por ela.

A crônica divide-se em três partes: na primeira, o cronista conta como uma carta de Lispector chegou até suas mãos e sua publicação no jornal; na segunda parte, Caio reporta sobre a Clarice missivista; e na última, ele comenta sobre a personalidade da autora e relembra quando a conheceu na década de 1970.

O título da crônica é muito interessante, pois remete à investigação de uma personagem desaparecida, assim como acontece nos romances detetivescos quando se está atrás de uma personagem-chave que, ao ser encontrada, revelará todos os enigmas surgidos até o momento, impedindo seu esclarecimento. Notável criador, Caio reforça, dessa maneira, a personalidade peculiar da escritora Clarice Lispector, cunhada de profundidade e misteriosa:

No último dia 25 de junho o Caderno 2 publicou uma carta de Clarice Lispector que chegara misteriosamente às minhas mãos (a amiga de uma amiga encontrara entre velhos guardados), aparentemente inédita (ABREU, 2012, p. 197).

A carta que Caio pensou, num primeiro momento, que fosse inédita, revelou-se, após novas informações recebidas:

Do Rio, o poeta Affonso Romano de Sant'Anna telefonou informando que a carta fora escrita por Clarice à sua irmã Tânia. Affonso tem uma cópia guardada. Mais tarde, a mesma carta (ou trechos dela) foi incluída em *Esboço para um possível retrato* (...), escrita por Olga Borelli (...) (ABREU, 2012, p. 197).

Em 20 de outubro de 1976, Affonso Romano de Sant'Anna realizou uma entrevista com Clarice, junto com João Salgueiro e Marina Colasanti “Depoimento para o MIS”. Marina Colasanti revela que Affonso “tinha uma relação literária com ela [Clarice] desde Belo Horizonte (...)” (COLASANTI, 2017, p. C4). Esses fatos explicam o porquê de o poeta ter em suas mãos uma cópia dessa carta.

Talvez Caio tenha ficado um pouco decepcionado ao descobrir que a carta de Lispector à sua irmã não fosse um achado seu, um tesouro descoberto apenas por ele. Mas Caio é responsável por um fator positivo, a democratização da carta. Graças a ele a carta foi publicada n’*O estado de S. Paulo* e, dessa forma, acessível ao grande público e não meramente reduzida a um pequeno grupo de intelectuais. A carta, publicada na íntegra na obra do Caio *A vida gritando nos cantos* (2012), revela profundas reflexões sobre o valor da autenticidade do ser humano: “Pegue para você o que lhe pertence, e o que lhe pertence é tudo aquilo que sua vida exige. Parece uma vida amoral. Mas o que é verdadeiramente imoral é ter desistido de si mesma [...]” (LISPECTOR in ABREU, 2012, p. 241).

Caio encerra a segunda parte da crônica destacando a importância da publicação das cartas de Lispector, um material sobre o qual valeria a pena alguém se debruçar para organizar e publicar: “A verdade é que Clarice, que viveu muitos anos no exterior, acompanhando o marido diplomata, era uma grande missivista. Lygia Fagundes Telles me informa que havia muitas cartas dela para Érico Verissimo (...)” (ABREU, 2012, p. 197). Caio revela também a intensa correspondência da escritora com

Lúcio Cardoso “por quem Clarice teve uma grande paixão” e que “Há quem diga que ela às vezes enviava a mesma carta para várias pessoas” (ABREU, 2012, p. 197-198).

Na última parte da crônica, Caio conta seu encontro com a escritora em Porto Alegre quando ainda era jovem:

Quem conheceu Clarice sabe: ela não era mesmo muito deste mundo. Até hoje lembro de um encontro que tivemos em Porto Alegre, em 1975. Ela – que quase não falava, fumava muito e suportava pouco as pessoas – me convidou para um café na rua da Praia. Fomos. Silêncio denso, lispectoriano. No balcão do bar, por trás da fumaça do cigarro e com aquele sotaque estranhíssimo, de repente ela perguntou: “Como é mesmo o nome desta cidade?”. E estava em Porto Alegre havia três dias... (ABREU, 2012, p. 198).

A informação é confirmada por Jeanne Callegari, que escreveu a biografia de Caio Fernando Abreu. Callegari conta que Caio soube da presença de Lispector pelo jornal e que estaria autografando seus livros na estação de TV local.

Engole o jantar que lhe oferecem e sai chispano feito um foguete para a televisão. “Cheguei lá tímido, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela.” (...) um escritor que estava por ali decidiu apresentá-lo direito. Caio fica nervoso, sai para o corredor; antes que vá muito longe, porém. Clarice chega até a porta e chama:

— Fica comigo.

Ele fica, conversam um pouco. De repente ela para, diz que acha ele muito bonito, parecido com Cristo. “Tive 33 orgasmos consecutivos”. Conversam mais. Falam de Nélida Piñón, de Hilda [Hilst]. (...) Ela lhe dá seu telefone, pede para ligar quando for ao Rio. (...) Escreve a Hilda contando o episódio. “Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e de uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos,

quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la (...)" (CALLEGARI, 2008, p. 54-55).

Caio termina sua crônica reforçando a importância da escrita de Clarice Lispector e do impacto de sua obra. É um texto de um apaixonado admirador da escritora:

Hoje, seus livros são cultuadíssimos na Europa. Seu tradutor inglês, Giovanni Pontiero, da Universidade de Manchester, certa vez me disse que tinha certeza de que, se ela não vivesse no Brasil, teria ganhado o Nobel. Sofreu demais aqui. Lembro até hoje da crítica decretando seu fim quando saiu *A hora da estrela*. Fim? Bem, passaram-se mais de dezessete anos desde a sua morte, e continuamos a falar nela (ABREU, 2012, p. 198).

Hoje já não temos mais a presença física de Clarice Lispector nem do Caio Fernando Abreu. Clarice partiu há 40 anos; Caio há 21. Contudo, seus escritos permanecem entre nós e vivem por meio das letras, das palavras e dos parágrafos, convidando cada um de nós ao desafio e ao deleite da leitura. Um convite para adentrarmos em seus universos e ali nos perdermos ou achar-nos, depende de cada um. O convite está feito e estendido em cada livro que repousa nas estantes das livrarias, das bancas ou das bibliotecas.

Referências

ABREU, C. F. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ABREU, C. F. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, C. F. *Caio 3D, o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ARRIAGADA, Raul I. V. *Vestígios do impossível: a aids nas crônicas de Caio Fernando Abreu*. Tese de doutorado apresentado na Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, 2016.

BARRA, Guto. Entrevista a Caio Fernando Abreu. In *Mix Magazine*. São Paulo: Arte Digital. Número 1/ano 1, fevereiro de 1995. p. 4-7.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu, inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

COLASANTI, Marina. “Ela foi sempre mais infeliz que feliz” in RODRIGUES, Maria Fernanda. *Histórias com Clarice*. Caderno 2. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 09 de dezembro de 2017, ano 138, nº 45343, p. C4.

EWALD FILHO, Rubens. *DVD News – guia de filmes*. São Paulo: nbo editora, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens do Rio de Janeiro e seus personagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LISPECTOR, Clarice. “Carta escrita a sua irmã Tânia, 02 de janeiro de 1947”. In ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Encontros*. ROCHA, Evelyn (Org.). Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. Poétique, nº 27.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Carol. “O que me provoca: Não basta olhar se os olhos ainda são meus” in RODRIGUES, Maria Fernanda. *Histórias com Clarice*. Caderno 2. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 09 de dezembro de 2017, ano 138, nº 45343, p. C4.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

NOTAS CRÍTICAS SOBRE O GROTESCO E O SUBLIME, NA FICÇÃO E NAS PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR

Joel Rosa de Almeida ¹

Introdução

As categorias estéticas do grotesco e do sublime são recorrentes nos estudos literários e tiveram maior visibilidade juntas a partir do conhecido estudo estético-literário de Victor Hugo, intitulado *Do grotesco e do sublime* (2014). Ambas são, além de opostas, valorativas e diretivas de dois percursos estéticos que podem, paradoxalmente, também se complementar. Notamos que bem antes do Romantismo, mesmo na Antiguidade Clássica, a beleza e a fealdade já dominavam as preocupações artísticas, exemplarmente, na beleza formal e lírica do verso e no risível e perturbador gênero da comédia, também escrita em versos. Chegou-se ao modernismo e, mais especificamente, ao pós-modernismo de Clarice Lispector, com essas duas preocupações, não só esteticamente literárias, mas notadamente pictóricas, em seus quadros a óleo, em pinho de riga, cujas peças encontram-se hoje arquivadas na Fundação Casa de Rui Barbosa e no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

A ideia central aqui é traçar uma intersecção entre literatura e pintura, dando uma contribuição para o hibridismo

¹ Mestre e doutorando em Letras da USP e autor do ensaio crítico *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* (2005), pela Edusp/Nankin.

existente na arte pós-moderna e da terceira fase de Lispector, na ficção e nas pinturas desta. Nosso objeto literário são alguns textos grotescos e sublimes já familiares, pois são revisões analíticas de nossos estudos realizados, em particular, de nosso ensaio crítico-literário intitulado “A experimentação do grotesco em Clarice Lispector” (2005), pois temos alguns novos pontos de vista sobre o grotesco, na obra de Lispector. Quanto ao sublime, é projetivo e inaugural nosso olhar e caminha no sentido de constatar que essa autora não estava em um percurso único, somente no espaço estético grotesco, mas preocupava-se em construir e criar uma espécie de passeio duplo, cuja ida ao inferno não impede a subida ao paraíso.

Do ponto de vista metodológico, a intenção é percorrer alguns objetos de estudo literário, no escopo traçado entre o conto “Onde estivestes de noite” e a crônica “As águas do mar”. No escopo dos quadros de Lispector, optar por estudar os quadros *Gruta* (1975); *Pássaro da Liberdade* (1975) e *Cérebro Adormecido* (1975). Não se intenta com isso esgotar, nesse espaço, a visão crítica dual dessas categorias estéticas, mas a ideia é vislumbrar e comprovar que tanto o grotesco quanto o sublime são visões estéticas fundantes da obra de Lispector e que, para futuros estudos, ambas interligam-se, correlacionam-se e completam-se, de modo sistemático.

O Grotesco-Sublime na Ficção de Lispector

Em nosso ensaio literário (2005), as personagens grotescas de Lispector mais contundentes encontravam-se no conto-título: “Onde estivestes de noite” (1974, p. 59-79). A figura do andrógino, central neste conto, perpassa a compreensão da completude dos gêneros masculino e feminino, compostos pela denominação “Ele-ela” ou “Ela-ele”. É uma espécie de figura xamânica que atrai malditos, no topo da

montanha. No texto, pelo instrumental teórico de Bakhtin (2010) e rastreamento dos estudos de Kristeva (1974) notou-se uma série de dessacralizações, cujas paródias inserem-se numa tradição da literatura brasileira do deboche, da cópia grotesca, da citação dos cânones europeus em rebaixamento. Notamos o acúmulo de citações, nesse texto de Lispector, a provocar uma releitura dos fragmentos, por demais sinuosos e ágeis no conto. A autora cita figuras díspares: mistura Harvey, um estudioso de Medicina, com Raul Seixas e Alberto Dines, nas epígrafes plurais do conto; depois cita Goethe mas parodia, de fato, Shakespeare, em *A tragédia de Hamlet*, o príncipe da Dinamarca (1997), com vistas a construir seu caleidoscópio de fragmentos grotescos.

Antes de comentar, numa crítica revisionista, sobre outras personagens desse conto, consideramos que a protagonista andrógina “Ele-ela” insere-se numa busca ambivalente da completude dos opostos proposta no estudo magistral de Eliade (2001), mas também encontra-se na crônica diária da nossa realidade brasileira desde meados dos anos 70, e Lispector estava atenta a essa realidade. A figura andrógina de Matogrosso (1973), no álbum de estreia *Secos e Molhados*, e suas numerosas e repetidas performances televisivas e teatrais foram altamente emblemáticas e marcantes nesse período, possivelmente tiveram papel relevante na dimensão da construção dessa protagonista de Lispector tão forte simbolicamente porque marcou uma geração. Clarice estava gestando o volume *Onde estivestes de noite*, este livro de contos e crônicas, dezessete textos diversos e díspares, justamente nesse período. Há, no mínimo, uma sincronicidade do inconsciente coletivo e um arquétipo dual de gêneros híbridos já se formando, de modo um pouco mais estrutural, em meados dos anos 70, em nossa sociedade.

Clarice, em seu conto-título, produz uma miscelânea de fragmentos que não são somente canônicos. Ainda que não

tenhamos a citação explícita da figura de Ney Matogrosso no conto, temos uma evocação do simbólico ambiente de androginia pelo qual a sociedade brasileira atravessava naquele período. É difícil a sociedade brasileira até hoje aceitar essa completude de gêneros, porque, já em 2001, quando finalizamos nossa pesquisa, os estudos desse conto eram escassos, e hoje coloca-se, aqui, a hipótese de que esse conto de Lispector ainda é provocador para a nossa sociedade atual, como a própria pintura de Ernst, evocada em nosso estudo e que consta inclusive na capa do livro *O robe da noiva* (1940). Portanto, temos tanto o cânone quanto o popular passando na obra de Lispector, em *Onde estivestes de noite* e, em especial, na sua terceira fase.

Salientamos algumas pinceladas desse conto de Lispector, personagens e imagens grotescas por excelência: uma mulher “velha e desgrenhada” como personagem referida; a cor roxa que invade os contornos dos lábios é a maceração de uma fruta, na boca das mulheres; a expressão curiosa e jocosa do Padre Joaquim Jesus Jacinto, “Eta vinho bom”, é altamente dessacralizadora e grotesca à Bakhtin, já que apresenta um elemento fálico; Psiu, a moça ruiva, lembra-nos nitidamente da personagem Regan, do best-seller *O exorcista*, de William Peter Blatty, mas muito mais forte e simbolicamente é a protagonista do filme de William Friedkin, de 1973, cuja atriz Linda Blair interpreta a mesma protagonista Regan e isso significa afirmar que as imagens do filme de terror são marcantes e atravessam a construção grotesco-misteriosa das imagens da personagem Psiu, a moça ruiva, de Lispector, cuja aflição por “lagartixas” e o temor por “ratos” também circunscrevem essa construção grotesca. São numerosas personagens, mas ainda fica uma questão em aberto: que tipo de maldição ocorre com as personagens desse conto? Clarice provoca esse mistério quando constrói um poema concreto dentro do conto, em forma de cruz, e reinstaura a persignação simbólica entre os malditos. Essa

imagem é inovadora e provocadora na ficção da autora, porque poucos foram os versos impressos, na obra de Lispector, e estes contemplam uma simbologia católico-cristã.

AMÉM
Os fiéis distraídos fizeram o sinal da Cruz.
AMÉM
DEUS
FIM²

Aqui percebe-se que há uma dimensão grotesco-sublime digna de nota. Assim, consideramos que esse poema concreto de Lispector, inserido no conto-título “Onde estivestes de noite”, pode contemplar uma revisão crítica. Ao mesmo tempo que há uma notável percepção do narrador de uma prática cristã de persignação com automatismos, muito próprias dos rituais católicos e influenciados por este, diminuída nas minúsculas numa horizontalidade; em contraponto, em momentos finais de uma oração, juntamente com a palavra “DEUS”, na vertical, há as expressões maiúsculas “AMÉM” (duas vezes) e “FIM” (uma única vez na base). Estas estruturam a estética sublime, que ainda persiste como a estaca a construir o tronco em que Jesus Cristo foi crucificado, num nítido sinal da cruz. Esse poema concreto e incomum de Lispector, além de evocar os 13 títulos de *A hora da estrela* (1984), remete-nos ao romance *A paixão segundo G.H.* (1996), numa ascese mística grotesco-sublime de encontro, morte e epifania de G.H., que se vê especularmente, não só em Cristo mas também na imagem ancestral da figura de uma barata.

Mas não se tem só imagens grotescas nos textos de Lispector. A crônica “As águas do mar” (LISPECTOR, 1975, p. 123-126), texto migrante de imagens sublimes, provoca-nos

² LISPECTOR, 1974, p. 78-79.

uma questão pertinente: um texto publicado em diversos espaços de gênero literário pode ser de natureza sublime ou grotesca ou ambos? Optamos de início por demarcar a estética grotesca, mas a imagem e atitude de uma mulher nua a tomar um banho de mar ritualístico é, de fato, também sublime, e percebíamos em nossa análise, já de início, essa perspectiva estética, quando afirmávamos e reafirmamos também por ora que, na “natureza feminina da mulher, a personagem [...], ao ter seus cabelos escorridos no contato com a água, a visão de naufraga responde à poética de uma solitária e melancólica visão sublime” (ALMEIDA, 2005, p. 198).

E mais à frente, esse banho ritualístico dá a possibilidade de a mulher, no contato com as águas do mar, compreender-se, numa espécie de prática de iniciação. Há metáforas dos atos sexuais entre homem e mulher e também a natureza da “criação cíclica do desenvolvimento da própria vida” na terra, que se vê sintetizada na imagem do mar e seus “líquidos vitais, que podem servir para fertilizá-la” (p. 199), sempre na visão teórico-prática dos estudos de Mircea Eliade (1998).

Também notamos o passeio dual grotesco-sublime, quando na frase “Vai entrando” (LISPECTOR, 1974, p. 124), dessa crônica de Lispector, ao analisá-la, comentamos criticamente essa mesma dimensão estética híbrida:

Além de o mar não se circunscrever somente no espaço narrativo, mas também personificar-se no amante sensual, num ser pulsante e vivo, a imagem grotesco-sublime é a da recorrente incorporação animalesca, quando a mulher com as mãos abertas no formato de “concha”, bebe a água do mar, metáfora de um mar fecundo. A onda a toma, o mar a toma (ALMEIDA, 2005, p. 202).

O que podemos acrescentar na citação acima é a evocação do quadro sublime *O nascimento de Vênus* (1483), de

Sandro Boticelli. Lispector, de modo delicado e evocativo, nessa cena da construção da imagem da mulher formando uma concha com as duas mãos, remete-nos, intertextualmente, a essa pintura renascentista sublime, pois a concha da Vênus no fundo do quadro reaparece viva e dinâmica, na crônica de Lispector, como se a protagonista metaforizasse, de modo mítico, e reincorporasse a cena bela e encantadora da deusa romana do amor.

O sublime, tal como refletem Burke, Hume e Kant (apud ABBAGNANO, 2007), aponta-nos a uma visão melancólica, trágica e particularmente de processos ligados à dor, às experiências humanas apaixonadas e incomuns. Nesse aspecto, a mulher protagonizada em “As águas” é um tanto paradisíaca, mas também nos remete à “imagem do ‘náufrago’” e à dicotomia vida/morte, pois é o ser que sempre “escapa da morte”, vida que se arrisca, “perigosa quanto a própria experiência humana” (ALMEIDA, 2005, p. 200).

Além desta última notação, fizemos duas análises desse texto de Lispector, a da crônica “As águas do mar” e a do texto romanesco inserido no romance de Lispector intitulado *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A mulher no romance é Lóri, que também é uma figura mítica, Loriley, a figura mitológica alemã que atrai pescadores com cânticos para a morte. Comentamos o poema intertextual de Heinrich Heine (apud ALMEIDA, 2005, p. 203), entre outros aspectos. Mas o que mais nos perturba hoje é saber quem é, de fato, a mulher da crônica. É uma figura mítica ou comum ou ambas? É apenas Lóri, no romance de Lispector? São questões que mostram que o papel da mulher nas culturas periféricas ultrapassa apenas um único ser, a mulher não se esgota numa única imagem, a mulher da crônica de Lispector apresenta várias faces e corpos, multiplica-se no romance, em diversas dimensões sublimes,

tanto que a autora migra esse texto muitas vezes, alterando-o, revisando-o, retextualizando-o.

As pinturas grotescas e sublimes de Lispector

Pode-se aplicar, aqui, algumas notações relevantes sobre o grotesco em relação ao quadro de Lispector intitulado *Gruta*, datado de 7 de março de 1975. Em primeiro lugar, neste quadro, há uma intratextualidade com dois romances de Lispector: *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsações)* (1978). O quadro foi descrito pela narradora dos dois romances e analisado por três críticos literários: Almeida (2005); Iannace (2009) e Sousa (2013). É marcante esteticamente na obra de Lispector e há um outro, quase um díptico que se comunica com ele, muito próximo, intitulado “Interior de uma gruta”, de 1960, portanto, quase 15 anos antes da pintora Lispector criar suas obras pictóricas, ou seja, uma das preocupações primordiais do seu trabalho estético-pictórico era a temática da gruta. Ao explicar, de modo analítico, os textos sobre a gruta e o grotesco, na obra de Lispector, buscamos interpretar o “texto estranho”, o “texto turvo”, o estranhamento que nos causa quando sua narradora romanesca relata ou descreve o próprio quadro da personagem autora Ângela, dentro de sua obra romanesca. Trata-se de um viés labiríntico da caverna, dupla dimensão de autoria, que se interliga às narradoras dos romances, a comentarem suas pinturas, dentro do texto romanesco. É um ambiente concêntrico, circular, infernal e sobretudo primitivo e inaugural, na literatura pós-moderna.

Há a dimensão do figurativo que atravessa, em primeiro teor, o abstrato, já que os quadros são, a priori, em um viés abstracionista. E comentamos criticamente: “o abstrato, que para pintora CL permite o nomeável e a aderência de frases soltas no espaço pictórico do quadro, vai aos poucos seduzindo

o figurativo” (ALMEIDA, 2005, p. 186). Iannace também terá chegado à conclusão próxima sobre os enlevos figurativos e abstratos: “são expressões abstratas não de todo divorciadas do figurativo (2009, p. 64). E sobre esse quadro tão relevante “Gruta”, esse crítico nos esclarece:

Borrões espalham-se, em marrom, nesse pinho-de-riga cujas nervuras são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas, destacando os acidentados e sinuosos caminhos do veio da madeira, a formar ímpar geometria: círculos alongados e irregulares, como cristal de rocha, senão ágata polida. Cavalos e grutas só mesmo prefigurados, no plano da idealização desse desenho que converge para as cores branca e preta, verde-azul e tons de vermelho e amarelo (IANNACE, 2009, p. 64-65).

Pode-se acrescentar, de modo notável, que esse texto-pintura nos oferece uma aula inaugural sobre o grotesco na obra de Lispector, a despejar seus elementos de modo que o texto metaforiza e cria suas próprias deformações. O texto pinga e respinga as estalactites de uma gruta, como salientamos, no processo de recriação e migração textual que a autora empreende em obra literária e pictórica, nos quadros e em especial nos textos *Onde estivestes de noite*, *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsações)*, à medida que mescla literatura e pintura, romancista e pintora, narradora e autora, personagem-autora e narradora, entre outros papéis artísticos.

Procuramos dimensionar o aspecto soturno e demoníaco do quadro nas figuras rastejantes e não menos naturais e vitais, já que a obra de Lispector sempre, de um modo ou de outro, resgata a natureza viva, mesmo que em escombros, misteriosa, escondida ou sombria. Ao descrever o quadro, buscamos revelar e perceber que há algo muito perturbador neste, tal foi a sensação e percepção investidas em nós quando o vimos na Fundação Casa de Rui Barbosa, nos idos de 2001.

Assim, tivemos uma dimensão de que se tratava não de um esboço, mas de uma obra pictórica cuja dimensão estética era fundante na obra literária de Lispector, pois a fealdade e o monstruoso neorromânticos à Kayser (1976) é de uma atmosfera aterradora. E assim a sentimos:

Em perfil e em desvio figurativo, podem ser visualizadas duas aves monstruosas à direita do quadro. Uma ave, cujo corpo em matizes negros e cabeça vermelha, chama a atenção pelo seu olho preto extravasando sua olheira. Outra ave, cujo corpo em cromáticos círculos concêntricos quentes parece chocar seu negro olho/ovo vital. Estando uma logo acima da outra, seria uma cópula estranha em animais em tamanha desproporção? As faces em perfil dessas aves se comunicam com outro animal sugerido, um elefante deformado com o olho branco também arregalado, como o da ave à direita do quadro mais abaixo, a que estaria supostamente gerando um “olho” demoníaco. Outra animalidade mais sugestiva são dois “s” amarelos ao centro do quadro e dois vermelhos à direita. O contorno em linhas negras também sugere cobras a rastejarem na gruta. A parte central mais à direita do quadro, das supostas cobras vermelhas também em “s” e seus filhotes estranhos, deixa transparecer o fundo de pinho de riga, material mais utilizado pela pintora CL. Daí surgia também a possibilidade figurativa de um cavalo descrito pela própria personagem-autora Ângela, alter ego de CL em *Um sopro* (ALMEIDA, 2005, p. 187).

Pode-se acrescentar, aqui, que esse impacto da releitura da descrição do quadro ainda hoje é presente e marcante, mas sobretudo a maturidade mostra-nos que a natureza selvagem dos animais é diversa, estranha e desproporcional, tal como a pintora e autora Lispector revelava. Cavalos, baratas, galinhas e outras aves, apenas para mencionar alguns animais na obra de Lispector, são recorrentes e, de modo assustador, grotescos e sublimes. O próprio cavalo, que é uma das figuras mais belas e sublimes expressas nos textos e pinturas de Lispector, tem essa dupla natureza. Não se pode deixar de salientar que um animal

“rastejante”, incômodo, selvagem e temeroso como a cobra, também tem os seus movimentos belos.

Há, nessa perspectiva estética, pinturas de Lispector que passeiam pouco pelo grotesco, mas caminham mais na dimensão do sublime. O quadro *Pássaro da Liberdade*, de 5 de junho de 1975, é um deles. Temos, no fundo do objeto pictórico, pinceladas brancas verticais ao longo atravessando da esquerda para direita preenchendo todo o quadro. Como figura central, há uma gaivota, icônica, em azul claro, leve e voando, em poucas e precisas pinceladas. É de uma simplicidade direta e comunicativa, mas a denominação do quadro é ainda mais simbólica. A pintora Lispector quis salientar que não se trata de uma simples ave, mas de um pássaro que voa livre, que faz do seu voo um percurso de movimentos libertos, amplos e longos. De modo filosófico, Lispector anotava aqui e ali, em sua obra ficcional, que o animal domesticado ainda pode revelar selvageria e desejar ser livre, esse aspecto comprovamos em nossa análise literária de “Seco estudo de cavalos”, quando há selvageria nas patas levantadas do cavalo, que apareceram em praças italianas, nos quadros de De Chirico e na obra de Lispector. O animal é livre quando se mostra selvagem. Eis a perspectiva sublime e pictórica, literária e simbólica mais filosófica na obra de Lispector.

Sobre esse quadro e “Ao amanhecer”, Iannace nota, de modo crítico-interpretativo, bastante esclarecedor:

[...] apresentam caíada e rala mão de tinta [...] exibem motivos ingênuos. Enquanto um aparece o traçado pouco expressivo de uma gaivota azul, no outro se armam nuvens brancas alvacentas ligeiramente azuladas. Esmero e técnica são o que menos há nesses dois trabalhos (IANNACE, 2009, p. 68).

Vale salientar que a pintora Lispector se mostra mais como uma aprendiz e apreciadora da pintura a iniciar seus

primeiros e poucos percursos nas artes plásticas. Morreria poucos anos mais tarde, em dezembro de 1977, de câncer, e não pôde expressar-se, de modo mais alargado, profundo e ampliado nessa arte. É notável a falta de técnica, contudo o mais notável é a ingenuidade apontada por Iannace, pois há um tom popular de retomar a gestualidade da ave que aparenta uma gaivota em dois movimentos circulares repetidos. Lispector retoma os desenhos tão infantis que a sublime doce gestualidade pueril e inocente recupera na memória dos desenhos escolares feitos em cadernos e rascunhos, cujas pinceladas de construção da gaivota são emblemáticas e simbólicas. É profundamente encantadora essa tentativa de fotografar imagens icônicas da crônica infantil das crianças brasileiras. Nos traços gráficos de *O menino maluquinho* (2008), de Ziraldo, esses registros são recorrentes, aliados às palmeiras, naturezas icônicas também presentes, nos traços das ilustrações de Tarsila do Amaral, em *O primeiro caderno do aluno de poesia* (2018), de Oswald de Andrade.

Sousa (2013) colocou-nos, criticamente, esse aspecto da liberdade interligada ao “impulso criativo”, teoricamente através da filosofia de Nietzsche, que o entendeu como “libertação de energias” e conclui:

trata-se de um modo de o sujeito *se jogar* nessas nervuras, quando aflora a criatividade vinda do subconsciente. A intervenção do sujeito e o seu envolvimento com a matéria levam-no a procurar as coisas que nascem nas linhas que as envolvem” (SOUSA, 2013, p. 156).

Outro ponto marcante do estudo de Sousa é caracterizar o material ou “matéria-prima” da pintura de Lispector, que se encontra notadamente explicada, nos romances *Água viva* e *Um sopro de vida (pulsões)*. Sua pintura caracteriza-se por estar “atrás do pensamento”, por ser “puro êxtase cristalino”, por encontrar-se às “descobertas”. Lispector

situa tanto sua literatura quanto sua pintura no exercício de soltura das palavras ou das pinceladas, de modo muito natural, vivo, orgânico e que se volta à energia vital do ser. Quando Clarice pinta, ocorrem também as dimensões extática e epifânica, que se voltam a raízes simbólicas da cultura, que (re)instauram a vida, vida que respira e (re)cria a própria natureza dos seres e das coisas. O primevo enlaça sensações e percepções para alcançar, em seguida, as ideias primordiais mesmo sem pensamento, o que Lispector denomina “pensamento primário” ou um “pré-pensamento”, não mais condicionado à palavra, mas é anterior a esta.

A protagonista Ângela, de *Água Viva* e *Um sopro de vida (pulsações)* é, antes de narradora e autora, uma pintora. Mas Sousa (2013) coloca-nos que a palavra não deixa de ser uma atividade ou atitude provocadora inovadora, com o “espanto” e o “novo”. Nesse aspecto, observamos que, para além da notação grotesca forte, nesses romances, a perspectiva sublime é considerável, revela momentos, imagens e situações belas e leves. O real é uma imagem pura e de ancestralidades comoventes.

Há também o exercício da fuga e do fugidio existente em *Água viva*, como se a obra romanesca de Lispector procurasse encontrar algo que escapa de início, que está às tentativas. Esse efeito literário do fazer romanesco é recorrente e constante não só no romance, mas em todo seu exercício ficcional. E Sousa conclui: “trata-se de mostrar, por exercícios da escrita, a riqueza da alma, as inquietantes estranhezas, o desconcertante e inesperado efeito do real. Tudo pode parecer estranho e, no entanto, reconhecível” (SOUSA, 2013, p. 156).

Outra pintura sublime marcante é a denominada “Cérebro adormecido”, de 13 de maio de 1975. Há uma harmonia sublime das cores preta, vermelha, marrom e rosa, de modo a compor pequenas notas abstratas. Observam-se formas circulares e ovaladas, na figura e no fundo, quase que

suspendendo essa dupla dimensão. Figura e fundo estão suspensas no ambiente natural do quadro que mostra os veios da madeira pinho de riga. Outra nota relevante é o exercício da contenção e da limitação humanas aliadas a objetos infantis à Paul Klee (PARTSCH,1990), exemplarmente é um suposto “galho vermelho” solto figurativamente no quadro. A metáfora criada pela pintora Lispector é o galho a dialogar com os veios da árvore que servem como suporte à pintura. A pintora Lispector buscava esses veios ao pintar, procurava os veios naturais da madeira, por esse motivo que pintava na madeira, que apresenta uma dificuldade maior para os aprendizes de pintura. Aqui, nesse quadro, fica muito nítido esse processo de liberdade e descontração sublime, na pintura da autora. Há um exercício onírico, aliado à natureza, elemento fundante da sua literatura e da sua pintura.

Considerações Finais

Nos estudos críticos apontados acima, neste nosso pequeno texto de notações, revelamos que Lispector não trabalhava somente com a categoria do grotesco, percebemos que o grotesco-sublime passeia pelas suas obras ficcionais, tanto nos contos, quanto nas crônicas e percebemos, através das suas pinturas, essa estética contemplada em especial nos romances. Por que os romances podem ser especialmente marcados pela natureza estética sublime? É uma questão que nos instiga. Há uma busca pelo acabamento mais belo e alinhavo (“costura interior” para Lispector), nos romances. Notamos um certo aprimoramento harmônico dotado de virtudes, levezas, paixões e dramas, na construção destes e, especificamente, na crônica “As águas do mar”, tão recorrente na migração textual da autora.

Essa maneira de “costurar para dentro”, de criar uma literatura mais intimista com narradoras que exercem uma

compreensão mais aprofundada do inconsciente é a trajetória que ocorre na literatura e na pintura de Lispector. Pode-se questionar: como algo pode estar escondido dentro do quadro e não expresso, já que pintura é uma forma mais expressa? Há elementos pictóricos que estão, de fato, fora do quadro, visões estético-abstratas elaboradas e complexas, que são ideias de concepções e projeções que incomodam e provocam o estranhamento, algo catártico misterioso, no leitor e não menos no espectador.

Já analisamos sobre o grotesco na obra de Lispector, trabalho intenso e extenso, e essas poucas notas reinstauram índices, pegadas, pinceladas, palavras e frases da estética do sublime. Por ora é o momento de enveredar pelos caminhos “elevados” da natureza estética do sublime e perceber que, nas obras literária e pictórica de Lispector, o nobre, o elevado e os sentimentos superiores enriquecem a natureza da sua condição artística. Mas o sentimento do elevado não necessariamente pode ser só uma subida à montanha, tal como fizeram os “malditos”, no conto “Onde estivestes de noite”, pode ser a derrocada e a queda, a dor e a paixão, bem como o avesso da dor e a da melancolia. Lispector, nos seus contos e crônicas e não menos em alguns dos seus quadros, retoma essa dimensão sublime, recuperando o sabor do trágico e do drama humano

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, Nankin, 2005.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno de poesia de Oswald de Andrade*. Ilustrações de Tarsila do Amaral. São Paulo: Globo, 2006.

- BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. Ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- BLATTY, William Peter. *O exorcista*. Trad. de Carolina Caires Coelho. São Paulo: Harper Collins, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Mefistóteles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. 2. Ed. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. de Célia Berretini. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsões)*. Rio de Janeiro: 1978.
- PARTSCH, Susanna. *Klee*. Köln : Benedikt Taschen, 1990.
- SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 1997.
- ZIRALDO. *O menino maluquinho*. Ilustrações de Ziraldo. 98. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

Pinturas

BOTICELLI, Sandro. *O Nascimento de Vênus*. Têmpera sobre tela, Florença, Galleria degli Uffizi, 1483.

ERNST, Max. *O robe da noiva*. Óleo sobre tela, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Veneza: Peggy Guggenheim Collection, 1940.

LISPECTOR, Clarice. *Cérebro adormecido*. [13 de maio de 1975]. Técnica mista sobre madeira, 29,1 x 39,7 cm, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1975.

LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. [7 de março de 1975]. Técnica mista sobre madeira, 50 x 39,5 cm, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1975.

LISPECTOR, Clarice. *Interior de uma gruta*. Técnica mista sobre madeira, 30,7x56cm Acervo Instituto Moreira Salles, 1960.

LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*. [5 de junho de 1975]. Técnica mista sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1975.

**BENJAMIN MOSER, A VOZ CORRENTE DOS
BOATOS E DO INFUNDAMENTADO COMO
VERDADE: UMA LEITURA CRÍTICA
ACERCA DOS RECENTES EQUÍVOCOS DO
BIÓGRAFO NORTE-AMERICANO¹**

Thiago Cavalcante Jeronimo ²

“Não minto para formar verdades falsas. Eu poderia relatar a mim mesma o que me lisonjeasse, e também fazer o relato da surdez. Mas tenho que tomar cuidado de não confundir defeitos com verdades.”
(Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*)

O ano de 2017 marcou o quadragésimo aniversário de morte de Clarice Lispector, de igual forma, os quarenta anos da publicação de *A hora da estrela* (1977). Ocorrências que trouxeram para a cena literária nacional inúmeros eventos em homenagem à autora, que fez da língua portuguesa sua vida interior e das credices nordestinas um processo de aprendizagem:

Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. [...] Minhas credices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas (LISPECTOR, 1999, p. 320).

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. As análises aqui estendidas recuperam considerações do artigo “A Clarice de Benjamin Moser: ‘uma evidência folclórica’”.

² Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM.
thiagocavalcante@live.com

Passadas quatro décadas de sua morte física, Clarice Lispector, ano após ano, revigora para sua produção olhares além do campo literário. Seus textos são analisados no âmbito jornalístico, filosófico, psicanalítico, dentre outros. A riqueza de sua produção, quer como cronista, entrevistadora, colunista feminina, repórter, dramaturga, contista, romancista marcam desdobramentos de uma personalidade artística que ousou fazer do verbo, já comum às letras brasileiras, recriações para além do que foi imposto literariamente. Na observação de Antonio Candido, a obra de Clarice “é *performance* da melhor qualidade. [...] O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea” (CANDIDO, 1970, p. 128-129).

Nádia Battella Goltib, uma das principais vozes lídimas acerca da obra e da vida de Clarice Lispector, ao discorrer sobre a qualidade estética da produção da autora—que soube traduzir os meandros da experiência humana por meio de sua literatura —, abre reflexão para a construção da obra da escritora: “Seria intuição? Seria perspicácia na observação? Seria um projeto consciente, minuciosamente programado? Talvez nem mesmo Clarice pudesse explicar essa pujança de criatividade” (GOTLIB, 2017, s/p).

E é essa potência criativa que tem despertado interesse pela poética lispectoriana, seja no Brasil como no exterior, desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943. Fato que anula a incorreta interpretação de que Benjamin Moser seja o principal divulgador da escritura clariceana além do limite imposto pelo idioma português. Em verdade, como assegura a biógrafa:

Clarice é muito lida no Brasil e no exterior. No Brasil começou a ser mais popular quando passou a colaborar na revista *Senhor*, no início dos anos 1960 [...]. E no exterior, começou a ser traduzida nos anos 1950, nos Estados Unidos. E nos anos 1960, na França. No começo desse nosso século já tinha sua

obra praticamente completa traduzida em algumas línguas, com exceção das cartas, que têm edição mais recente no Brasil. Nesses últimos quase setenta anos houve tantas traduções que, há cinco anos, tive informação de que havia sido traduzida já em cerca de 30 países e em línguas como o búlgaro, o finlandês, o japonês, o hebraico, o russo, o tcheco, o turco, o coreano, entre outras... (GOTLIB, 2017, s/p).

Ocorrência que situa Clarice Lispector como uma das mais importantes escritoras do século XX, ao lado de Marguerite Duras e de Virginia Woolf, para citar dois exemplos de larga notoriedade internacional.

Se, por um lado, encontram-se intérpretes da obra de Clarice Lispector que propagam uma ética e verdade condizentes à produção e vivência da autora, por outro, é perceptível, sobretudo em produções como as de Benjamin Moser, posicionamentos que marcam um descrédito para com as pesquisas concernentes à autora de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

Ao tecer considerações críticas a respeito do lançamento e da materialidade de *Clarice*, (lê-se “Clarice vírgula”), biografia escrita por Benjamin Moser, publicada no Brasil em 2009, pela extinta Cosac Naify, o professor da Universidade de São Paulo, Benjamin Abdala Júnior, reconhece no texto do norte-americano inúmeras coincidências que Moser apregoa em sua produção condizentes à biografia *Clarice: uma vida que se conta*, lançada por Nádia Battella Gotlib, pela editora Ática, em 1995, e relançada pelo selo Edusp, a partir dos anos 2000.

O crítico aponta as coincidências marcadas no texto de Moser, no percurso traçado pelo biógrafo, semelhantes ao que Gotlib já havia materializado em *Clarice, uma vida que se conta*: capítulos curtos; intenção de expor o retrato multifacetado das diversas Clarices, “pela empregada, pela vizinha, pelos parentes, amigos, jornalistas, críticos, escritores” para concluir que...

Clarice permanece como enigma” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 286); dentre outras apropriações.

Mas há diferenças. O percurso anteriormente registrado por Nádía Gotlib é indiscutivelmente ético e com abalizada estrutura crítica. Ou seja, o trabalho de Gotlib está pautado em características imprescindíveis a uma pesquisa que se coloca a prestar um serviço de coerência e de qualidade tanto à academia quanto ao público leitor; o de Moser, pelo contrário, resvala no sensacionalismo e conta com interpretações de apriorismos às faces apresentadas de Clarice.

As semelhanças não estão só na trilha narrativa. Se no livro de Nádía Gotlib há um subcapítulo intitulado “As receitas da bruxa”, no de Moser há capítulo intitulado “A bruxa”. No da crítica brasileira há “Os diálogos possíveis”, no de Moser há “Diálogos possíveis”. Em Clarice, uma vida que se conta há “O furacão Clarice”, em Clarice, “Furacão Clarice” ... No final do último capítulo do livro de Benjamin Moser, mais uma coincidência: o autor transcreve a cena de Clarice no hospital quando se dirige à enfermeira para afirmar a dramática frase: “Você matou meu personagem”. Moser escolhe, para integrar parte final do último capítulo do seu livro, a mesma cena com que Gotlib termina o seu livro (ABDALA JÚNIOR, 2010, p. 288).

Abdala Júnior é incisivo ao apontar as relações de coincidências que Moser pontua em sua biografia. A palavra “plágio” não é materializada no artigo do crítico; nem no ensaio, “*Uma biografia pop*”, veiculado pelo *Jornal Rascunho* por Márcia Guidin, é posto em relevo o enunciado³. A pesquisadora esclarece: “Não posso falar em plágio, nem Moser nega ou esconde tais fontes. O problema é que a massa documental que

³ “A biografia de Nádía foi seu sustentáculo maior (nas notas, o livro de Gotlib é citado 55 vezes), ou seja, o biógrafo escolheu citar “*apud*”. O que é isso? Moser optou por trazer depoimentos, trechos, fatos, diretamente dos outros livros – e não de supostas fontes primárias e suas” (GUIDIN, 2017, p. 14).

compõe suas fontes é confortável demais para um biógrafo “definitivo” (GUIDIN, 2017, p. 15).

Evidente que o percurso trilhado por Benjamin Moser já estava aberto nas biografias *Clarice, uma vida que se conta*, de Nádía Gotlib, e *Clarice, eu sou uma pergunta*, de Teresa Montero⁴. Para citar duas biografias de grande relevância acerca de Clarice Lispector:

A questão não é enaltecer quem biografou antes, muito menos preferir o universo acadêmico ao mundo amplificado das mídias. Obviamente, cada biografia parte de um foco ou interesse específico. O de Moser (incontáveis são as entrevistas) sempre foi conhecer e “reconhecer-se” na autora por quem se apaixonou. A biografia de Nádía Gotlib desejou, como diz a autora⁵, “entrelaçar vida e obra a partir da *leitura crítica* de textos e de dados biográficos, sem que *equivocadamente se estabeleçam mútuas relações de dependência* (GUIDIN, 2017, p. 14, grifos da autora).

Destoante desse desejo crítico, Benjamin Moser, na condição de judeu, conflui em sua produção biográfica aspectos judaicos (equivocados) não apenas à escritura de Clarice Lispector, como nas vivências pessoais e espirituais da autora. Um equívoco que, mencionado por Abdala Júnior, e reiterado por Márcia Guidin, ganha ênfase neste ensaio. Ora, Clarice registrou seu desejo de pertencimento *ao Brasil*:

⁴ O livro escrito por Teresa Montero, *Clarice: eu sou uma pergunta*, é um excelente registro biográfico acerca de Clarice Lispector. A ênfase deste ensaio prioriza o texto de Nádía Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*, porque as “coincidências” acometidas por Benjamin Moser ganham maior proporção se perfiladas à biografia escrita por Nádía, ocorrências que não invalidam também o “aproveitamento” do biógrafo no tocante ao texto de Montero.

⁵A transcrição direta e completa do livro de Gotlib se materializa com o seguinte esclarecimento: “Neste livro entrelaçam-se vida e obra de Clarice Lispector. Dados de informação de ordem biográfica e dados de leitura crítica de seus textos alternam-se e complementam-se, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência” (GOLITIB, 2009, p. 19).

Sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto (LISPECTOR *apud* COUTINHO, 1980, p. 165-170).

Nunca quis se aproximar da Rússia, embora, como mulher do diplomata Maury Gurgel Valente, teve oportunidades de voltar ao país dos seus antepassados. Não o fez. E reiterou em crônica, no período em que trabalhou no *Jornal do Brasil* (1967-1973), seu pertencimento e brasilidade:

Na Polônia eu estava a um passo da Rússia. Foi-me oferecida uma viagem à Rússia, se eu quisesse. *Mas não quis*. Naquela terra eu literalmente nunca pisei: fui carregada de colo. Mas lembro-me de uma noite, na Polônia, na casa de um dos secretários da Embaixada, em que fui sozinha ao terraço: uma grande floresta negra apontava-me emocionalmente o caminho da Ucrânia. Senti o apelo. A Rússia me tinha também. *Mas eu pertenço ao Brasil* (LISPECTOR, 1999, p. 353, grifos nossos).

A estrangeira, mas por desejo e conscientização, brasileira Clarice Lispector, além de refutar todo e qualquer vestígio de ligação com o passado judaico, vivenciado por seus pais, *não por ela*, longe de comungar com os preceitos religiosos ou estéticos do judaísmo, escolheu como bandeira o sincretismo tão comum à espiritualidade brasileira: suas personagens recorrem a cartomantes, os títulos de seus romances remetem explicitamente ao cristianismo – *A paixão segundo G.H.* (1964), *Água viva* (1973), *A via crucis do corpo* (1974) –, e a entrevistadora Clarice Lispector assume a simpatia que passa a nutrir pela principal entidade da religião afro-brasileira: “Exu, que já é meu amigo do peito e vai me ajudar em tudo [...]. Exu é poderoso” (LISPECTOR, 2007, p. 218).

Clarice não levantou a bandeira espiritualista, nem judia, nem cristã. Tampouco suas obras privilegiam uma ou outra inclinação religiosa. Entretanto, as diversas religiões

ganham espaço em sua poética, não como fio estruturador ou apriorismo, como Moser tenta incutir com o judaísmo, mas, como água viva, fluem sem firmar predileção ou devoção.

Moser abre mão de ver como esta escritora escolheu apostar numa escrita que, após os anos 40, teve a ousadia de dar as costas para o [...] regionalismo neonaturalista brasileiro e “escapar do ramerrão”. Para compreender Clarice Lispector, arrisco dizer, que se deve pensar muito menos na ancestralidade de seu povo e mais na literatura vigente à qual Clarice, em sua modernidade, *e em bom português*, dará vigorosamente as costas (GUINDIN, 2017, p. 15, grifos nossos).

Pontuadas as coincidências/semelhanças que o biógrafo norte-americano evidencia na materialidade de sua *Clarice*, sobretudo nos cinquenta e cinco “*apud*”⁶ explicitamente referentes à pesquisa de Nádía Battella Gotlib, bem como no equívoco de circunscrever a estética e vivência de Lispector “a uma espécie de gueto” religioso, para usar a expressão de Berta Waldman (2003), abre-se reflexão neste ensaio à infundamentada afirmativa que Moser faz sobre a doença de Marieta Lispector, mãe de Clarice.

Um dos grandes temas divulgados a par do lançamento de *Clarice*, em 2009, foi o *marketing* sensacionalista que alevantou o texto de Moser como portador de um ineditismo concernente à doença que a mãe de Clarice experienciou. Na verdade, o sensacionalismo impera na divulgação e na materialidade da biografia com aspectos desdobrados: a perseguição aos judeus (daí a questão enfática de aprisionar a escrita e a vivência da autora ao judaísmo) e o abuso sexual (infundamentadamente) delegado à Marieta. Ocorrências que,

⁶A biografia lançada pelo selo da editora Cosac Naify conta com quinhentas e cinquenta e oito páginas de texto corrente, isto é, se dividirmos esse valor pelos *apud* que Moser faz às pesquisas de Nádía Battella Gotlib, cinquenta e cinco, a cada dez páginas, o autor foi obrigado a reconhecer o prestígio e a relevância do percurso acadêmico da pesquisadora brasileira.

em *marketing*, causam um apelo sentimental, e, em certa instância, conflui ao aumento das vendas. Em época de expansão editorial, de textos eletrônicos e de escritores/autores midiáticos, tais sensacionalismos incutem lucro e retorno financeiro aos selos editoriais.

Nesse veio, para sustentar suas interpretações possíveis, mas inverossímeis, Moser ficcionaliza o passado da família Lispector no seu *Clarice*, isto é, o leitor ingênuo acaba aceitando como verdade o que é criação interpretativa: “Com certeza absoluta, o autor identifica o crime (estupro), o criminoso (bolcheviques russos) e o diagnóstico de doença “proveniente” desse crime (sífilis)” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288).

Essa incoerência, “tortuosa convicção”, na expressão alcunhada por Márcia Guidin, é levada ao extremo durante toda a narrativa biográfica do autor, a ponto de Moser interpretar o já citado romance *A paixão segundo G. H.*, como texto condicionado ao abuso que ele enfatiza ter acontecido:

Oculto sobre a confrontação de G. H. com a barata agonizante está uma lembrança da mãe agonizante da própria Clarice Lispector. A identidade da sua mãe com a barata é um dos aspectos mais chocantes desse livro perturbador. No entanto é difícil evitar a conclusão de que era isso o que Clarice pretendia: “Mãe, bendita sois entre as baratas [...] Como Marieta Lispector, a barata está paralisada, esperando a morte: “imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo” (MOSER, 2009, p. 387).

Essa “apropriação simplória do texto literário”, esclarece Guidin, “ocorre na obra toda, e mina a confiança do leitor” (2017, p. 14). Contrapelo a esse posicionamento reducionista e inconsistente, posicionando-se com dados concretos e fidedignos, Nádya Battella Gotlib esclarece em *Clarice Fotobiografia* – livro que complementa, em imagens, a biografia escrita pela pesquisadora *Clarice, uma vida que se*

conta – o quadro clínico materializado na certidão de óbito de Marieta:

Certidão de óbito de Marieta Lispector, falecida em 21 de setembro de 1930 no Hospital Oswaldo Cruz, em Recife, com 41 anos de idade, na época residindo à Rua Imperatriz n. 173, 2º andar. A doença de Marieta Lispector, causada por degenerescência do *sistema neurológico*, foi se agravando ao longo dos anos, a ponto de perder os movimentos e usar cadeira de rodas (GOTLIB, 2009b, p. 78, grifos nossos).

Sob essa perspectiva, este ensaio une-se às considerações tecidas por Abdala Júnior e Márcia Guidin, isto é, a biografia de Moser tenciona, em sua materialidade, afirmativas que não são do âmbito vivencial e verdadeiro de Clarice Lispector, fatos que põem em descrédito sua pesquisa e em suspenso a legitimidade das informações transmitidas pelo norte-americano.

Breno Couto Kümmel e Ludimila Moreira Menezes defendem, em ensaio publicado em dezembro de 2017, na revista de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, *Fronteiras*, a valorização da informação frívola concernente às pesquisas de Moser. Os autores, ao analisarem “as considerações interpretativas e biográficas pelo crítico Benjamin Moser na introdução à publicação em inglês do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso” (KÜMMEL, MENEZES, 2017, p. 181), reconhecem, na postura do autor, uma valorização exacerbada à futilidade de temas tratados pelo biógrafo.

Moser, na introdução que faz à obra-prima de Lúcio Cardoso (em inglês), põe em relevo a paixão impossibilitada que Clarice Lispector nutriu pelo amigo, uma vez que o autor era homossexual. Se, ao escrever uma crônica em homenagem à memória de Lúcio Cardoso, Clarice resguarda a condição sexual do amigo: “Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse *a impossibilidade*, quem sabe teríamos nos casado” (LISPECTOR, 1999, p. 167, grifos nossos), Moser, ao contrário,

lança a condição pessoal de Lúcio como reducionista e inapropriada à sua literatura, chegando a estabelecer vínculos homossexuais ao texto do autor brasileiro.

Ainda que a produção de todo crítico seja permeada pelos seus interesses anteriores e pessoais, no caso a questão da homossexualidade do autor e seu contato pessoal com sua autora preferida [Clarice Lispector], seria um desafio considerável encontrar algum trecho de qualquer introdução, seja qual for o romance, em que esse aspecto tendencioso do trabalho interpretativo se mostre de maneira mais explícita. Embora na época de sua produção ou mesmo contemporaneamente a obra de Lúcio Cardoso não se equipare à de Lispector na importância e centralidade que o sistema literário lhe concede, não há como entender a colocação de Moser de outra maneira além do *exagero grosseiro* (KÜMMEL, MENEZES, 2017, p. 183-184, grifos nossos).

O descuido intencional tem, de fato, sido comum às pontuações de Benjamin Moser. Na ânsia de querer divulgar os escritores brasileiros para além de suas raízes nacionais, o biógrafo se nutre de interpretações equivocadas, tortuosas e descabidas, confundindo texto ficcional com a realidade empírica dos autores⁷. Essa confusão, aqui sinalizada nos textos de Clarice Lispector e de Lúcio Cardoso, é também materializada nas análises que o autor faz dos textos ficcionais de Elisa Lispector, irmã mais velha de Clarice. Para o biógrafo, o livro *No exílio*, de Elisa, serve-lhe de sustentação para o estupro que ele direciona à mãe das autoras. O interessante é que o texto de Elisa Lispector, embora seja de cunho autobiográfico, não abre espaço

⁷ “Ainda que o ímpeto confessional seja inextirpável da expressão de cada um dos personagens, com alguns dos “capítulos” (ou fragmentos narrativos) do livro inclusive recebendo essa denominação, não é possível fazer uma conexão imediatista das páginas com a vida do autor” (KÜMELL, MENEZES, 2017, p. 190).

para as postulações incabíveis do biógrafo. E mesmo que abrisse, cabe a redundância, ficção é produto da memória e da criação.

Voltando atenção aos aspectos grosseiros com que Moser trata do livro de Lúcio Cardoso, isto é, atribuindo ao personagem Timóteo uma homossexualidade não direcionada por seu autor.

Moser faz “uma análise mecânica do personagem de Timóteo, colocando-o de maneira direta como uma metáfora da situação dos homossexuais no país. A colocação soa despropositada até para o crítico, talvez por não haver nenhum indício inequívoco de homossexualidade por parte do personagem (para além de sua forma incomum de se vestir). Não se trata de defender que Timóteo não seria homossexual, e sim de que o tratamento dado pelo livro ao assunto dificilmente dá espaço para uma interpretação como a de Moser, em especial quando o crítico acrescenta que a linguagem do livro para tratar da matéria não seria adequada (KÜMMEL, MENEZES, 2017, p. 191).

Ora, se a linguagem que Lúcio Cardoso materializa em seu livro não é condizente ao tema da homossexualidade, a interpretativa de Moser, assim como o fez do romance citado de Elisa Lispector, é “*descabida* como fundamento para entender a obra [literária]” (KÜMMEL, MENEZES, 2017, p. 192, grifo nosso).

Condicionado a esse esclarecimento, verifica-se uma reiteração nas pesquisas de Benjamin Moser concernentes a um descrédito com suas informações, seja no âmbito biográfico, como também, no de crítico literário. Se em *Clarice*, como observa Márcia Guidin, encontram-se registradas “informações supérfluas” com alta remissão a boatos, fofocas, tal recurso é de igual forma tensionado no prefácio assinado por Moser da edição em inglês de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. A frivolidade, ao que parece, é bandeira sempre erguida quando se trata da voz crítica e da voz biográfica de

Benjamin Moser. Cuidado, leitor, não confunda defeitos com verdades.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. Estudos avançados*, v. 24, n. 70, São Paulo: USP, 2010.

CANDIDO, Antonio. No raiair de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 abr. 1976; republicado em *Criaturas de Papel*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1980, p. 165-170.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.

GOTLIB, Nádía Battella. Entrevista: Nádía Battella Gotlib fala sobre Clarice Lispector. Folha Pernambuco. Entrevista concedida a Tatiana Notaro do Portal Folha PE em 09/12/17 às 6h, atualizado em 09/12/17 às 10h52. Disponível em: <http://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2017/12/09/NWS,51542,71,585,DIVERSAO,2330-ENTREVISTA-NADIA-BATTELLA-GOTLIB-FALA-SOBRE-CLARICE-LISPECTOR.aspx>. Acesso em: 12 dez. 2017

GUIDIN, Márcia Lígia. Uma biografia pop: nova edição de livro sobre vida e obra de Clarice Lispector segue repleta de equívocos defendidos por Benjamin Moser. *Jornal Rascunho*, nº 212, Curitiba, dezembro de 2017.

KÜMMEL, Breno Couto; MENEZES, Ludimila Moreira. *A introdução de Benjamin Moser à Crônica da casa assassinada: o biografismo literário e a valorização da informação frívola. Fronteiras*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Nº 19, dezembro de 2017.

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

LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CONTO (IN)DECENTE (?) DE CLARICE LISPECTOR NA SALA DE AULA: MEDIAÇÃO E PRAZER DA EXPERIÊNCIA EM FOCO

*Juliana Pádua Silva Medeiros*¹

*Patrícia Aparecida Beraldo Romano*²

Introdução

Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Há muitas indecências no mundo. Há muitas indecências no Brasil. Talvez a pior delas, ultimamente, seja uma quase impossibilidade de falarmos sobre elas. Vivemos o caos do excesso do politicamente correto que nos impede de dialogarmos sobre “feridas” sociais abertas, em especial, quando pensamos na educação de nossos adolescentes.

Dentre essas “feridas” infeccionadas está a misoginia: um certo ódio pelas mulheres. Contardo Calligaris, em artigo publicado em 2018, na *Folha de São Paulo*, após citar alguns

¹ Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), mestre em Letras pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP), especialista em Literatura e Artes Visuais (UNIFEV) e graduada em Letras (FEF).

² Doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), é professora Adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, campus de Marabá. Coordena o Grupo de Pesquisa GEPLIJ e tem orientado trabalhos na Graduação e Pós-Graduação em Literatura Infantil e Juvenil e em Literatura e Ensino.

exemplos do livro do *Gênesis*, sobre Eva, e também da Mitologia Grega, sobre o mito de Pandora, a partir das discussões de Jack Holland, em sua obra *Misoginia, o preconceito mais antigo do mundo* (2006)³, salienta que:

Começa assim uma espécie de paranoia que está no senso comum: precisamos perseguir as mulheres para puni-las (por causa delas fomos expulsos do paraíso) e porque elas são as tentadoras-representantes do demônio e do mal (CALLIGARIS, 2018, p. 2).

Segundo Calligaris (2018), a partir da leitura de Holland (2006), as mulheres se diferem dos outros animais porque escolhem os parceiros que preferem, já que não sabem, exatamente, quando estão fecundas (haveria uma certa ovulação escondida), como as demais fêmeas do mundo dos mamíferos. Tal escolha lhes garante um certo poder, já que ao homem restaria então “a árdua tarefa de propor e de decifrar se a mulher está ou não disposta a aceitar suas investidas” (CALLIGARIS, 2018, p. 3). E o articulista conclui que: “Na nossa cultura, a mulher, em suma, seria odiada por excitar um desejo ao qual ela pode se recusar – ela é o alvo do desejo masculino e também ela decide se esse desejo será frustrado ou satisfeito” (CALLIGARIS, 2018, p. 4).

Tal questão, nos nossos dias (embora historicamente antiga), flameja de maneira polêmica nas diversas redes sociais e também em diversos meios de comunicação, mantendo posições radicalmente opostas pelos mais variados estudiosos, políticos e educadores, já que o tema, nas suas múltiplas extensões - feminismo, sexualidade feminina, pressão masculina, machismo e demais desmembramentos - habita o mundo de nossos adolescentes, inclusive dentro das escolas.

Abordar essas temáticas vem rendendo até processos a educadores considerados por muitos pais, diretores e

³ *Misogyny, The World's Oldest Prejudice* (Robinson, 2006).

mantenedores escolares como permissivos e nem um pouco preocupados com a “família brasileira”. Distantes de jogarmos mais lenha nessa fogueira, mas acreditando que, no papel de educadores, não podemos ser omissos quanto à pauta de temas transversais a exemplo desse, queremos, então, propor a discussão sobre um conto de Clarice Lispector, “Miss Algrave”, do livro *A via crucis do corpo* (1974), e tentarmos mostrar, assim, a importância dessas reflexões na sociedade como um todo, inclusive em sala de aula.

Com isso, a ideia aqui é a de contribuir para que nossos jovens, em vez de serem proibidos de discutir, hoje, tais assuntos, às vezes, tabus dentro de seus próprios lares, possam ter um olhar crítico sobre eles⁴ motivados pela leitura de um texto literário, cuja escritura pressupõe, por parte da própria autora, a sugestão (irônica?) da temática como “suja” ou mesmo como “lixo” por parte de seus leitores: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Estaria Clarice, numa espécie de visionarismo crítico-social-literário, prevendo o quanto o futuro desdenharia de tal temática já tão cara em 1974?

Este capítulo, portanto, objetiva discutir o conto de Lispector à luz da sexualidade feminina e das possibilidades de mediação dessa produção literária pouco explorada em sala de aula na Educação Básica. Ao final de nosso texto, ainda será apresentado um relato de experiência sobre o trabalho realizado, em torno dessa obra, com alunos dos primeiros anos do Ensino Médio, em um colégio particular na cidade de São Paulo, entre 2015 e 2017.

⁴ A ambiguidade do pronome “eles” foi intencional, pois o exercício crítico e também sensível da leitura literária possibilita que o leitor se debruce sobre assuntos polêmicos bem como olhem para si próprios enquanto sujeitos pulsantes.

“Miss Algrave” e a temática da sexualidade feminina

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1979, p. 172).

Clarice Lispector é autora bastante conhecida nos bancos escolares talvez por seu conto “Felicidade Clandestina”, que abre o livro de mesmo nome, escrito em 1971. Nesse conto, a protagonista, uma garota apaixonada pela obra *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, é torturada emocionalmente por outra garota, colega de escola, cujo pai tinha uma livraria e, por conta disso, dispunha do livro pelo qual a protagonista era, de certa forma, assediada. Possivelmente, por se tratar de temática transversal relativamente “adequada” para a sala de aula, já que discute um certo *bullying*, comum na realidade educacional, o texto é abordado, com frequência, por professores no Ensino Fundamental II, inclusive nos sextos anos.

Acrescentamos que essa temática, de certa forma tida como politicamente correta (o que não significa que sejamos, de forma alguma coniventes com ela, ao contrário, pensamos que ela deve ser tratada, discutida e sua prática evitada sempre), pode ter contribuído para o grande sucesso desse conto de uma autora, cujos textos são considerados difíceis e herméticos por muitos leitores. Os contos de *Laços de família* (1960) ou mesmo romances como *A paixão segundo G.H.* (1964) ou ainda *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969) são exemplos dessa escrita complexa que traz as questões existenciais na base da produção ficcional.

Lispector escreve o livro *A via crucis do corpo*, cujo primeiro conto é o mote deste nosso estudo, “Miss Algrave”. Segundo alguns teóricos, como Nádia Gotlib, esse livro foi feito sob encomenda, no ano em que Clarice precisava de dinheiro para sustentar os filhos, pois havia sido demitida do *Jornal do Brasil*. Lispector aceitou fazer várias traduções como também escrever o livro solicitado por Álvaro Pacheco, diretor e fundador da Editora Artenova, cujo tema deveria versar sobre sexo (BOURGUIGNON, 2016). O editor lhe sugeriu ideias para os três primeiros contos, os demais vieram, segundo Clarice, rapidamente, como consta na própria apresentação do livro. A confecção do texto começou no sábado e terminou no domingo. Vejamos o que ela diz sobre isso:

“Álvaro me deu três ideias, três fatos que realmente aconteceram: uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres”. Os outros textos foram criados pela escritora: “O resto foi minha imaginação.” (MOSER, 2011, p. 591).

O livro *Via crucis do corpo* merece uma pausa logo no título. Clarice Lispector era fulminante em muitas escolhas de nomes para seus textos. A expressão “via crucis” nos remete, automaticamente, para o contexto bíblico: o caminho percorrido com a cruz, as dificuldades, uma caminhada árdua em direção a algum lugar. E “do corpo” completa o título. O leitor, inevitavelmente, é surpreendido por esse complemento: a dura caminhada para chegar ao corpo! Para se deparar com o corpo! Para se encontrar, fisicamente, consigo mesmo. E o primeiro conto, “Miss Algrave”, nos brinda com essa dolorosa e sofrida descoberta, autoflagelante, quase uma heresia aos olhos de quem não é capaz de se envolver nos aspectos artísticos do texto literário clariceano.

O flagelo a que o leitor é submetido, nesse conto, permeia toda a escrita dele, do início ao fim. Composto, em sua

maioria, por períodos curtos e lacônicos, uma brevidade que até parece contribuir para a dificuldade de se discutir a temática do desejo feminino pelo corpo e pelo sexo. Os períodos curtos e, por isso, cortantes, acabam prendendo o leitor às escolhas lexicais da escritora e, assim, colaborando para que ele caminhe junto à ânsia existencial de Ruth Algrave⁵, a personagem feminina inicialmente casta em todas as suas escolhas e atitudes e, futuramente, liberta de todos os seus grilhões preconceituosos que a açoitaram durante boa parte de sua vida. Vejamos:

Seria a “via crucis” o caminho de obstáculos para se alcançar a satisfação das exigências do próprio corpo? Quem sabe ou quem poderia suspeitar, na época em que foi lançado, que este livro de Clarice Lispector estaria sugerindo uma forte crítica às repressões impostas à mulher daquela época? (BOURGUIGNON, 2016, posição 2425).

Numa escrita quase rasteira, como a própria Lispector revelou na introdução ao livro, produzido de um dia para o outro, no final de semana de dia das mães, em 1974, os contos de *A via crucis do corpo*, a iniciar com “Miss Algrave”, foram “feito[s] aos tapas, escrito[s] às pressas, alinhava[do]s à mostra, desnaturalizando a expressão, sem erro de ritmo ou tom” (ARÊAS, 2005, p. 18). E o ritmo, para Clarice Lispector, como nos lembra Vilma Arêas, na mesma obra citada, a saber, *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos* (2005), é de fundamental importância, pois sua escrita está atrelada a uma força rítmica que enreda o leitor a fim de que ele sinta quase que o mesmo que as personagens sentem no desenrolar da trama.

⁵ Miss Algrave ou Ruth Algrave, o nome da protagonista merece breve explicação. *All e grave*, “tudo” e “túmulo” sugerem uma moça fechada, lacrada dentro de si. Já, Ruth, trata-se de nome bíblico que nos remete às noções de “amiga” e “companheira”. Para Ruth se mostrar assim, voltada para seu outro “eu”, sua imagem reflexa, foi necessário libertar-se da morte a que estava seu corpo e sua alma submetidos. Fonte: <<https://www.dicionariodenomesprios.com.br/ruth/>>, Acesso em: 14 mai. 2020.

O enredo do conto traz ao leitor a personagem Ruth Algrave, moradora da cidade de Londres. Na verdade, o leitor saberá seu nome apenas à frente. Primeiro fica sabendo que “ela”, quando pequena, brincara de marido e mulher com um primo, na grande cama da vovó. E brincaram “de tudo” de que ela, no plano da enunciação, se arrependia e se sentia culpada. Era solteira. Morava sozinha e só comia legumes e frutas, nada de carne. Acreditava ser pecado comer carne. Abominava tudo na cidade que lhe trouxesse à mente algo pecaminoso e ligado ao sexo. Até a estátua de Eros⁶, na *Picadilly Circle*, achava indecente, mais indecentes achava ainda as moças que se vendiam por dinheiro. Tinha nojo!

Trabalhava como datilógrafa e seu chefe a tratava com bastante respeito. Chamava-a por Miss Algrave. Era bonita, ruiva, pele fina e branca, cabelos muito bem presos em forma de coque. Alta e corpuda, mas virgem. Tomava banho apenas uma vez por semana e evitava tocar suas partes íntimas, para isso, não tirava nem calcinha nem sutiã. Não olhava para seu corpo nu:

Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios. Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate. E nunca entrara num pub: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um. Sentia-se ofendida pela humanidade. [...] Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Foi num sábado que algo aconteceu e sua vida, sua *via crucis do corpo*, transformou-se em *iter autem voluptatis*, via do prazer, caminho da volúpia! Foi ao ensaio de coral e no almoço comeu camarão com tanto gosto que lhe pareceu até pecado! Foi ao *Hyde Park* e se sentou na grama. Não leu a Bíblia que levava

⁶ Eros, deus do Amor na Mitologia Grega. Ruth Algrave não suporta sequer olhar para a estátua que faz referência ao amor, em especial, talvez porque o deus sugira um amor mais carnal.

para ler. Terminou a tarde levando um pedaço de bolo a uma senhora de noventa e sete anos e, já em casa, escolheu o novelo amarelo para tricotar um suéter. Amarelo: a cor do sol, cor quente, como a que lhe aquecera o corpo no parque durante a tarde e que lhe impedira de ler a Bíblia. Sentia-se feliz! À noite, atentou-se à brisa que batia em suas cortinas. Por quê? Não sabia.

Vivia sozinha. Sentia enorme solidão. Não tinha sequer televisão, porque não queria gastar dinheiro para ver imoralidades, que, segundo ela, “estavam no ar” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Achava que até as crianças eram pervertidas e sentia certo nojo daquilo que imaginava ter sido a perversão de sua concepção.

Foi então que, ao lado da escolha do amarelo (cor voluptuosa) um “embora” surgiu em sua vida. Algo penetrou pela janela. Ruth teve certo medo, perguntou quem era. Era um “eu”, um certo “extraterrestre”, vindo talvez de um mundo paralelo ao seu? Não sabia, não conseguia vê-lo, apenas o sentia. Nada visível, tudo perceptível: tato, textura, audição. Um nome apenas - Ixtlan -, sem forma, sem definição aos olhos. Somente um *frisson* e uma voz que lhe mandou ficar nua. Pela primeira vez, sentiu mãos em seus seios e deixou que acontecesse. Era bom demais, queria mais e queria saber quando ele - a voz, a brisa, a volúpia -, enfim, retornaria: “Na próxima lua cheia” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Era tão inocente que perguntou até se engravidaria. A voz lhe respondeu que não. Mas como esperar até a próxima lua cheia? Ela estaria cheia de saudade... Aí, a voz sugeriu: “Use-se!” (LISPECTOR, 1998, p. 18). A sugestão era mais do que se masturbasse, era que se encontrasse com seu corpo, antes totalmente velado, pudico, triste e semivivo; agora desnudo, feliz, orgásmico e ansioso pela vida que se anunciava! Vida nova! Vida Plena! Vida!

Não escreveu mais cartas de protesto contra cenas impudicas, não foi mais à igreja. “Tinha marido” (LISPECTOR, 1998, p. 18)! Na verdade, tinha um homem. Podia comer *fillet*

mignon e carne sangrenta e tomar vinho italiano⁷ para acompanhá-la. Perfeita combinação. Uma bestialidade agora aceita. Desejada, vivenciada sem culpa.

No dia seguinte ao grande encontro (com Ixtan ou consigo mesma?), um domingo, foi ao coral e cantou como se consagrasse seu novo estado de ser: “Cantou a sua aleluia!” (LISPECTOR, 1998, p. 19), o seu “Assim seja” e que assim permanecesse em seu renascimento para uma vida de existência verdadeira como mulher, aquela que ela acabara de descobrir na noite anterior. E como ele - Ixtan - não voltaria antes da próxima lua, resolveu não esperar. Era impossível segurar a mulher que nascia, que desejava sair do casulo e voar. Voou. Decidiu procurar por um homem, na verdade, talvez tenha decidido viver plenamente sua sexualidade, sua condição agora descoberta, desabrochada, livre de amarras e preconceitos socialmente inseridos. Encontrou um homem, encontrou outros. Decidiu inclusive que se ofereceria ao chefe, não mais seria datilógrafa, seria sua amante. Deixaria florescer nela a mulher que ela nunca fora. E, ao final, depois de se descobrir com muitos, iria ao encontro novamente de Ixtlan.

Assim, no papel de leitores, podemos refletir sobre as questões que Clarice Lispector trazia à tona em 1974: a mulher enquanto mulher, com sua feminilidade e sua sexualidade, com seu corpo e sua mente livres de amarras e preconceitos sociais impostos pelo patriarcalismo de uma sociedade que sempre a considerou inferior, até mesmo pela tradição bíblica. Em vez de uma costela ser complemento, ser o que falta para a completude, passa a ser inferioridade, o pedaço que é retirado de um ser “maior”, o homem.

Um assunto polêmico como esse, possivelmente, foi considerado bastante “perigoso” para a época. Mais de quarenta

⁷ Comer carne acompanhada de vinho italiano pode sugerir ao leitor a figura do deus pagão Dionísio. Trata-se de um deus que cultivava as bacanais (rituais dionisíacos), com orgias sexuais regadas a bastante vinho.

anos depois da publicação do texto, a temática do conto se faz, não só atual, mas necessária para ser discutida com nossos adolescentes, num contexto assustadoramente crescente de feminicídios espalhados pelo Brasil. A percepção afinada de Lispector sobre a realidade que nos circunda e nos atravessa mostra que, desde aquela época, é importantíssimo contestar questões que, ainda hoje, se mostram tabus, apesar de todas as discussões que temos sobre sexualidade feminina e direitos da mulher. Para Fascina e Martha (2016), tanto na obra quanto no conto em questão:

Pela primeira vez na ficção da autora, o sexo aparece de forma tão direta e brutal. Os tabus sexuais são tratados com naturalidade de quem conhece perfeitamente a ótica feminina e que não teme expor seus desejos e anseios. Lispector reclama a posse do corpo feminino e o retrata trilhando a sua verdadeira “via crucis” (FASCINA; MARTHA, 2016, p. 234).

É por isso que vemos como necessário que temáticas assim cheguem à sala de aula da Educação Básica e sejam debatidas com os alunos. Textos literários, a exemplo de “Miss Algrave”, permitem que a discussão (até mesmo filosófica) nasça na análise do estético, no debruçar atento sobre a composição linguística da narrativa e extrapole para o campo da criticidade, oportunizando, assim, um olhar questionador acerca dos discursos que ecoam (e também são silenciados) na sociedade. A seguir, apresentamos uma série de experiências positivas quanto ao trabalho de mediação desse conto em sala de aula.

“Miss Algrave” e as leituras que tomam corpo

O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz (LISPECTOR, 1980, p. 41).

Já dizia Morin (1997, p. 67) que “A literatura é um mundo aberto ao mesmo tempo às múltiplas reflexões sobre a

história do mundo, sobre as ciências naturais, sobre as ciências sociológicas, sobre a antropologia cultural, sobre os princípios éticos, sobre política, economia, ecologia” e, por que não, sobre a própria experiência. É sob essa perspectiva que desejamos falar, destacando o quanto um texto literário atravessa e ganha corpo ao ser tratado como um “autêntico e complexo *exercício de vida*, que se realiza *com* e *na* linguagem - esta complexa forma pela qual o pensar se exterioriza e entra em comunicação com outros pensares” (COELHO, 2000, p. 24, itálicos da autora).

Para ilustrar a força da literatura quando o assunto é abordar temas considerados tabus, como a sexualidade, recolhemos - a partir dos registros de uma das autoras deste capítulo - vários momentos em sala de aula, nos quais adolescentes entre 14 e 16 anos partilharam suas leituras sobre o conto “Miss Algrave”.

Contudo, antes de desfiar as histórias sobre como se deram as mediações desse conto clariceano, entre 2015 e 2017, iremos retomar alguns pontos que acreditamos ser de grande importância: o que entendemos por experiência e qual é a nossa proposta de educação literária.

Segundo Larrosa ⁸:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta e que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova (LARROSA, 2015, p. 26).

⁸ A conferência *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, em 2001, é um dos cinco textos que fazem parte da coletânea de escritos de Jorge Larrosa publicada no livro *Tremores*.

Para o autor, é algo que nos acontece, nos toca, nos atravessa e nos tomba. Não é o que se passa ou que se sucedesse. É algo cada vez mais raro!

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço (LARROSA, 2015, p. 10).

Nessa perspectiva, não há como didatizar, programar, (re)produzir, pedagogizar a experiência. Não existem quaisquer técnicas ou metodologias para isso. Então, se é complicado definir e impossível tornar operativo, o nosso papel - enquanto professores - é fazer uma curadoria de obras literárias sobre quais os leitores, possivelmente, tenham vontade de falar (e de continuar falando), desejem pensar (e continuar pensando) a respeito, sintam um prazer singular (ou quem sabe um tremor) quando se abrem para essa (a)ventura.

Mas como propor um trabalho em sala de aula que estimule esses “tremores” larrosianos ao mesmo tempo em que se potencializa o olhar de descoberta para a construção dos sentidos? Não temos receita! O que fazemos é nos inspirar no programa experimental de curso transdisciplinar de Coelho, que toma a literatura:

[...] não só como um *produto da imaginação criadora do homem*, mas também como um *meio de problematizar o real* - uma espécie de ‘encruzilhada’ por onde passam e se cruzam todos os ‘caminhos’ que formam o ‘mapa’ da sociedade (COELHO, 2000, p. 28, itálicos da autora).

Nossa proposta de educação literária valoriza o pensamento complexo e interliga várias áreas do saber, ou seja, mais parece um fio de Ariadne, capaz de “indicar caminhos não para sairmos do ‘labirinto’, mas para conseguirmos transformá-los em ‘vias comunicantes’ que a concepção do mundo atual exige” (COELHO, 2000, p. 25-26). Um exemplo dessa forma de explorar o texto literário, em sala de aula, é o que vamos relatar a partir de agora.

De 2015 a 2017⁹, na disciplina de Língua Portuguesa, em uma escola particular na capital paulista, foi trabalhado o conto “Miss Algrave” com as turmas do 1º ano do Ensino Médio. A ideia, desde o início, era a de que a literatura não fosse usada como pretexto! No entanto, os leitores eram convidados, sim, a mobilizar saberes de outros componentes curriculares (e, inclusive, seus conhecimentos de mundo) e, dessa forma, tecer diálogos.¹⁰ Tal exercício de leitura sensível e crítica deu corpo à palavra lida, que nos nós, em nós, para nós, sobre nós colocavam em pauta temáticas “espinhosas”, evidenciando que “Literatura é a transformação de vida em palavras, em linguagem, e um dos instrumentos mais fecundos para a formação da mente do educando” (COELHO, 2000, p. 28).

Para fins mais didáticos, listamos abaixo como foram organizadas as dinâmicas das aulas:

1. leitura silenciosa e fruitiva do conto, sem quaisquer orientações pedagógicas;
2. partilha das impressões;

⁹ Nos três anos, o texto foi mediado para nove turmas, por volta de 225 alunos ao todo. Para tanto, foram necessárias, em média, seis aulas de 45 minutos por turma.

¹⁰ Nas aulas de Filosofia e Sociologia, no mesmo bimestre, os estudantes liam e discutiam trechos dos livros de Beauvoir (1967), Foucault (1999), Merleau-Ponty (2006) e Preciado (2014), como parte do projeto investigativo *Sexualidade: poder e repressão*.

3. leitura compartilhada, com acento para as construções linguísticas, mediada pela professora;
4. debate sobre as questões eróticas presentes no texto;
5. análise conjunta do texto com base nas experiências individuais de leitura, e
6. cartografia poética.

No primeiro momento, como já apontamos, os estudantes leram o conto. Por mais que a leitura fosse silenciosa, de vez em quando, era ouvido um “Nossa!”. Durante as conversas apreciativas (segundo momento), disseram o que acharam do enredo e expuseram o porquê dos espantos, dos incômodos, das surpresas, das inconformidades. Em sua maioria, nas diferentes turmas, nos três anos consecutivos, costumava se relatar que não devia existir uma mulher como Ruth. Não é possível! (Ou é?!)

Esse momento de troca de impressões é muito rico (e até bem polêmico no caso desse livro). Em uma das rodas de conversa, a estudante mais tímida do grupo, soltou, como se quase gritasse: “O texto é um manifesto contra o sistema patriarcal!” Muitos ficaram boquiabertos com o grau de complexidade dessa colocação e a elogiaram. Eis aí nosso papel: mediar! Aproveitarmo-nos dessa explosão de sinceridade perceptiva! Acolhermos as visões dos alunos, incentivarmos a escuta generosa, aprofundarmos os pontos de vista e conduzirmos, se necessário, o bate-papo, para que os argumentos sejam expostos sem amarras e refinados à medida que os alunos percebem a crítica tramada na tessitura das palavras, do enredo e construção psicológica das personagens, no nosso caso, clariceanas. De maneira geral:

Compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros. Também, porque permite experimentar a literatura em sua dimensão socializadora, fazendo com que a

peessoa se sinte parte de uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas (COLOMER, 2007, p. 143).

No terceiro momento, quando o texto foi lido em voz alta por toda a sala, paramos inúmeras vezes para observar as construções linguísticas e os efeitos de sentido. Em alguns anos, demoramos mais e, em outros menos, mas - na média - gastamos duas aulas de 45 minutos. Apontamos, logo a seguir, trechos que, geralmente, chamavam a atenção.

Pág.	Trecho	Observação	Comentário
13	Só aconteceu sábado de noite.	Análise linguística	Conflito inicial
13	E ambos faziam tudo para ter filhinhos	Análise linguística	Modalização
13	Solteira, é claro , virgem, é claro .	Análise linguística	Ênfase
13	Ainda mais por dinheiro!	Análise linguística	Ênfase
14	chamando-a de Miss Algrave	Análise linguística	Escolha lexical
14	enrolados na nuca em coque severo .	Análise linguística	Escolha lexical
14	Mas nunca ninguém havia tocado	Análise linguística	Ênfase
14	casado com uma verdadeira cadela	Análise linguística	Escolha lexical
14	não tirava nem as calcinhas nem o sutiã.	Análise linguística	Ênfase

15	tão guerrilheiro, tão bom, tão quente	Análise linguística	Ênfase
15	muito feliz, embora... Bem, embora.	Análise linguística	Ênfase
15	De cor esplendorosa : amarela como o sol	Análise linguística	Ênfase
15	um homem beijando uma mulher na boca	Inferência	Exagero
15	perigo da transmissão de micróbios.	Inferência	Exagero
16	Até as crianças eram imorais.	Inferência	Exagero
16	fila de viciados junto de uma farmácia	Inferência	Exagero
16	— Eu sou um eu.	Hipótese	Alter ego
17	Eles se entendiam em sânscrito.	Hipótese	Estado divino
17	— Tire a roupa.	Análise linguística	Imperativo
17	te amo, meu amor! meu grande amor!	Análise linguística	Ênfase
18	— Vou ficar esperando bebê?	Inferência	Exagero
18	café quente, forte, forte	Análise linguística	Ênfase
18	Sentia-se bestial.	Análise linguística	Escolha lexical
19	Eles que se amassem	Análise linguística	Ambiguidade
20	Soltara os cabelos bastos	Inferência	Libertação

20	Ela parecia um uivo .	Análise linguística	Escolha lexical
20	com uma mulher pálida e insignificante	Análise linguística	Escolha lexical
20	tinha uma filha anêmica	Análise linguística	Escolha lexical

Fonte: quadro elaborado pelas autoras do capítulo.

Como podemos observar, os adolescentes atentavam-se para a potência da escrita literária e tentavam alargar os significados a partir de uma análise linguística (e às vezes semiótica). Por meio de variados processos cognitivos, eles acionavam conhecimentos prévios; levantavam hipóteses, inferiam sentidos, antecipavam informações, comparavam passagens, estabeleciam relações com base em repetições ou substituições, e identificavam efeitos de sentido decorrentes do uso da pontuação, da escolha lexical, da presença de ironia e da exploração de recursos morfossintáticos. Vejamos mais um exemplo: “**Como era bom** viver. **Como era bom** comer carne sangrenta. **Como era bom** tomar vinho italiano **bem** adstringente, meio amargando e restringindo a língua” (LISPECTOR, 1998, p. 19, grifo nosso).

Para os alunos, essa repetição ressaltava o estado de felicidade da personagem que se libertava de um cárcere imposto por ela mesma. Alguns leitores chegaram a levantar a hipótese de que a descrição da carne e do vinho enfatizava o prazer de se abrir às experimentações.

Notamos, também, estratégias de leituras mais refinadas no processamento do texto, como estabelecer as relações lógico-discursivas, porém com menos recorrência: “— Chega de datilografia! Você que não me venha com uma de sonso! **Quer saber** de uma coisa? deite-se comigo na cama, seu

desgraçado! **e tem mais:** me pague um salário alto por mês, seu sovina!” (LISPECTOR, 1998, p. 20, grifo nosso).¹¹

No quarto momento das modalidades organizativas, percebemos que as conversas sobre “Miss Algrave” estavam mais densas e certas passagens do texto ganhavam outras camadas de significação. Houve até um aluno que confessou: “No início, achei este conto bem pornográfico, mas agora penso que a maior indecência mesmo é a Ruth ter passado tantos anos sem conhecer o próprio corpo. Como isso pode acontecer?”.

Esse depoimento, em uma das turmas, impulsionou a reflexão de que o corpo não deve ser visto sempre de maneira erótica, porque nós, na condição de seres humanos, somos pensamentos, emoções e sonhos. Claro que apareceram objeções: “O corpo é sempre erotizado, principalmente o da mulher. Reparem as publicidades de cerveja!”. Ou ainda: “O problema disso tudo não é se é pornográfico ou não, mas por que não dá pra falar de eroticidade sem pensar em pecado?”, “Damos risada dela tomar banho sem tirar o sutiã e a calcinha. Deveríamos ter vergonha! Tudo é culpa do primo e ninguém comenta nada sobre isso”.

Em outras turmas, especialmente naquelas em que havia membros do coletivo feminista¹², a passagem que movimentava bastante o debate costumava ser:

¹¹ Nos debates mais acalorados, os adolescentes costumavam destacar que os verbos no imperativo (*chega, venha, deite-se e pague*) e as formas como Ruth se referia ao padrão (*sonso, desgraçado e sovina*) ilustravam, por meio de palavras, a agressividade da personagem que toma as rédeas da própria vida, tornando-se, novamente, escrava do corpo, mas, agora, na direção inversa. Um estudante, citando a aula de Filosofia, fez alusão à Foucault (1996), lembrando que a sexualidade, enquanto alvo de vigilância e de controle, produz a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo.

¹² Um grupo multisseriado de alunas do Ensino Médio se reunia, semanalmente, para: discutir sobre pautas feministas, abrir espaço para a divulgação de expressões artísticas que exploravam o corpo como temática, ler textos filosóficos que abordavam o papel da mulher na sociedade, intervir no ambiente escolar para minimizar as práticas machistas, conscientizar a comunidade escolar, etc.

Ser mulher era uma coisa soberba. **Só quem era mulher sabia.** Mas pensou: **será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade?** Não se incomodava. **Pagaria tudo o que tivesse de pagar.** Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha! (LISPECTOR, 1998, p. 19, grifo nosso).

Quanto ao quinto momento, o último a ser relatado aqui, porque as cartografias poéticas são histórias para um outro livro, consideramos como sendo a etapa que melhor representa a literatura como uma espécie de fio de Ariadne, pois colocamos uma experiência junto com outra experiência e dessa sequência novas leituras tomam corpo, desnudando o olhar para a realidade que nos circunda. Observemos!

Elemento textual	Conexão	Interpretação
Estátua de Eros	Mitologia grega	Deus do Amor
Miss Algrave	<i>miss</i> (senhorita) <i>all</i> (tudo) <i>grave</i> (túmulo)	Senhorita sem vida [inglês]
Ruth	Personagem bíblica	A nova Eva ¹³
Pombos	Símbolo de pureza	Enviados por Deus
Saturno	Astrologia	Crise dos 30 anos

¹³ Desejoso por encontrar um significado para o nome da personagem, um aluno, em 2017, fez pesquisa na internet e descobriu que a segunda mulher a protagonizar na narrativa bíblica do Antigo Testamento, logo depois de Eva, foi Ruth.

Vinho italiano todos os dias	Mitologia grega	Ritos libertinos
------------------------------	-----------------	------------------

Fonte: quadro elaborado pelas autoras do capítulo

Nessa análise conjunta, cada turma foi desnovelando leituras, as quais traziam as perturbações de ordem sexual que assombravam Ruth, como “fantasmas em becos escuros” e, assim, ao se importar com o que ela sentia, os adolescentes refletiam sobre estar no mundo, identidade, sexualidade, pudor, censura, tabu, culpa, alienação, julgamento, epifania, transgressão, liberdade, etc. Isso tudo acontece, porque:

A ficção é lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (CANDIDO, 1970, p. 53).

A personagem representada, nesse conto transgressor, protagonizou dolorosas e complexas dualidades. Essas tensões - marcadas pela mudança de cardápio, de postura, de linguagem, de colorido - não só subverteram a tradição de leitura literária em sala de aula (proibido / indecências), como também foi ao encontro da proposta transdisciplinar de Coelho (2000). Literatura e Filosofia, pela experiência leitora, discutiram, então, o corpo-vivido: antes de ser um objeto, o corpo é nosso modo próprio de ser-no-mundo (MERLEAU-PONTY, 2006).

Considerações finais

A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela (LISPECTOR, 1979, p. 113).

Clarice Lispector é escritora brasileira cujas obras devem ser levadas para a sala de aula, lidas, discutidas e mediadas com nossos alunos da Educação Básica. Seus diversos textos, sejam no gênero romance, contos ou literatura infantojuvenil apresentam uma explosão de recursos linguísticos que não podem ficar esquecidos, pois são uma herança cultural a que nossos adolescentes têm direito.

Compete à nossa figura, como professores-mediadores de leitura literária, escolher textos dessa autora e de tantas outras e outros escritores e levá-los para a sala de aula sem medo dos tabus. Seja no ensino privado, como no caso de nossa experiência, seja no ensino público, fomentar leituras e debates é mais do que um trabalho com a língua. É um processo de formação humana, visto que, ao se sentirem motivados a participar, nossos estudantes vão construindo olhares mais sensíveis e críticos para o mundo em que vivem.

A experiência de mediação com o conto clariceano nos mostra que os nossos jovens se interessam, sim, por leituras literárias, em especial, quando as temáticas incomodam, tombam, fazem pensar e, de alguma forma, dialogam com suas experiências cotidianas. Indecentes ou não, as experiências de leitura de “Miss Algrave” demonstram para nós que é preferível discutir sobre temáticas polêmicas de forma poética e com respaldo científico-filosófico-literário feito por um ou mais professores, que se prepararam para isso, do que evitá-las sob o pretexto de que são imorais e obscenas

Referências

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.

BOURGUIGNON, Cristiane Palma. *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector* (2016). Edição do Kindle.

CALLIGARIS, Contardo. O ódio pelas mulheres In: *Folha de São Paulo*, 25/01/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2018/01/o-odio-pelas-mulheres.shtml>> Acesso em: 09 mai. 2020.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

COELHO, Nely Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. (Série Nova Consciência).

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.

FASCINA, Diego Luiz Muller; MARTHA, Alice Aurea Penteado. O fantástico no conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector. *Via Atlântica*, São Paulo, N. 30, 229-243, Dez/2016.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. J. A. Guilhon de Albuquerque e M. T. C. 13ª ed. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 (Coleção Educação: Experiência e Sentido).

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. [1974]

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. [1973]

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, s/d. [1971]

LISPECTOR, Clarice. *Paixão segundo GH*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. [1964]

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORIN, Edgar. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MOSER, Benjamim. *Clarice, uma biografia*. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

A RAPARIGA DIANTE DO ESPELHO: O DEVANEIO EM CLARICE LISPECTOR

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira ¹

O presente trabalho destaca alguns pontos da pesquisa de mestrado a respeito do devaneio em Clarice, “Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector”. Elegeu-se o conto clariceano, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, como corpus de investigação, buscando averiguar possíveis correspondências entre o conceito literário de *fluxo de consciência* e o que se entende por *devaneio* nos estudos da psicanálise. O objetivo principal foi investigar aspectos comuns na conceituação nas duas áreas de conhecimento, destacando possíveis contribuições para uma leitura do conto em referência.

O devaneio, entendido como fantasia (fruto da imaginação), ocorre durante a vida desperta; nele não se experimenta ou alucina algo, mas imagina-se. Quem devaneia está consciente de que está projetando sua imaginação para fora da realidade. O devaneio começa próximo da puberdade e continua na vida adulta. Diferente do sonho, no devaneio é mais fácil rastrear o que o desencadeou. Quem devaneia encontra respostas para as suas ambições e desejos eróticos. Na produção contística de Clarice, o tema do devaneio é recorrente.

A pesquisa partiu da seguinte indagação: o *fluxo de consciência* nos contos de Clarice Lispector seria um procedimento construtor do que, em psicanálise, se denomina *devaneio*? Para responder à indagação, buscamos apreender as fantasias estruturadoras do devaneio e formulamos a hipótese de

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Doutorando em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Psicólogo e professor, e-mail: daniel.tapia@uol.com.br.

que ele seja uma das formas de expressão do fluxo de consciência.

Clarice estabeleceu diálogos com o seu contexto histórico e cultural, enfatizando que a literatura não pode ser vista isoladamente. A arte moderna e, em especial, as artes visuais rompem com a perspectiva tradicional clássica. A descoberta da fotografia faz com que a tela, por exemplo, perca sua função de retrato do real. Cada vez mais, os artistas se preocupam em expressar a sua visão pessoal de mundo e do belo. Esse processo tem consequências também na ficção, que, gradativamente, rompe com os conceitos de espaço e tempo.

Assim, a arte coloca em xeque o mundo representado pelo realismo, o mundo governado pelo empírico das “aparências” e dos sentidos. Instaura-se uma atitude de desvelamento desse modo de apreensão. O que é novo na arte moderna é a postura de incorporar essa relatividade à estrutura da obra.

Na criação literária, um problema que se coloca é a noção de tempo. A consciência do ser humano não é um acúmulo de frações de segundos; a cada fração de tempo, incorporamos o momento anterior. Nossa consciência é um todo, capaz de trazer o passado; não só o *aqui* e o *agora*, mas também de projetar o futuro, na sua potencialidade.

A noção de tempo perde a sua estabilidade quando a narrativa inclui o que se denominou *fluxo de consciência*. O tempo aqui não é mais cronológico, mas um encadeamento particular do pensamento. Como consequência, a lei de causa e efeito passa por uma revisão.

Quando Clarice recorre ao fluxo de consciência, observa-se, numa leitura mais atenta, que narrador e personagem se confundem. Na narrativa tradicional, o narrador ocupa uma posição de quem observa os fatos a certa distância. Ao incorporar o fluxo de consciência, essa perspectiva se perde. O ponto de vista do narrador passa a se constituir a partir dos pensamentos da personagem.

O fluxo de consciência, como objeto de estudo da crítica literária, é, algumas vezes, compreendido como *monólogo interior*. O narrador desaparece, ao se plasmar na personagem, mediando a relação com o leitor na expressão do próprio pensamento da personagem. O monólogo interior é marcado pelo uso do discurso indireto livre.

O estudioso norte-americano Norman Friedman sistematizou o foco narrativo na ficção. Friedman, discutindo a questão da verossimilhança, argumenta que quando um autor fala sobre a vida e a fortuna “[...] de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença” (FRIEDMAN, 2002, p. 169). A fim de solucionar esse problema, uma das estratégias adotadas em literatura é contar a história a partir de uma das personagens. A esse foco narrativo, ele denominou de *onisciência seletiva*. Essa é a estratégia adotada por Clarice, em especial no conto estudado. Nesse modo de narrar, não há alguém que conta a história; ela chega ao leitor através dos pensamentos e impressões da personagem.

Com relação ao devaneio, recorreremos à psicologia, mais especificamente à psicanálise, para compreendê-lo melhor. Seu fundador, Sigmund Freud, foi um leitor exemplar. Ao longo de seus escritos, ele sempre fez referências aos principais escritores da literatura universal. Freud foi o pioneiro em analisar uma obra literária sob o viés psicanalítico, em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907).

Todavia, o uso da psicanálise fora do contexto da clínica, exige algumas considerações. A fim de mostrar a importância dessa escolha, recorreremos a duas críticas literárias e professoras de Literatura que, há algum tempo, se dedicam ao recurso do viés da psicanálise para os estudos literários: Cleusa Pinheiros Rios Passos e Yudith Rosenbaum.

Passos esclarece que o uso que ela faz da psicanálise é para ampliar a apreciação da obra, que ela denomina de *subsídio*. A pesquisadora tem um cuidado particular em demarcar seu

território e, partindo do literário, procura apoio na psicanálise para estudá-lo, dando a devida importância a essa ciência. Contudo, faz uma consideração importante:

A leitura se apoia no que considero subsídios psicanalíticos para a interpretação literária. A discussão teórica de tais subsídios receberá maior ou menor intensidade, dependendo do contexto em que se inserem. De qualquer modo, pontuo o termo subsídio, pois ele tem o mérito de não reduzir o literário a exemplos da psicanálise, de permitir o reverso – se o olhar for de um psicanalista sobre o trabalho artístico –, além de não diminuir o valor do saber aqui apropriado, respeitando suas peculiaridades (PASSOS, 2009, p. 14).

Em seu ensaio, *No Território das pulsões*, Rosenbaum analisa o conto “A quinta história”. Para iniciar a análise, a crítica mostra seu posicionamento diante da utilização da psicanálise. Rosenbaum acredita e adota a atitude de recorrer a esta a fim de elucidar aspectos indecifráveis da obra literária:

Entendo que haja pelo menos duas atitudes ou direções na abordagem da literatura em suas confluências com a psicanálise. Ou a literatura ilumina, ressignifica, exemplifica, ilustra conceitos psicanalíticos, enriquecendo o acervo conceitual e teórico freudiano, ou – a postura que adoto – a psicanálise é convocada a esclarecer e desvendar, por sua vez, camadas obscuras do texto literário, fazendo ressoar seu pensamento para melhor ampliar o campo de sentidos da obra estudada. Quero acreditar que o que unifica ambas as direções é a miragem de um ponto de chegada comum: a compreensão do humano, seja por uma porta ou por outra. Esse é, a meu ver, o pressuposto que legitima o esforço de aproximar as duas áreas do saber (ROSENBAUM, 2004, p. 262).

Com relação ao devaneio, segundo a psicanálise, haveria uma semelhança entre os processos psíquicos observados no sonho e no devaneio. Ambos seriam realizações de desejos e compartilharam dos mesmos mecanismos de formação em sua gênese. Postula que os escritores, ao contrário

das demais pessoas, não apenas teriam a habilidade de expressar os seus devaneios, como também de despertar o prazer nos leitores. Aí entraria o talento, pois eles são capazes de diminuir ou dissimular aquilo que lhes seria mais íntimo e, através da arte, ofereceriam àqueles que o leem um prazer estético.

Na teoria literária, o professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), em seu trabalho, *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência, questões de teoria literária*, faz um estudo do fluxo da consciência, como uma espécie de utilização especial do foco narrativo, ou ainda “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de uma ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51).

O consciente é, no estudo de Carvalho, compreendido como tudo o que ocorre na psique da personagem, incluindo a fantasia, ou ainda a produção da imaginação, que acontece quando se está desperto. Mas qual seria a diferença entre fluxo de consciência e devaneio?

O termo fluxo de consciência foi tomado do psicólogo William James que utilizava “fluxo de consciência”, “fluxo de pensamento”, “fluxo de vida subjetiva”², para referir-se à continuidade dos processos mentais. Portanto, para James, a consciência seria um fluxo contínuo.

O termo “consciência” é utilizado num sentido mais amplo. Ele engloba os processos psíquicos que ocorrem simultânea ou plenamente conscientes em estado de vigília, isto é, acordado. Entretanto, deve-se levar em conta que *fluxo de consciência* seria uma expressão da psicologia, enquanto *monólogo interior*, uma expressão literária, “sinônimo de solilóquio não falado”.

Agora, quanto ao estudo do devaneio, segundo a psicanálise, há uma semelhança entre os processos psíquicos observados no sonho e no devaneio. Sobre o “devaneio” ou “sonho diurno”, o *Vocabulário da Psicanálise* diz: “Os sonhos

²Em inglês: “stream of consciousness”, “stream of thought”, “stream of subjective life”.

diurnos constituem, como o sonho noturno, realizações de desejo; os seus mecanismos de formação são idênticos [...]” (LAPLANCHE, 1991, p. 492).

Na teoria psicanalítica, no estudo da psique humana, há conceitos que, muitas vezes, podem ser de difícil compreensão. Por exemplo, fala-se de duas tópicas de Freud. Tópicas são uma maneira metafórica de se referir aos lugares psíquicos dos quais se pode, então, dar uma representação figurada espacialmente (LAPLANCHE, 1991, p. 505).

Assim, na primeira tópica, Freud divide a psique em inconsciente, pré-consciente e consciente. O inconsciente é definido como: “(...) uma instância ou um sistema (Ics [inconsciente]) constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente e o consciente (Pcs-Cs [pré-consciente-consciente])” (ROUDINESCO, 1998, p. 375).

O *pré-consciente*, por sua vez, encontra-se (hipoteticamente) entre o sistema consciente e inconsciente. A censura o separa do inconsciente, barrando seus “conteúdos” de chegarem tanto ao pré-consciente, assim como à consciência. Contudo, o pré-consciente é responsável por parte do acesso à consciência, pelas representações verbais e por possibilitar a motilidade. Outro exemplo importante da característica do pré-consciente é a busca de um menor grau de tensão, no aspecto da economia psíquica (ROUDINESCO, 1998, p. 596-7).

A consciência, no sentido de tópica, é caracterizada como o sistema responsável pela percepção e consciência, localizada, em teoria, na periferia do aparelho psíquico. Recebe, assim, tanto as informações vindas do exterior (mundo), como as do interior, que podem ser as sensações relacionadas ao prazer-desprazer e as recordações (reminiscências mnêmicas).

A partir de 1920, Freud elabora a segunda tópica, que está dividida em: *eu* (também chamado de *ego*), *isso* (*id*) e *supereu* (*superego*). O *eu* é responsável por funções relevantes, como acesso ao sistema perceptivo, ordenação temporal dos

mecanismos psíquicos, além de ser responsável pelo teste da realidade. Responde, ainda, pelas descargas motoras e pelo acesso à motilidade (ROUDINESCO, 1998, p. 212). O *isso* é “concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente” (ROUDINESCO, 1998, p. 399). Já, o *supereu* “mergulha suas raízes no *isso* e, de uma maneira implacável, exerce as funções de juiz e censor em relação ao eu” (ROUDINESCO, 1998, p. 744).

Na concepção de William James, da qual foi retirado o termo fluxo da consciência, há uma ênfase maior no aspecto do que Freud denomina de consciente e pré-consciente, em sua primeira tópica. Todavia, o conceito de fluxo de consciência também engloba o que, na segunda tópica, Freud classifica como inconsciente. Em seu ensaio, “Fluxo de consciência, Psicologia, Literatura, Teatro: um início de conversa”, Ângela Francisca Almeida de Oliveira (2009) faz uma interessante observação a respeito dessa discussão:

E é justamente a permeabilidade entre as qualidades psíquicas que efetiva na literatura o fluxo de consciência. Ela se diferencia das demais obras da literatura psicológica por abarcar todas as possibilidades de processos mentais e não apenas atividades específicas – como inteligência e memória. O fluxo de consciência na ficção, em metáfora que Humphrey utiliza, seria o *iceberg* inteiro e não somente a superfície exposta. A concepção da teoria literária subverteu o conceito ao elaborá-lo como sinônimo de *psique*. Se a psicologia construiu o entendimento de que os aspectos inconscientes também fazem parte de nossa ação no mundo (mesmo que de forma difusa), há, na literatura, uma mudança na forma de encarar a palavra consciência, que gradualmente se hiperdimensiona até abarcar estados oníricos e alterados da mente – abrangendo o inconsciente e tudo o mais que escapa à razão (OLIVEIRA, 2009).

Em relação à diferença entre sonho e devaneio, isso diz respeito à relação deles com a realidade. Nos sonhos, ocorre uma espécie de alucinação. Já o devaneio não pode ser confundido

com a realidade. O devaneio seria uma maneira de divagar sobre o que acontece *durante a vigília*. Ele aconteceria no consciente ou pré-consciente, obedecendo a leis específicas e tendo suas próprias particularidades. Já os sonhos, por sua vez, consistiriam em conteúdos inconscientes ou em estados latentes, que teriam acesso à consciência *somente* enquanto o sujeito dorme. Esses conteúdos através de mecanismos específicos conseguiriam vencer o recalque e chegariam à consciência. Ainda que a formação do devaneio se dê, principalmente, no consciente e pré-consciente, ele tem raízes também no inconsciente. Isso explicaria seu caráter prazeroso, assim como ocorre com o sonho, o delírio e as fantasias inconscientes.

O devaneio pode ser um rico material para a análise, num *setting* psicanalítico. Como não há estudos mais detalhados sobre a técnica para análise, legado de Freud, recorreremos as suas técnicas de análise dos sonhos.

A técnica da interpretação onírica foi desenvolvida por Freud para ter acesso ao inconsciente do paciente. Por meio dessa técnica, o sonho relatado é analisado: solicita-se o seu relato, não importando se o analisando³ não se recorde de algumas partes ou se lhe parece incoerente e desconexo. Esse é o *sonho manifesto*. A seguir, o relato é desconstruído em fragmentos, *a partir dos quais, solicitam-se as associações desencadeadas*. O analista, então, deve estar atento para elucidar o *conteúdo onírico latente*. Esse conteúdo relaciona-se a uma realização de desejo. O objetivo principal é preservar o sono. Os conteúdos dos pensamentos oníricos latentes, através de um trabalho de elaboração, são reformulados de maneira que eles não despertem o sonhador. Além disso, eles estão relacionados

³ O termo *analisando* refere-se ao sujeito que está se submetendo a um tratamento psicanalítico, já *paciente* refere-se ao sujeito que está em um tratamento médico.

a eventos que ocorreram no dia precedente e são observados através dos restos diurnos⁴.

Numa sessão de análise, é solicitado ao sujeito que obedeça a uma única regra, a *regra fundamental*, correspondente à técnica de associação livre, que consiste no relato de tudo o que lhe passa pela cabeça, não importando o seu conteúdo ou sua relevância. Podemos estabelecer um paralelo entre o fluxo de consciência e a associação livre. Ao estudar o fluxo de consciência, caracterizou-se *monólogo interior orientado* como

material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, orientando o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência da personagem que está sendo mostrada (CARVALHO, 1981, p. 55).

A consciência da personagem é desvelada tal como se apresentaria. Carvalho prefere a denominação de *orientado*, pois dá a ideia de que os pensamentos seriam expostos pelo narrador a fim de que o leitor possa acompanhá-los na *sequência e encadeados conforme vão ocorrendo na psique da personagem*. Poderíamos ver aqui, nessa definição, uma semelhança com a ideia de *associação livre* em psicanálise. Portanto, seria possível considerar o fluxo de consciência como o que mobiliza a associação livre. Para corroborar essa ideia, vejamos o que propõe o crítico Erich Auerbach ao explicar o fluxo de consciência:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais (AUERBACH, 2009, p. 487).

⁴ De acordo com Laplanche são “elementos do estado de vigília do dia anterior que encontramos no relato do sonho ou nas associações livres da pessoa que sonha” (LAPLANCHE, 1991, p. 461).

Voltando à sessão psicanalítica, a contrapartida por parte do analista à *associação livre* seria a *atenção flutuante*. Esta consiste na maneira como o analista deve ouvir o seu analisando. Não deve dar mais valor a um ou a outro elemento na fala daquele, permitindo que a sua própria atividade inconsciente entre em ação de modo livre e deixando de racionalizar sobre aquilo que normalmente chama a sua atenção. De acordo com Freud, isso possibilita ao analista desvendar as correlações inconscientes no discurso do paciente. Devido à atenção flutuante, o analista pode registrar na sua memória as diversas informações, que, num primeiro momento, podem parecer insignificantes, mas que *só depois* as correlações se tornam evidentes. A finalidade da atenção flutuante, de acordo com Roudinesco, seria a de tornar possível uma comunicação verdadeira entre o inconsciente do analista e do analisando (ROUDINESCO, 1998, p. 39).

Essa técnica foi desenvolvida para auxiliar o psicanalista no seu trabalho com o paciente. Como essa pesquisa abordou o uso da psicanálise aplicada à literatura, surgiu a pergunta sobre a possibilidade de utilização da técnica para a análise dos sonhos diurnos de uma personagem da criação literária, isto é, os devaneios que são frutos da imaginação criativa e artística de um escritor. Para Freud, essa consideração dependeria do caráter de verossimilhança da narrativa em estudo. Ele argumenta, com relação à *Gradiva*, na qual analisou os devaneios, que: “descobrimos que todas as suas descrições copiam tão fielmente a realidade, que não nos oporíamos à apresentação de *Gradiva* como um estudo psiquiátrico” (FREUD, 1987b, p. 23).

Há, contudo, outro problema que tivemos que transpor, pois em toda análise de sonho é o sonhador quem realiza as associações livres a partir dos fragmentos de seu sonho, entretanto o sonhador de nossa análise é uma personagem de ficção, portanto, não pode realizar as associações livres.

Assim, foi preciso que nos colocássemos na “psique” de Maria Quitéria, personagem do conto, para fazer as associações livres a partir dos elementos dos momentos de seu devaneio. Contamos com o relato dos eventos que ocorrem durante o transcurso desses momentos; todavia, temos poucas informações a respeito da vida passada e da infância da personagem. Portanto, tivemos que nos respaldar em hipóteses que formulamos a fim de dar prosseguimento à análise. Outro elemento de grande valia é o recurso da interpretação simbólica. Tentamos interpretar o significado dos símbolos que aparecem no devaneio. Contudo, estávamos atentos para inserir os símbolos cautelosamente na cadeia de experiência de Maria Quitéria, levando-se em conta seu contexto sócio histórico e cultural.

Antes da análise dos momentos de devaneio, nós o contextualizamos. O conto deve ter sido concluído por volta de março de 1955. Porém, o livro só é publicado em 1960. Nessa ocasião, Clarice, já separada de Maury Gurgel Valente, volta definitivamente para o Brasil, após viver muitos anos nos Estados Unidos, acompanhando o marido embaixador. Quando a autora apresentou *Laços de Família* à editora, muitos dos contos já haviam sido publicados em *Alguns Contos*, além de jornais e revistas, principalmente na revista *Senhor* (GOTLIB, 2009, p. 398).

Com relação ao momento no qual se desenrola a história, pois é uma vertente importante para realizar as associações no lugar de Maria Quitéria, foi interessante reconstruir o contexto sócio-histórico e cultural da personagem. Todavia, não havia uma referência clara de quando se passa o conto, apenas informações sobre as ruas e o transporte do Rio de Janeiro da época. Um índice que pôde nos ajudar foi a referência à *tasca*, na Praça Tiradentes, onde Maria Quitéria e o marido vão jantar a convite do amigo. Sabemos, também, que a protagonista e o marido são imigrantes portugueses. Há uma referência à moda, ao uso de chapéus na indumentária feminina. Assim,

pudemos levantar a hipótese de que o conto ocorre na *belle époque* carioca. Esse período abrange o fim do Império e vai até o final da República Velha (1889-1931).

Uma vez contextualizado o momento sociocultural e histórico do conto, vamos à análise dos momentos de devaneio. Os devaneios podem ser classificados em dois tipos: os de grandeza e os sexuais. Assim como no sonho, a origem do devaneio está em um desejo insatisfeito. Além de um pensamento, representa a satisfação de um desejo através de uma experiência alucinatória, predominantemente visual. Como se trata aqui de apresentação dos resultados da pesquisa, não vamos expor toda a análise. Convido o leitor à leitura da tese na íntegra. Vamos somente apresentar exemplos de análise dos momentos de devaneio da protagonista.

Para facilitar a compreensão da análise, citamos o trecho no qual este se manifesta no conto. Vamos iniciar pelos momentos de devaneio classificados como de grandeza como o que acontece no restaurante onde fora jantar com o marido, convidados pelo abastado amigo:

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d'entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz. Logo d'entrada percebera-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos chapéus e d'ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! –, vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa. E com seu rico chapéu bem-posto. Pois que bem lhe aproveitasse a beatice!, e que se não lhe entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio das atenções, o finório: e o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas. E a santarrona toda vaidosa de seu chapéu, toda modesta de sua cinturita fina, vai ver que não era capaz de parir-lhe, ao seu homem, um filho. Ai que não tinha nada a ver com isso, a bem dizer: *mas já d'entrada crescera-lhe a vontade d'ir e d'encher-lhe, à cara de santa loira da rapariga, uns bons sopapos, a fidalguia de chapéu*. Que nem roliça era, era chata de peito. E vai ver que, com todos os seus chapéus, não passava duma vendeira d'hortaliça a se fazer passar por grande dama. Oh,

como estava humilhada por ter vindo à tasca sem chapéu, a cabeça agora parecia-lhe nua. E a outra com seus ares de senhora, a fingir de delicada. *Bem sei o que te falta, fidalguita, e ao teu homem amarelo! E se pensas que t'invejo e ao teu peito chato, fica a saber que me ralo, que bem me ralo de teus chapéus. A patifas sem brio como tu, a se fazerem de rogadas, eu lhas encho de sapapos.* Na sua *sagrada cólera*, estendeu com dificuldade a mão e tomou um palito (LISPECTOR, 1990, p. 23-4, grifos nossos).

O objetivo da interpretação dos sonhos seria o de conhecer o que se encontra *inacessível à consciência*, ou melhor, *inconsciente no momento* do qual o sonho seria, como um todo, seu substituto deformado. Como isto interfere na interpretação adequada do sonho, estabeleceu-se a chamada *regra fundamental da análise*. Todavia, é difícil ao analisando obedecer a essa regra. Daí decorre, como uma das consequências, a deformação do material inconsciente. Porém, constatou-se que os sonhos de criança, são isentos de deformação. Seus sonhos são breves, coerentes, inteligíveis, isentos de ambiguidade e claros.

Retornando ao conto, no que se refere ao devaneio destacado, a realização de desejo é clara – quase como num sonho infantil – agredir a moça que lhe despertou inveja e cólera. Poderíamos resumi-lo da seguinte maneira: Maria Quitéria gostaria de ocupar um *status* superior ou igual à mulher que veio de chapéu ao restaurante. O que desencadeou o devaneio? A inveja do chapéu que a outra usava. Um mecanismo de defesa que se poderia identificar nesse fragmento é o deslocamento⁵. É interessante o uso da expressão “subir a mostarda ao nariz” que significa “perder a paciência, enfurecer-se, zangar-se”.

⁵ Um dos instrumentos da censura é o *deslocamento*, que consiste em deslocar a tônica dos elementos do sonho. Isto é, os elementos do sonho são modificados e rearranjados de maneira que elementos centrais do pensamento onírico latente ocupem situações sem importância no sonho manifesto.

Observemos o simbolismo relacionado a alguns elementos que aparecem nesse devaneio.

Um deles é o chapéu que se apresenta como índice de *status* e de prestígio. Daí se poderia compreender o sentimento de humilhação e inveja despertado na protagonista, que *se sentira nua*, por ter ido à tasca sem um chapéu. Há outro elemento simbólico implícito: deixar a cabeça e, conseqüentemente, *os cabelos* à mostra. Aliás, a jovem que desperta a inveja de Maria Quitéria é *loira*. Nota-se o antagonismo entre Maria Quitéria, morena, e a moça, loira.

Do simbolismo relacionado ao cabelo, podemos levantar uma hipótese para a reação de Maria Quitéria. Ao fato de *se sentir nua*, podemos relacionar a ideia de sensualidade e erotismo ligada ao cabelo solto, em oposição à ideia de castidade e decoro que a jovem loura demonstra ao trazer a cabeça ornada. Acrescenta-se, ainda, a sugestão de imponência e sofisticação atribuída ao chapéu. Sem mencionar que a *rival* recebe toda a atenção do *criado de mesa*.

Passamos agora à questão da agressividade. Esta se manifesta em seu desejo de encher de *sopapos* a moça no restaurante. Yudith Rosenbaum, em uma análise de outro conto da autora (*Felicidade Clandestina*), investiga esse afeto negativo e aponta que a temática dos olhos, *verdadeira obsessão clariceana*, relaciona-se à inveja (ROSENBAUM, 2006, p. 78).

Rosenbaum recorda que a palavra *inveja* vem “do latim *invidia*, que, por sua vez, provém do verbo *invideo* – olhar maldosamente, olhar atravessado ou com despeito, lançar mau-olhado” (ROSENBAUM, 2006, p. 78). Em sua análise com um viés psicanalítico sobre o tema, afirma sobre o invejoso: “impossibilitado de usufruir seus ‘bons objetos’, é impelido a destruir o alvo de seu desconforto: o prazer do outro, vivido através da mediação de *um suporte empírico ao qual a inveja se vincula*” (ROSENBAUM, 2006, p. 92, grifos nossos). No caso da protagonista do conto, o objeto de desejo, o *suporte empírico*, seria o chapéu da outra. Este refere-se à questão da falta e ao falo

como seu significante. Rosenbaum aponta que esse também é um tema recorrente na obra de Clarice: “Fiel ao caráter simbólico do falo, os textos de Clarice fazem circular, numa cadeia associativa por substituição, os ‘significantes da falta’ (como Lacan o define) na busca incessante e frustrada, da completude inalcançável...” (ROSENBAUM, 2006, p. 93).

A questão da *maldade* também não escapou à análise da estudiosa. Yudith Rosenbaum lembra que a *pulsão de morte* é inerente ao sujeito, ela age de modo a desatar os vínculos, desfazer as ligações e realizar cortes. Rosenbaum aponta que essa pulsão vai aparecer em vários momentos na obra clariceana, de maneiras transfiguradas.

Passamos, agora, a um exemplo de momento de devaneio sexual:

Ela, ainda à cama, tranquila, improvisada. Ela amava... Estava previamente a amar o homem que um dia ela ia amar. Quem sabe lá, isso às vezes acontecia, e sem culpas nem danos para nenhum dos dois. Na cama a pensar, a pensar, quase a rir como a uma bisbilhotice. A pensar, a pensar. O quê? Ora, lá ela sabia. Assim deixou-se a ficar (LISPECTOR, 1990, p. 20).

A realização de desejo, nesse momento de devaneio, parece clara, amar o homem ideal. Interessante como a ideia desse amor é platônica. Ela havia passado o dia anterior na cama, os filhos estavam na casa de parentes. Não se preocupou nem com os cuidados com o marido. No dia seguinte, ela “aproveitou para amanhecer esquisita”. Esgueirou-se dos carinhos do marido, e o repele, ralhando-lhe que não *viesse a rondar como um galo velho*. Interessante a simbologia relacionada ao *galo*. Geralmente, a imagem que se tem do galo é de que há, no galinheiro, uma hierarquia, na qual o líder é um galo dominante, em geral mais velho, ou mais forte, que se destaca dos demais e, em especial, em relação ao acesso às galinhas.

A expressão “cantar de galo” significa ser o chefe da casa. Há, na expressão usada por Maria Quitéria,

implicitamente, uma recusa aos assédios sexuais do marido. Aliás, a figura do galo vai aparecer em outro momento do conto. Quando estão no restaurante, o marido, em relação ao amigo abastado, “deixava-lhe, ao outro, o cantar de galo”, isto é, ser galante com Maria Quitéria. O mecanismo de defesa que se poderia destacar seria a negação. Há a ideia subliminar de que fantasiar com o homem ideal era algo que “às vezes acontecia, e sem culpas nem danos para nenhum dos dois”. A expressão *nenhum dos dois* é ambígua. Quem seria nenhum dos dois? Maria Quitéria e o seu marido; Maria Quitéria e “o homem que um dia ela ia amar”; a protagonista e o narrador; o narrador e o leitor? Temos aqui o tema do tabu relacionado ao sexo, que é vivido no devaneio.

O que desencadeara esse momento de devaneio? Possivelmente o fato de ter passado o dia inteiro na cama. Poderíamos identificar aqui um mecanismo de defesa, a negação, a protagonista nega que sua fantasia tem importância, assim como a sua insatisfação. Para compreender a situação de Maria Quitéria, se faz necessário abordar a questão da sexualidade feminina na sociedade brasileira. No começo do século XIX, adotam-se valores ainda ligados aos dos grandes latifundiários escravocratas. A modernização das cidades, como a do Rio de Janeiro, recebe influências europeias. Os cortiços são desapropriados e a população pobre passa a ocupar os morros, dando origem às favelas. O espaço público e o privado tornam-se bem delimitados. Com relação à sexualidade feminina, numa sociedade machista, seu papel ainda era de subalterno e de submisso. Sua sexualidade continua sendo controlada e reprimida com rígidos valores morais.

Tomando os exemplos de momentos de devaneios de Maria Quitéria, – tanto o sexual, como o de grandeza – podemos observar que se tratam de momentos de fuga da realidade frustrante. Lidar com a frustração, com as *chaturas*, faz parte do aprendizado do convívio em sociedade e de tornar-se civilizado. No processo de *culturalização*, o sujeito deve passar por uma

espécie de domesticação e autossacrifício. Esse processo é marcado por uma perda que é necessária para não acontecer o naufrágio na loucura. No ensaio “Construindo um sujeito: leitura de “Menino a bico de pena,” de Clarice Lispector, Yudit Rosenbaum afirma que, na obra clariceana, há uma concepção delimitada de loucura:

Uma visada mais ampla sobre a obra de Clarice nos mostra que ‘louco’ parece ser o estado indefeso e vulnerável de quem experimenta intensidades fulgurantes da vida, descortinando o que lateja sob capas de acomodação. Louco é quem não se deslocou do ‘selvagem coração da vida’ como Joana, protagonista do primeiro romance da autora, e teve de arcar com a ardência desta verdade. Louco é quem não se adaptou a um *modus vivendi* heterogêneo e habita uma vida, verdadeira sim, mas impossível de ser compartilhada (ROSENBAUM, 2011, p. 222).

Na sociedade, o papel de jovem senhora casada e mãe impede Maria Quitéria de sucumbir a essa loucura, “porque [como dona de casa] era protegida por uma situação, protegida como toda a gente que atingiu uma posição na vida. Como uma pessoa a quem lhe impedem de ter a sua desgraça” (LISPECTOR, 1990, p. 23). A portuguesa, na embriaguez e no devaneio, tem contato com verdades inconfessáveis e desconhecidas para si mesma. Verdades que como assinala Rosenbaum, impossíveis de serem compartilhadas:

Que desprezo pelas pessoas secas do restaurante, enquanto ela estava grossa e pesada, generosa a mais não poder. E tudo no restaurante tão distante um do outro como se jamais um não pudesse falar com o outro. Cada um por si, e lá Deus por toda a gente (LISPECTOR, 1990, p. 23).

A vida cotidiana e maçante da protagonista lhe impede o contato com o *selvagem coração da vida*. Contudo, a ela deve regressar, não só por vontade própria, mas porque o próprio contexto o exige. Se a jovem senhora está protegida de ter sua

desgraça, o preço por abrir mão da loucura é elevado, deve abrir mão de uma vida plena: “Ai que infeliz que sou, minha mãe” (LISPECTOR, 1990, p. 23).

Destaca-se a perda de referências da personagem, esse é um aspecto que permite aproximação entre literatura e psicanálise. Assim, observamos Maria Quitéria às voltas com os enigmas que a vida lhe apresenta. Esta busca de (re)significar a própria história rumo a uma vida mais plena é também o que leva as pessoas a buscarem ajuda de uma psicanálise.

Assim, retomando o binômio, Literatura e Psicanálise, acreditamos que essa aproximação possibilitou uma visão mais humana na análise do conto *Devaneio e embriaguez dum rapariga*. Além disso, a discussão dos elementos destacados levou à compreensão de alguns aspectos da obra de Clarice Lispector de uma forma mais ampla. Acreditamos que essa visão, ou interpretação, acrescentou-nos, como estudiosos da Literatura, dados para valorizar a riqueza da obra clariceana. Acreditamos, ainda, que, para os que estudam Psicanálise, este trabalho possa servir como exercício de reflexão sobre os postulados e as técnicas psicanalíticas colocados em prática, porém fora do contexto do *setting* psicanalítico.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARVALHO, Alfredo. L. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*, questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira. 1981.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (1900) In: *Obras Completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago. 1987a.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907[1906]). In: *Obras Completas*, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. 1987b.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção. In: *Revista da USP*, n. 53. p. 166-82, março/maio. 2002.

GOTLIB, Nádía. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2009.

JAMES, William. *Principles of Psychology*. Chicago: William Benton, Publisher. 1955.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1990.

OLIVEIRA, Ângela. F. *Fluxo de consciência, Psicologia, Literatura, Teatro: um início de conversa*. Cena em Movimento. 2009.

PASSOS, Cleusa. R. *As Armadilhas do Saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2009.

ROSENBAUM, Ydith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2006.

ROSENBAUM, Ydith. *Clarice Lispector*. Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales. 2004.

ROSENBAUM, Ydith. Leitura de “Menino a Bico de Pena” de Clarice Lispector. In: PASSOS, Cleusa; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). *Escritas do Desejo*. Cotia: Ateliê Editorial. 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SIQUEIRA, Daniel. *Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector*. 100p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

O JOGO DE EROS: ENCENAÇÕES POÉTICAS EM “O BÚFALO” DE CLARICE LISPECTOR

*Maria Auxiliadora Fontana Baseio*¹

*Maria Zilda da Cunha*²

“Preciso sentir de novo o it dos animais. Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animalica. Estou precisando estudar bichos. Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia.” (Clarice Lispector)

Este ensaio rende homenagem à obra de Clarice Lispector pelos mais de 40 anos de sua morte e tem por objetivo fazer uma análise do conto “O búfalo”, perscrutando a trajetória da personagem principal em busca de si e de sua libertação. Em razão da espessura de significação de sua obra, que deixou marcas indeléveis em nossa cultura literária, os desdobramentos interpretativos de seus escritos continuam a render múltiplas abordagens. A textura sensível de seus enredos reúne fragmentos que refletem a vida no que ela traz para além do visível e do dizível. O modo como tateia a experiência em estreita relação com a linguagem sinaliza processos humanos de amplitude universal. Para dar conta desse percurso investigativo, notadamente, referenciais teóricos que problematizam questões relevantes, como o processo de individuação, fenômeno de

¹ Docente no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA) e na Faculdade Rudolf Steiner (FRS-São Paulo).

² Docente na Universidade de São Paulo, na área de Literatura Infantil e Juvenil e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

busca de si, que se realiza a partir da relação com o outro, e sua representação ficcional pelo imaginário são relevantes. Contexto em que os estudos de Jung e Von Franz, e autores alinhados ao Círculo de Eranos para abordagem do imaginário se fazem expressivos. Um perfazer analítico que se fará em consonância com os recursos de linguagem de que a autora lança mão para a construção de seu objeto estético; para tanto, princípios alinhados à crítica literária fornecem lentes para o perscrutar da dimensão criativa que revela a plasticidade expressiva de sua escritura na tradução dos complexos movimentos que pulsam no ser humano.

O conto “O Búfalo” é uma narrativa que compõe a obra *Laços de Família*, publicada em 1960, inserindo-se na geração modernista de 1945. A protagonista é uma mulher - como se faz recorrente em muitos textos clariceanos - que, supostamente, após sofrer uma decepção amorosa, dirige-se ao Jardim Zoológico em busca de seu autoconhecimento.

Conforme Jung e Von Franz, em tese, a individuação – “este processo de transformação que solta o ser humano da prisão no inconsciente” (JUNG, 2000, p. 288) - é exclusivo de cada um, entretanto há aspectos típicos que se assemelham e se repetem, podendo ser reconhecidos nas narrativas.

Para os estudiosos dos Centres de Recherche sur l’Imaginaire, ligado à École Française de Grenoble, “o imaginário comporta uma vertente representativa e, portanto, verbalizada, e uma vertente emocional, afetiva que toca o sujeito” (WUNEMBURGER, 2003, p. 11). O imaginário de uma obra ou de um autor consiste em uma textura verbo-icônica, ou seja, uma rede organizada de imagens e associações de imagens capazes de traduzir expressivamente a cosmovisão de um autor e de um contexto histórico.

Na obra de Clarice Lispector, é recorrente a presença de animais – representantes do “selvagem coração” da vida – e, no conto analisado em específico, mostra-se componente imagético indissociável do projeto estético da autora, que

engendra a procura incessante pela libertação das sufocantes engrenagens sociais, cujos desdobramentos tangenciam a epifânica experiência da individuação - dinâmica coerente também com seu modo intimista de expressão literária.

Contada em terceira pessoa por um narrador onisciente que partilha sua perspectiva com uma voz interior em monólogo, a narrativa traz a personagem principal em seu lento percurso pelo zoológico, durante o qual sintoniza com vários animais e estabelece uma espécie de espelhamentos, em uma inusitada – embora intencional - sequência, a saber: o leão, a girafa, os macacos, o elefante, o camelo, o quati, até se deparar com o búfalo, com o qual se confronta e, ao fixar o olhar, ambos se extasiam. A personagem escorrega pelas grades que os separam e cai sobre o chão, enxergando a imagem de um búfalo e um céu na sua amplidão.

A estrutura narrativa assinala o percurso de individuação da mulher: primeiramente, a personagem está no cotidiano do Jardim Zoológico, embora em uma situação interior conflituosa; em seguida, prepara-se o evento que favorece o conflito; sequencialmente, advém o momento da revelação anterior ao desfecho. Diferente dos padrões narrativos tradicionais, as histórias criadas por Clarice Lispector corroboram sua pretensão de se revelar mais como “sentidora” do que como escritora, priorizando menos os fatos narrados do que propriamente a repercussão deles no indivíduo.

Ao romper com a narrativa referencial, propõe uma dinâmica de interiorização, como ela mesma afirma: “tem gente que cose para fora, eu coso para dentro”, conforme escreve em seu livro *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1993, p. 5). Sua proposta, apoiada na perspectiva de escrita modernista, valoriza o autoconhecimento, em que o horizonte de sentido é o próprio homem, que se lê a partir da experiência da linguagem.

A célula dramática do conto traduz uma possibilidade da literatura em nos abrir vias de acesso à nossa selva subterrânea, no interior da qual se pode entrar em contato com

uma rica fauna: nossos leões, girafas, macacos, elefantes, camelos, quatis, búfalos.

Para Jung (1984), os animais materializam complexos psíquicos e simbólicos do homem, são habitantes do inconsciente coletivo, assim como espelhos das pulsões mais profundas, de instintos humanos selvagens, povoando camadas profundas do inconsciente coletivo.

Von Franz, em *A interpretação dos contos de fadas*, afirma:

[...] o animal é o portador da projeção de fatores psíquicos humanos. Enquanto houver uma identidade arcaica e enquanto não se levar em conta a projeção, o animal e o que se projeta nele são idênticos; eles são uma e mesma coisa. Consideram-se bonitas aquelas histórias de animais que representam as tendências humanas arquetípicas. Eles são humanos porque naturalmente não representam os verdadeiros instintos dos animais, mas nossos instintos animais e, nesse sentido, eles são de fato antropomórficos. Digamos, por exemplo, que o tigre numa história represente a avidez, não é a avidez do tigre que é representada, mas a nossa própria avidez de tigre (VON FRANZ, 1990, p. 44).

Essa linguagem simbólica, que se compõe com imagens arquetípicas do inconsciente coletivo, faz reverberar um imaginário bastante característico das obras de Clarice Lispector, conforme ela mesma corrobora:

Às vezes eletrizo-me ao ver o bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir (LISPECTOR, 1990, p. 54).

Na narrativa em análise, os animais com que a personagem se depara espelham qualidades humanas, como mostra Denise Gimenez Ramos e colaboradores, em *Os animais e a Psique: do simbolismo à consciência*:

Eles surgem sempre como nosso Outro Além do Humano, o que poderíamos vir a ser se os aceitássemos como parte nossa, virtude e defeito, avidez de tubarão, altivez de pantera, candura de ovelha, inventividade de pássaro, agressividade de Doberman, energia de égua, calor materno de vaca, feminilidade de gata e intuição de cachorro, poderio de condor, automatismo de formiga, inconsciência de peixe, força de touro, morbidez noturna de morcego, psiquismo de borboleta, más intenções de rato, veneno, periculosidade e poder de cura de serpente, pele animal, rastro de bicho, toca no mato, horror, alegria, medo, susto e morte (RAMOS et al., 1999, p. 14).

O percurso narrativo por entre os animais com os quais se cria o espelhamento coincide com a trajetória de individuação da personagem, que, para Jung, “significa tornar-se mais individual e, ao mesmo tempo, mais humano”; “o processo de individuação consiste em se tornar alguém feliz consigo mesmo” (Apud VON FRANZ, 1984, p. 87).

O conto inicia com um cenário de primavera, sugerindo o florescimento de algo, um frescor capaz de renovar a vida.

[...] era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. [...] Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova (LISPECTOR, 2009, p. 126).

Inadaptada ao mundo caótico que a circunda e à circunstância trágica que a aprisiona, a personagem lança-se em busca de si mesma: “os olhos estavam tão concentrados na procura”.

A adversidade que conduz sua vida é marcada no discurso narrativo pela conjunção “mas”, a iniciar o texto, como se o leitor pudesse imaginar o que teria ocorrido antes de a protagonista chegar ao Jardim Zoológico.

A sensação de aprisionamento em si é reiterada pela enfática repetição da palavra jaula, como na passagem: “Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas”.

O tempo que marca esse percurso, em forte contraste com a velocidade das grandes cidades, percebe-se lento, remetendo-se ao tempo que move o mundo interior.

No processo de compreender a si mesma, ou de humanizar-se no encontro com os animais, realiza sua trajetória de identificação com os bichos até o epifânico confronto com o búfalo.

Os demais encontros que sinalizam o processo apresentam sequência importante de animais. Primeiramente, a personagem se depara com um par, o leão e a leoa, que curiosamente se amaram naquela tarde. Se buscarmos sentidos para o símbolo do leão, a despeito de representarem emoções destrutivas, apresentam-se como guardiões do mundo subterrâneo, como se habitassem um portal, lugar de passagem para um mundo a ser descoberto, tal como a esfinge que guarda as entradas proibidas e questiona: “decifra-me ou devoro-te”. Segundo Von Franz (1984, p. 65-66), o leão “é a divindade que encerra em si o mistério da morte e do renascimento”, “é o guardião desse misterioso processo subterrâneo que transforma morte em vida”.

O segundo animal com que a protagonista se depara é a girafa. Descrita como “virgem de tranças recém-cortadas”, portadora de “tola inocência”, “leve e sem culpa”, “carne que se distraía em altura e distância”, “quase verde”, pode simbolizar, no contexto, o ser que ainda não está pronto, nada maduro para tomar consciência de si, entretanto, com seu longo pescoço, pode enxergar longe, anunciando possibilidades de futuro, de vir a ser.

Na sequência, é a vez do hipopótamo, força bruta incapaz de domesticação, todavia úmido, prometendo fecundar transformação.

Os macacos, que suaves e felizes levitam, simulam liberdade, vivacidade, agilidade, a nudez necessária para compreender a existência, além de sua natureza ancestral, sugerindo a relevância dessa memória para reconhecimento da identidade da personagem.

O elefante, o mais primitivo dos mamíferos, em seu andar compassado, assinala a lentidão do processo de transformação. Ele “suportava o próprio peso”; “os olhos numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada” – descrições que sugerem a necessidade de reconhecer o legado, o que se carrega do passado no processo de individualizar-se.

Já o camelo, que “mastiga a si próprio, entregue ao movimento de conhecer a comida”, ensina-lhe a paciência para o “artesanato interno”, e a humildade com que se deve conduzir a travessia. Seus “cílios empoeirados” podem aludir à incapacidade de ver ou de ver-se naquele momento.

Após essa primeira etapa do percurso, surge um ponto de mutação, entra em cena, na narrativa, a imagem da montanha russa, em cujo movimento brusco, um “voo de vísceras”, faz a personagem vivenciar experiências polares: céu e terra, ruído e silêncio, vida e morte. A consequência da “fúria vitoriosa” é ter a bolsa com todos os objetos caídos ao chão, como se tivesse sido “jogada fora de uma Igreja”, “recolhe no meio fio os andaimes da sua vida”. Nesse momento, estão em conflito os valores aprendidos, os pilares que sustentam sua vida com o novo que há de vir (admirá).

Após esse inusitado episódio, a personagem retoma a trajetória e depara-se com o quati, cujo “silêncio de um corpo indagante” aguça-lhe o sentido da liberdade a ser conquistada com a naturalidade e com a espontaneidade da criança, pois “fazia pergunta como uma criança pergunta”. A sobreposição de imagens simbólicas – do quati e da criança – reitera a possibilidade do descortinar o novo. Com o quati, a personagem retoma o projeto de sua própria busca.

Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito, mas que em dor ela não alcançava? Onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? (LISPECTOR, 2009, p. 131)

Para encontrar o amor, deveria compreender o ódio. Entretanto, sua formação supostamente cristã parece ter-lhe impedido de odiar.

O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói... oh não mais esse mundo! não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida — [...] — enjaulada olhou em torno de si, [...] e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão [...] (LISPECTOR, 2009, p. 131).

A reiteração das negativas – não, não mais, nunca – revitaliza o processo de resistência necessário a toda individuação.

Finalmente, surge, bem distante, o búfalo que, durante a narrativa, vem sendo metafórica e metonimicamente sugerido como “água negra”, “sangue cinzento”, quadris, o pescoço, cabeça, cornos, alvura dos cornos sobre o negror, músculo do corpo, dorso preto, corpo enegrecido.

A visão do búfalo modifica a qualidade do olhar que vai paulatinamente sendo ocupado por uma percepção consciente do novo, metaforizada pelo lento abrir dos olhos e pelas imagens dos brotos nascendo e do riacho.

Abriu os olhos devagar. Os olhos vindos de sua própria escuridão nada viram na desmaiada luz da tarde. Ficou respirando. Aos poucos recomeçou a enxergar, aos poucos as

formas foram se solidificando, ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço. Sua cabeça ergueu-se em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as pequenas nuvens brancas. Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe (LISPECTOR, 2009, p. 132).

A cor branca nas pequenas nuvens, em clara oposição à escuridão vinda de seu mundo interior, antecipa a visão do si mesmo, do Self.

Nessa cena final, narrada cinematograficamente com o recurso da câmera lenta, o leitor vivencia detalhadamente cada pequeno movimento do búfalo em relação à personagem e a busca de libertação pelo autoconhecimento da mulher.

Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma [...]E de onde olhou de novo o búfalo. O búfalo agora maior. O búfalo negro (LISPECTOR, 2009, p. 133-134).

Misto de claro e escuro, luz e sombra, branco e negro, desejo e medo, atração e repulsão, o sentimento de resistência interpõe-se entre o animal e a mulher, fazendo-a apanhar uma pedra e jogar dentro do cercado.

Para Von Franz,

quanto mais alguém se aproxima do centro de sua personalidade, tanto mais aumentam as forças de repulsão. Quando partículas dessa mesma tensão se aproximam umas das outras, quanto mais são impelidas umas contra as outras, tanto mais forte se torna sua força de repulsão, até que atingem determinado ponto e se unificam (VON FRANZ, 1990, p. 143-148).

A individuação pressupõe o outro e se faz pelo conflito. Olhar nos olhos implica estar à altura do outro “lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente” e, no confronto necessário, poder reconhecer a própria identidade, “olhou seus olhos [...]

novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma (LISPECTOR, 2009, p. 133).

O sentido do *ver* tem íntima relação com o diferenciar e com a tomada de consciência, movimento que vai sendo realizado paulatinamente em todo o percurso. A princípio, a personagem desvia o olhar dos animais (dos leões, da girafa, dos macacos, do quati), até o momento em que se depara com o quati, quando passa a abrir os olhos devagar e, somente no confronto com o búfalo, passa a enxergar, entretanto, o movimento não é repentino, ocorre também paulatinamente, experiência favorecida pelos recursos de linguagem, tais como o movimento cinematográfico da câmera lenta recortando metonimicamente cada parte do corpo do búfalo e deixando em evidência em uma espécie de zoom.

O encontro com o búfalo traduz-se como momento epifânico, um instante de iluminação em que se é capaz de perceber algo do sagrado dentro de si, como revela a protagonista, “viu o céu inteiro e um búfalo”.

[...] Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 2009, p. 135).

Buscar a si implica, para Jung (2000), buscar o Centro de si (Self), a unidade, e esse Centro é sempre algo que transcende e liberta. No processo de individuação, ao integrar os impulsos selvagens, as pulsões, reconciliam-se homem e natureza, assume-se a condição humana. O complexo exercício pressupõe morte simbólica, o que vem sugerido pelas expressões “assassinato” e “vertigem”.

Acrescenta Voz Franz,

durante o processo de individuação a pessoa se depara inúmeras vezes com essas terríveis situações sem saída, em que sente que tudo o que até então experimentou de nada serviu, uma vez que se tem novamente que enfrentar outros apuros. Experimentados os miraculosos passos e soluções que o inconsciente tem a capacidade de efetuar, a pessoa adquire uma espécie de fé [...] A primeira vez em que se fica prisioneiro do próprio inconsciente [...] é então que realmente se tem a impressão de estar perdendo a cabeça, ou de estar cometendo um suicídio, ou coisa assim, mas, depois, ao verificar que o inconsciente pode mudar toda a situação, adquire-me mais fé (VON FRANZ, 1984, p. 168).

O que a mulher busca não é o objeto desejado, mas “a água da vida”, o objetivo é estar vivo de maneira significativa (VON FRANZ, 1984, p. 74). E, para isso, move-se no sentido de sua individuação, sendo este seu maior anseio.

Em seu jogo narrativo ficcional, personagem e leitor se amalgamam em um complexo e difícil percurso de aprendizagem, ou melhor, de des-aprendizagem, à medida que, no itinerário, vai desvelando verdades e desnudando valores cristalizados pela cultura, em direção a um conhecimento capaz de conduzir à libertação e à humanização.

Também é possível observar, no caráter experimental e inusitado da linguagem, a ruptura com o instituído, de maneira que, na intensa busca de sentido, toca-se no indizível e no indivisível.

O emprego do fluxo de consciência conta com um narrador que permite o pensamento e o sentimento fluírem livremente, em um projeto estético que prioriza a sondagem psicológica, isto é, a análise profunda do estado de alma da personagem, feito possível pelo exercício de escrita anticonvencional, marcado pela ruptura com construções sintáticas e pontuações tradicionais, pelo emprego engenhoso de figuras de linguagem e pela inserção de um jogo de contradições imprescindível para criar a tensão entre palavra e não-palavra, entre voz e silêncio.

De fato, vigora, nesse texto clariceano, um jogo narrativo em que o narrador em 3ª pessoa finge inocentar-se, visando a garantir uma objetividade para caracterizar a personagem, cadenciando passos da narrativa e inserindo cenas, além de agenciar um tempo adversativo: “Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa. A mulher do casaco marrom desviou os olhos, doente, doente” (CLARICE, 2009, p. 126).

Admirável é a escrita que traduz a rede de conluio de elementos estéticos finamente agenciados. Alia-se à dinâmica compositiva do jogo temporal uma escolha lexical. “Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar” (CLARICE, 2009, p. 126). Tem-se: “mulher” (como centro da escritura narrativa), “animais” (remetem ao pensamento pré-lógico), “olho” (perfaz a metonímia homem/animal, bem como a escritura/ leitor) e “jaula” (possível de ser compreendida como um diagrama narrativo de onde se prende e liberta o texto).

Com esse modo composicional, os princípios opositivos, geridos pela animalidade e hominidade, enovelam o conflito para estabelecer uma possível revelação de síntese dialogal. O rigor da escolha faz vocábulos e fluxo sintático chancelarem uma correspondência deveras expressiva entre enredo e cadência rítmica do texto.

A percepção do leitor, notadamente, é orientada para o desvelar do movimento de um antes e depois, de um ser e não ser, espelhadamente. Esse movimento se mostra na aparente inocência da enunciação que se veste e se desnuda, posto que a impessoalidade da 3ª pessoa não impede o espiar para dentro da personagem, retirar seus resíduos (lixo) internos: “o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa ao ser exposto na poeira da rua, revelara [...]” (CLARICE, 2009, p. 130).

O teor dessa enunciação desvela o risco de expor em nu o que está “profundamente” vestido: “voos de vísceras”, “engolido o vácuo”, “nascida no ventre”, “a jaula era sempre o lado onde ela estava” – o de dentro – apesar de a busca estar em direção à força que viria do lado de fora.

Ao fim e ao cabo, é a inocência do narrador que produz um discurso da animalidade/hominidade – eixos que se espriam no espelhamento textual e constroem a lógica da contiguidade que engendrará a cumplicidade do leitor.

A carnalidade e sensualidade animal se expõem pela inocência. A carne sensual, sendo o que é – é amor. “*Mas isso é amor, é amor de novo*, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio, mas era primavera e dois leões se tinham amado” (CLARICE, 2009, p. 126).

Embora enjaulados, os animais são livres porque expõem lentidão, tranquilidade, ingenuidade (raciocínio pré-lógico e inocente), resignação do amor, carne distraída, docilidade (nada diz), nudez (exposta e enjaulada) – sem culpa. A mulher conhece-os pelo encontro do olhar; o olho “dos bichos” é o que faz aparecer o seu dentro (forma, movimento, cheiro), seu ser animal-sensorial – sem a culpa do pensar. “Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar” (CLARICE, 2009, p. 127).

A culpa, no contraponto da inocência, revela sua onipotência diante do nu exposto; é no olho da personagem que está seu lugar (o logos) e sua cisão (ódio e ausência do corpo); a mulher enreda-se na prisão de sua ausência sensorial mesmo fora da jaula, a sua carne é enjaulada no olho. É, exato, esse olho, enquanto metonímia, que cinde a utopia do inteiro.

No ritmo da narrativa, até então dado pela busca e pela luta empreendidas em direção ao ódio, com equilíbrio propiciado pela relação especular ausência/presença, animalidade/hominidade, ocorre uma significativa modificação dada a intromissão de novo objeto - a montanha russa - representação possível de prazer intenso. A personagem (ainda

conflituada em face da persistência da busca do ódio no Outro) perde o controle do agenciamento narrativo, sujeitando-se: foi sozinha ter sua violência (sem espelho, olho dos animais e o enfrentamento dela mesma). A sujeição do corpo acontece sem controle:

Mas de repente foi aquele voo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto. A fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre o grito das namoradas! Seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, "faziam dela o que queriam", a grande ofensa, o grito das namoradas! A enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? Os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri [...] (CLARICE, 2009, p. 129).

O coração surpreende-se: "Só isso? Só isto? Da violência, só isto" (CLARICE, 2009, p. 130).

Com um espelhamento, a enunciação agencia a retomada de algo anteriormente enunciado: "Recomeçou a andar em direção aos bichos" (CLARICE, 2009, p.130), fazendo comparecer rastros de uma antiga memória que ainda denotam a necessidade de encontrar-se no Outro (ver-me nele). Tal resíduo impede a mulher de enxergar a verdade do "eu" íntegro que permeia sua história, porque:

[...] tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar (CLARICE, 2009, p. 131).

E justamente por meio desse exercício, senão dessa arte do “fazer sempre de novo”, que se reveste de significação a cena primeira - o não encontro é sempre o encontro com o amor, do qual não pode ver a face, as razões do ódio, seguramente, estariam relacionadas à força de Eros.

Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão, fez seu coração gemer sem pudor, ela começou a andar tão depressa que parecia ter encontrado um súbito destino (CLARICE, 2009, p. 131).

Pelas artimanhas do narrador, vão se revelando motivos da trajetória do espelho e a sua concretização na última cena. A passagem é leve dada a seleção lexical – riacho, água e espelho. A personagem, “Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo” (CLARICE, 2009, p.132) experimenta um processo novo: o aparecimento de uma forma no espelho e a solidificação de uma imagem. Revelam-se forma, cor e volume do búfalo. A relação especular retomada faz ver o outro lado do espelho.

O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada (CLARICE, 2009, p. 132).

A totalidade do búfalo é apreendida, mas a magia ainda não se revela. A escritura ainda encena interessante dança sintática (de ir e vir) nos parágrafos, da alternância dos sujeitos gramaticais (da relação especular mulher e búfalo):

O búfalo negro olhou-a um instante.
No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo.
Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido. A mulher apurou um pouco a cabeça, recuou-a ligeiramente em

desconfiança. Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou. E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la (CLARICE, 2009, p. 133).

É da intensa mediação pelo olho que se dinamiza a configuração da conquista da identidade/unidade do corpo. A ânsia da mulher e a calma do búfalo, uma troca, uma contaminação, a surpresa, a magia:

O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato (CLARICE, 2009, p. 135).

Pela enunciação, o “eu” se vê no outro e o outro se vê no “eu”; pela relação olho/olho (relação do espelho) borram-se distinções e limites do todo. As metonímias metaforizam-se e o paradigma opositivo engendra uma síntese dialogal.

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos (CLARICE, 2009, p. 135).

A epifania da enunciação estaria assim do outro lado do espelho?

É fato que a escrituração deste texto se faz na trama de um trabalho que percorre contrários. Sua leitura demanda duelo de olho com olho, uma curiosidade que enjaula no ato de leitura recepção e emissão, traz em cena o revelar e prender. Um labor estilístico que prima por não dar ainda o texto todo, segurando um tecido que pode ser tramado por ódio e amor, por *logos* ou *eros*. Um feitiço ao longo das grades, realizado por aquele

narrador em 3ª pessoa, nada inocente, que provoca vertigens, um baque macio e, no encontro, a visão do céu inteiro.

Referências

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *El hombre e sus símbolos*. 4.ed. Barcelona: Caralt, 1984.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RAMOS, Denise Gimenez et al. *Os animais e a Psique: do simbolismo à consciência*. São Paulo: Palas Athena, 1999.

VON FRANZ, M. L. *A individuação nos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1984.

VON FRANZ, M. L. *A interpretação nos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1990.

WUNEMBURGER, J. J. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

A HORA DAS ESTRELAS: CLARICE LISPECTOR EM *CENA ABERTA*

Sergio Manoel Rodrigues ¹

Dentre os muitos comentários críticos acerca de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, deve-se frisar que é uma obra que aborda, de forma singular, a vida.

Publicada um pouco antes do falecimento de sua autora, essa novela, que tem como espinha dorsal a história de um simples triângulo amoroso, engrandece quando faz aflorar as diversas reflexões no decorrer de seu enredo: traição, morte, amor, solidão, felicidade, entre outras circunstâncias de natureza humana, com o “[...] uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual [que] têm sido constantes do seu estilo de narrar [...]” (BOSI, 2011, p. 424), possibilitando o pensamento reflexivo sobre o conteúdo da obra.

As temáticas humanas propostas pela obra são formuladas pelo fictício narrador Rodrigo S. M. que se ocupa em expor, como base em suas experiências, a trajetória da protagonista Macabéa: “Antes de ter surgido em minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Além disso, as divagações sobre o ato de escrever feitas por Rodrigo, por meio da metalinguagem, processo que será melhor analisado adiante, também aparecem dentro da trama de Lispector, o que proporciona um “retardamento” ao ritmo narrativo da obra, como se verifica nesta passagem: “Não, não é fácil escrever. É

¹ Pós-doutorando da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), leciona Língua portuguesa e Literatura na Rede Estadual de Ensino e nas faculdades UNIBR (São Vicente/SP) e UNIDON (Guarujá/SP).

duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

A profundidade literária de *A hora da estrela* pode ser comprovada na sua adaptação cinematográfica produzida em 1985, sob a direção de Suzana Amaral, que também assinou o roteiro em parceria com Alfredo Oroz. Nos papéis principais: Marcélia Cartaxo (Macabéa), José Dumont (Olímpico de Jesus), Tamara Taxman (Glória) e Fernanda Montenegro (Madama Carlota). Esse longa-metragem ganhou muitos prêmios nos festivais de Cinema, como o de melhor atriz em Berlim, e, como anuncia em seu trailer veiculado pelo *Youtube.com*, “agrada a todos por seu lirismo e realidade”, elementos estes que constituem o livro homônimo.

Já em 2003, a obra de Clarice Lispector foi adaptada para um programa televisivo. Em uma parceria entre a Rede Globo de Televisão e a Casa de Cinema de Porto Alegre, foi transmitido entre os dias 18 de novembro e 09 de dezembro, somente às terças-feiras, 23h, na TV Globo, o programa *Cena aberta*, com a direção de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, sendo esta última também apresentadora e atriz da atração.



Figura 1: Logotipo do programa *Cena aberta*.

Fonte: <<http://www.teledramaturgia.com.br/cena-aberta/>>

Com o subtítulo *A magia de contar uma história*, tratava-se de uma produção de TV que utilizava uma linguagem inovadora, a que se refere a novelas e minisséries: “O *Cena aberta* teve uma proposta completamente diferente da dos demais de teledramaturgia. Nele não existia separação entre o que acontecia por trás ou na frente das câmeras, não havia divisão entre dramaturgia e documentário” (XAVIER, s.a., s.p.). O objetivo do programa era apresentar, semanalmente, uma obra literária adaptada para o mundo televisivo, mostrando ao telespectador os bastidores e todo processo de produção de uma atração de televisão. Durante sua primeira e única temporada, foram apresentados apenas quatro episódios:

- *A hora da estrela* (18 de novembro de 2003) – adaptação da obra de Clarice Lispector. Elenco: Ana Paula Bouzas, Regina Casé e Wagner Moura;
- *Negro Bonifácio* (25 de novembro de 2003) – baseado no conto de Simões Lopes. Com Lázaro Ramos e Carolina Dieckmann;
- *Folhetim* (02 de dezembro de 2003) – adaptação do romance *A ópera de sabão*, de Marcos Rey. Elenco: Karla Tenório, Márcio Garcia e Regina Casé;
- *As três palavras divinas* (09 de dezembro de 2003) – do conto homônimo de Leon Tolstói. Com Luís Carlos Vasconcelos e Regina Casé.

Apesar de constarem nomes famosos da teledramaturgia nacional em seu elenco, conforme relação acima, em *Cena aberta* também houve a participação de atores desconhecidos da mídia e pessoas anônimas na gravação dos episódios. Como é o caso de *A hora da estrela* que, como já dito, teve os atores globais Ana Paula Bouzas, Wagner Moura e Regina Casé, interpretando, respectivamente, Macabéa, Olímpico e Glória/Madama Carlota, e contou com aspirantes a atriz, que, como em um teste para TV, interpretaram a

personagem central da trama, na tentativa de trazer ao grande público as muitas personagens femininas de Clarice Lispector.

A Hora das Estrelas

A câmera, como se fosse os olhos de Macabéa, focaliza e interage com Madama Carlota, durante toda a consulta na casa da cartomante. Terminadas as previsões de Carlota, os “olhos” da nordestina seguem até a rua e, distraídos, refletem acerca de seu maravilhoso destino revelado pela médium. De repente, voltam-se para uma Mercedes vindo em sua direção. Clarão de faróis. Som de freada brusca. Macabéa é atropelada. Em seguida, há um corte na cena e aparece Regina Casé agachada e olhando o suposto corpo de Macabéa caído no chão e encoberto por um plástico amarelo. Dirigindo-se para a câmera, Casé diz: “Morreu mesmo. Quer dizer, aqui ninguém morreu, porque aqui é um boneco, né?” (CENA ABERTA, 2004, s.p.) e descobre aquele “corpo”, deixando aparecer para todos, no lugar deste, um boneco de pano esticado no solo do local de gravação. Assim começa o episódio *A hora da estrela*, adaptado da obra de Clarice Lispector pelo programa *Cena aberta*, da Rede Globo de Televisão.

Como pode-se perceber, essa versão televisiva inicia-se pela parte final da novela de Lispector – Macabéa consultando Madama Carlota –, talvez com o intuito de chamar a atenção do público e explicar para o mesmo a história que será contada. Nota-se, portanto, que o início do programa, o qual resgata o fim do livro, estabelece certo diálogo com o início da obra original, uma vez que o narrador da novela clariceana lança um questionamento inicial aos seus leitores na primeira página: “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A seguir, a cena descrita anteriormente se desfaz e ouve-se o grito de Regina Casé, na função de diretora de TV: “Ação!”. Primeiros créditos. Focaliza-se, outra vez, a apresentadora, mas agora em pé, embaixo de um

guarda-chuva, pois está chovendo cenograficamente, lendo fragmentos soltos do livro de Clarice Lispector e, em seguida, explica o título da obra: “A hora da estrela é a hora da morte do personagem principal, que é a Macabéa. Tá entendendo? É, no final do livro da Clarice, a Macabéa morre. Chato, né? [...] Acho melhor começar do começo” (CENA ABERTA, 2004, s.p.).

A forma como o programa inicia já sinaliza seus objetivos: apresentar um texto literário ao público e mostrar como são produzidas as atrações da TV. Insere-se, assim, um processo metalinguístico televisivo, o qual é sempre revisitado durante o *Cena aberta*. A função metalinguística ou a metalinguagem ocorre, dentro do processo de comunicação, quando “[...] o emissor e o receptor precisam verificar se o código que utilizam é o mesmo, [assim,] o discurso está desempenhando a função de se auto-referencializar” (CHALHUB, 2005, p. 27), exemplificando: um poema que aborda em seu conteúdo como escrever poemas, temática esta bastante recorrente na poesia moderna brasileira. Transpondo o conceito de metalinguagem para as adaptações cinematográficas, o estudioso Robert Stam propõe a metatextualidade, que é “[...] a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente” (STAM, 2006, p. 30). No caso de *Cena aberta*, tem-se um programa televisivo, como emissor no processo comunicativo, que se desenvolve ao telespectador, este visto como receptor, mostrando como é produzido o mesmo produto de televisão.

Tal processo torna-se evidente no decorrer do programa. A princípio, há uma seleção para escolher a moça que interpretará Macabéa. Para isso, a trama é interrompida e passa-se para o teste de atriz. A apresentadora Regina Casé explica para o público que várias mulheres, atrizes ou não, nordestinas ou que tenham aparência de nordestina, inscreveram-se antecipadamente para o teste e que a ideia inicial é que todas, ao mesmo tempo, interpretassem a mesma personagem. Essa

proposta, porém, logo adiante é descartada, pois apenas uma será a protagonista, a atriz Ana Paula Bouzas.

No entanto, as várias Macabéas de *Cena aberta* são a representação de todos os anseios e medos femininos que são refletidos na obra adaptada. Proposta esta justificada pelo seguinte excerto do texto original: “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Esse mesmo fragmento é narrado, assim como outros, no programa e, enquanto é dito na voz da apresentadora, as várias candidatas à vaga de Macabéa realizam a mesma cena. Todo esse mesmo processo é repetido em outras cenas da atração televisiva, o que revela as partes de reflexão que contém o livro.

Outro recurso que aparece no programa como forma de trazer esse aprofundamento filosófico presente na obra de Clarice Lispector, mas para uma linguagem televisiva, são os depoimentos comoventes dados pelas pseudoatrizes em relação a questionamentos abordados no livro *A hora da estrela*. As mulheres falam de si próprias, expõem suas opiniões acerca de certos acontecimentos de suas vidas e choram a fim de emocionar o público. Transcreve-se, a seguir, o depoimento dado por uma das moças, quando lhe questionaram sobre o que é a vida, o qual ela responde com outros questionamentos: “Antes de nascer somos o quê? Uma ideia? Tava morta?” (CENA ABERTA, 2004, [s.p.]). Testemunho este que muito se assemelha ao seguinte trecho da novela clariceana: “Quem sabe, achava que havia uma gloriuzinha em viver. Ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era. Antes de nascer ela era uma ideia? Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ia morrer?” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Nota-se aí outro conceito de Stam (2006), o qual se refere à adaptação como um processo de reciclagem, transformação ou transmutação. Tido como contínuo turbilhão de transformação intertextual, isto é, o diálogo que aceita ou

refuta as ideias de um texto base por outro que o revisita (aqui entre a obra literária e a ficção televisiva), vê-se que tal propriedade é uma constante em uma adaptação. No caso do depoimento transcrito anteriormente, por exemplo, relacionado ao texto de Clarice, não se deve pensar em uma mera coincidência entre a fala da moça e a obra literária em análise, pois, embora ambas apresentem os mesmos questionamentos, percebe-se que a adaptação utiliza as mesmas palavras ou expressões do texto original para suscitar a hipótese e o pensamento.

Em meio ao programa, há, também, ensaios para as cenas, nos quais a apresentadora Regina Casé, com o roteiro em mãos, e o ator Wagner Moura, que fará o papel de Olímpico de Jesus, ensaiam e orientam as moças para interpretarem Macabéa. Estas, também, opinam e sugerem caracteres que podem compor aquela personagem. Tal iniciativa serve para o aprimoramento das técnicas de atuação dramática, a fim de uma verossimilhança nas ações do ser ficcional, pois a maioria das “atrizes” presentes naquele *set* de filmagem são pessoas inexperientes em Teatro e TV. Assim, nota-se que Casé e os demais constroem, coletivamente, essa Macabéa televisiva.

Relacionando a adaptação ao seu texto fonte, a novela de Clarice Lispector, pode-se dizer que o processo de metalinguagem resgatado por *Cena aberta* é bastante contundente, uma vez que, em *A hora da estrela*, tem-se um narrador que explica ao seu leitor como é construída sua escritura literária: “[...] contarei agora a história da história [...]”. (LISPECTOR, 1998, p. 42). No programa de Regina Casé, esse mesmo fragmento citado é lido por ela para evidenciar o enredo da obra clariceana e, em seguida, a apresentadora informa o telespectador: “A história da história é o romance da Macabéa com o Olímpico, mas a gente não pode ficar com esse mundão de Macabéas que descobrimos [...]. Vamos ficar com uma só pra representar todas as Macabéas que existem” (CENA ABERTA, 2004, [s.p.]). Percebe-se, nessa representação metalinguística,

como em outras informações dadas por Casé em relação à obra original, a tentativa de expandir o conhecimento e o repertório cultural do público em relação à produção literária de Clarice Lispector, que, dentro do processo metalinguístico, “[...] torna-se fundamental, porque determinará, em função do receptor, uma postura face ao objeto artístico [implicando] uma relação dialética entre repertório e informação” (CHALHUB, 2005, p. 15).

Há, portanto, uma preocupação por parte dos realizadores de *Cena aberta* em situar seu público. No programa, exibido em 2003, havia o trecho de uma entrevista dada pela própria Clarice Lispector na TV Cultura e transmitida em 1977, em que a autora falava sobre *A hora da estrela*, o que possibilitava ao telespectador um maior entendimento do livro. Porém, é interessante relatar que no DVD do programa, lançado pela Som Livre em 2004, essa entrevista foi extraída, deixando sem respostas algumas questões: a Rede Globo teria problemas com direitos autorais se mantivesse tal entrevista naquele produto? Ou esta não trouxe resultados positivos no programa para alcançar o grande público?

No decorrer de *Cena aberta*, a personagem Macabéa passa a ter a excelente interpretação da atriz Ana Paula Bouzas, que também estava no teste para atrizes e foi a escolhida pela equipe de produção do programa para o papel. Inicialmente, ao ser abordada por Casé, a atriz explica um pouco seu processo de criação e atuação, explicando como será desenvolvida sua personagem. Assim, evidencia-se, mais uma vez, a metalinguagem e dá-se continuidade à encenação da novela, com ênfase ao triângulo amoroso entre as personagens principais da trama.



Figura 2: Wagner Moura (Olimpico de Jesus) e Ana Paula Bouzas (Macabéa).
Fonte: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/s%C3%A9ries-de-tv/cena-aberta>>

É importante destacar, tendo como base o que já foi relatado até aqui, o conceito de hipertextualidade no tocante a adaptações cinematográficas, mas aqui pautada a produções de TV. De acordo com Stam (2006), o conceito de hipertextualidade é tido como a “[...] relação entre um texto, [chamado] ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, [em] que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33). É nessa relação entre a obra original e sua adaptação que se percebe a inovação, permanência ou atualização procedida pela produção derivada em oposição ao seu texto fonte.

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existentes – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica [ou televisiva] cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação, assim, molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (STAM, 2006, p. 26).

Desse modo, uma adaptação de Cinema ou TV amplia os horizontes da obra literária original, pois, ao recontar aquela história em uma linguagem cinematográfica ou televisiva, utilizará recursos e técnicas próprias, tais como: iluminação, sonoplastia, efeitos especiais, caracterização das personagens por meio do figurino e da maquiagem, os quais ajudam a concretizar áudio-visualmente pormenores presentes no livro.

Segundo os estudos de Stam (2006) acerca da hipertextualidade, o diálogo existente entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (hipotexto), e *A hora da estrela*, em *Cena aberta* (hipertexto), inova sob diversos aspectos, sobretudo no trabalho metatextual televisivo, permanecendo o fio condutor narrativo, e, também, atualizando-se no que concerne ao tempo narrativo. Na adaptação da Rede Globo, a história apresenta-se, inicialmente, como uma narrativa atemporal, contudo alguns elementos do figurino e do cenário atualizam a novela clariceana. Note-se, por exemplo, quando Regina Casé, ao ler em voz alta para o público um trecho do texto original, descreve a personagem Glória, enfatizando a descrição com a leitura do seguinte fragmento: “Glória era um estardalhaço de existir” (LISPECTOR, 1998, p. 61). E, em seguida, a apresentadora e as outras atrizes vão escolher o figurino que melhor se adapta ao perfil descrito para compor aquele ser ficcional: elas optam por roupas decotadas e sensuais usadas por mulheres nos dias de hoje. Outra cena do episódio, que também pode exemplificar essa atualização da trama de Clarice Lispector é a que apresenta Macabéa e Glória no escritório em que trabalham como datilógrafas, entretanto ambas aparecem digitando em computadores, tornando claro o deslocamento temporal sofrido pela obra original datada de 1977.

A adaptação de *A hora da estrela* no programa *Cena aberta*, portanto, pode ser considerada uma adaptação como transposição, pelo fato de os realizadores da atração terem como ideia mostrar ao telespectador todas as etapas para a realização

de uma produção televisiva, ao se recontar a narrativa clariceana. Renovando a novela de Lispector, o programa de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé não deixa de lado uma característica estilística fundamental da autora: a epifania. No roteiro de *Cena aberta*, passagens importantes do original, como os questionamentos de Macabéa oriundos do que ouvia no rádio e os diálogos incomunicáveis entre a nordestina e seu namorado Olímpico, são mantidos quase integralmente, pois são cenas essenciais do livro para a compreensão dos momentos epifânicos ou de descoberta da personagem principal. Faz-se, assim, notar a permanência de circunstâncias vitais da obra original inscritas nessa sua adaptação para a TV.

Considerações Finais

A grandiosidade da obra de Clarice Lispector consiste em como é explorada a consciência e a reflexão humana. Na novela *A hora da estrela*, o aprofundamento dessas questões por parte do leitor tem como finalidade o reconhecimento deste como indivíduo pensante, a fim de resgatar a humanidade perdida nos tempos contemporâneos. Peculiaridades estas importantes para que se compreenda a produção de Lispector e a transposição destas para a adaptação apresentada por Regina Casé, em que se caracteriza a permanência hipertextual, explicitada neste estudo conforme o pensamento de Stam (2006).

Destarte, a hipertextualidade entre os dois discursos (literário e televisivo) concretiza-se pela atualização, sobretudo temporal, do hipertexto, a fim de atingir o telespectador. Embora o programa *Cena aberta* tenha apresentado muito bem e de forma bem humorada obras canônicas da Literatura, rendeu baixos índices de audiência na época de sua transmissão e, por isso, logo foi tirado do ar. Talvez pelo não entendimento do grande público, desacostumado com o formato do programa, o que acarretou, conseqüentemente, a falta de patrocinadores e o

alto custo de sua produção, já que as atrações televisivas funcionam sob os moldes da audiência, concorrência e patrocínio.

Por meio de dois veículos comunicativos, Literatura e TV, presentes na vida cotidiana e que aqui se entrecruzam, a partir da obra de Lispector, pode-se dizer que a tentativa da Rede Globo de Televisão em revelar ao telespectador a obra clariceana foi bastante válida. *Cena aberta* apresentou uma versão que considerou a essência da novela em questão, ampliou a metalinguagem presente na obra original e proporcionou ao público o acesso a um texto literário consagrado, o que pode ter possibilitado a alguns a curiosidade de conhecer profundamente a escritura de Clarice Lispector. Evidentemente, a adaptação desse texto literário, assim como outras adaptações televisivas e cinematográficas, não substitui a leitura efetiva do mesmo, mas pode contribuir na formação de novos leitores.

Referências

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In: _____. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 423-426.

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. *Cena aberta*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/s%C3%A9rie-s-de-tv/cena-aberta>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

CENA ABERTA. Direção: Jorge Furtado; Guel Arraes e Regina Casé. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. In: _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Som Livre/Globo Vídeo, 2004. 1 DVD. Full screen. Color.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

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

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

XAVIER, Nilson. *Teledramaturgia.com.br*. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/cena-aberta/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

FELICIDADE CLANDESTINA E SUAS VOZES: A CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO DO LEITOR

*Regina Célia Ruiz*¹

Falar de Clarice Lispector contribui para as vastas reflexões que se tem feito sobre o papel da literatura na formação do leitor. Conhecer a obra de Clarice é envolver-se nos próprios sentidos, em reflexões que dão significados à nossa caminhada. A literatura, por si só, nos apresenta diferentes faces da vida humana, com seus cenários e dramas variados, que se misturam com os nossos próprios conflitos e caminhos. Mas o que a obra clariceana tem de peculiar é o mergulho na existência, nos profundos questionamentos do homem que o fazem seguir um caminho e não o outro, pensar de uma forma e não de outra. E, por meio dessas narrativas, somos desafiados a nos aprofundar em questões existenciais que nos tornam, muitas vezes, protagonistas e antagonistas da nossa própria história.

Partiremos do conto “Felicidade Clandestina” para traçar o nosso objetivo de incitarmos os pensamentos sobre as contribuições da escrita de Clarice Lispector na formação do jovem leitor. Ao provocar os sentidos e conversar com a trajetória do ser humano, a narrativa clariceana desperta silêncios e vozes, ressoando em reflexões sobre conflitos e incertezas que trafegam pelo universo juvenil.

O conto “Felicidade Clandestina” aparece, pela primeira vez, como crônica com o título “Tortura e Glória”, no

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Jornal do Brasil, em 02/09/1967. Em 1971, foi publicado como conto, já com o novo título “Felicidade Clandestina”, na coletânea que recebe o mesmo nome e republicado em 2009, em *Clarice na Cabeceira*, sob a organização de Teresa Montero.

Trata-se de uma narrativa de caráter autobiográfico, com foco narrativo em primeira pessoa, destacando uma narradora também protagonista da história. Logo no início, percebe-se a tensão entre protagonista-antagonista que acompanhará toda a trama:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria. (...) Ela era toda pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Inicia-se, assim, a relação conflituosa e até sádica entre as duas personagens. Uma é amante de livros e a outra é filha de um dono de livraria. A primeira tem como objeto de desejo *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, o que parece conferir certo poder a outra personagem de, por possuir o livro, ficar com a decisão de emprestá-lo ou não.

A referência a Monteiro Lobato é justificada pela infância da autora. Em 12 de outubro de 1968, Clarice Lispector publicou, no Jornal do Brasil, o texto intitulado “Fidelidade”:

Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz (LISPECTOR, 1999, p. 142).

A paixão da menina Clarice pelo livro e o seu prazer pela leitura acabam se reencontrando no conto, evidenciando o resgate de um prazer infantil que se solidificou na vida adulta.

À medida que a ação se desenrola, a tensão entre as duas personagens se acentua. Revela-se o sentimento mútuo de inveja que permeia toda a relação. Uma desejava o acesso aos livros, o que ter um pai dono de livraria permitia; a outra, provavelmente, sonhava em ser “esguia, altinha e de cabelos livres”. A “tortura” é iniciada e, durante a leitura, ao leitor são apresentados dois lados. O primeiro é o da protagonista que insiste em ter acesso ao tão desejado livro, e o outro é o da antagonista que, inferiorizada pelo grupo das colegas, articula um plano de vingança.

Há uma construção na narrativa marcada pela escolha de termos e expressões que expõem a visão que cada personagem nutre sobre a outra. De um lado: “talento para a crueldade”, “era toda pura vingança”, “sadismo”, “tortura”, “diabólico”, “perversidade”; do outro: “imperdoavelmente bonitinhas”, “esguias”, “altinhas”, “de cabelos livres”. Expressões e palavras que carregam significados, referências e símbolos que se atrelam aos estereótipos do universo juvenil marcando os pares, os grupos, os laços.

As reflexões de Michel Maffesoli sobre a existência de tribos contribuem para o entendimento da narrativa. Para ele, os indivíduos aglomeram-se em tribos, cada um com um grupo com quem tem mais afinidade, assim podendo desempenhar diversos papéis conforme as tribos a que se unem. O que passa a predominar é o presente que se vive com os terceiros em um determinado lugar, cada um existe no e pelo olhar do outro. “É a experiência do outro, a experiência de sua vivência através da minha, que fundamenta a compreensão dos diferentes ‘mundos’ constitutivos de um dado período” (MAFFESOLI, 2004, p. 42). O jovem reúne-se com seus grupos, buscando interesses que envolvem culto ao corpo, amizade, imagem, esportes, dentre outros que servirão como base para a inserção nas tribos.

As exigências da pós-modernidade acabam separando o homem do individualismo e inserindo-o em novas estruturas sociais, em que o coletivo toma voz. Os laços são fundamentados em relações de proximidade, formando-se, assim, as chamadas tribos que agrupam os seres por interesses.

Dentro desse contexto, a necessidade de pertencer a um grupo torna-se imprescindível, principalmente entre os jovens, que anseiam por autoafirmação e aceitação. No conto em análise, as duas personagens pertencem a grupos distintos. Uma quer ter acesso ao livro; a outra encontra, na própria aparência, a impossibilidade de pertencer à “tribo” das “meninas esguias”.

Em “Felicidade Clandestina”, protagonista e antagonista travam um embate, cada uma pertencendo a um grupo diferente, e o que as move é justamente o desejo de também pertencerem ao outro grupo, aquele ao qual não se encaixam. Esse desejo impulsiona o conflito da narrativa. A antagonista arquiteta um plano para “torturar” a colega devoradora de livros. Ao descobrir o seu profundo interesse pela obra de Monteiro Lobato, oferece-lhe o livro em empréstimo e pede para que a garota vá buscá-lo em sua casa.

Assim, o plano começa a se concretizar.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam (LISPECTOR, 1998, p. 10).

No dia combinado, era grande a expectativa de ter o livro em mãos, mas a protagonista é informada de que o objeto tão desejado tinha sido emprestado para outra menina, e que ela deveria retornar no dia seguinte; ela retornou e soube que o livro ainda não estava ali. “O plano secreto da filha do dono da livraria era tranquilo e diabólico” (LISPECTOR, 1998, p.10). E assim foi,

era esse o plano, de brincar com o tempo, de fazer do dia seguinte sempre uma nova esperança infundada “Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo do seu corpo grosso” (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).

E a mãe surge. A salvadora, não da própria filha, mas da outra, a qual sofria pelo livro. “(...) mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler! (...) você vai emprestar o livro agora mesmo (...) E você fica com o livro por quanto tempo quiser” (LISPECTOR, 1998, p. 11). E a tortura cessa. O livro já está em suas mãos, por um tempo indefinido, até que esgotasse a leitura e o seu desejo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Se antes a extensão do tempo atuava como parte da tortura a qual foi submetida, agora o tempo estendido era uma vitória. Não havia tempo para se ficar com o livro, só o momento de desfrutar de sua posse. E cada momento podia ter o seu próprio tempo.

Há um tempo cronológico, que estrutura a narrativa, quando se dá a passagem dos acontecimentos, um tempo que alimenta as expectativas. “Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Mas há, também, um tempo que desacelera, que fica suspenso; que atende ao tempo que a protagonista tem para degustar o seu objeto adquirido, a sua vitória diante da batalha vencida. A protagonista adia o prazer da tão esperada leitura; ela quer saborear a “felicidade” que se apresenta como clandestina:

uma felicidade conquistada, que possui um prazo, mesmo que seja indefinido.

No final, a felicidade extrema traduz-se em outra experiência: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Dá-se, assim, o ritual de passagem. A garota deixa de ser menina, ela agora é uma mulher. O livro não era desejado apenas pelo prazer da leitura, mas era nutrido por um caráter simbólico, um degrau para outra esfera, um caminho para se adentrar na maturidade.

Muitos filósofos, pesquisadores e poetas já se debruçaram sobre o tema *felicidade*. Epicuro, filósofo grego, escreveu *A Carta sobre a Felicidade*, por volta de 300 a.C., ao amigo Meneceu, texto que acabou se tornando uma obra da Antiguidade, suscitando críticas e comentários. Conforme o texto da carta, um dos caminhos para se chegar à felicidade é o cultivo da prudência:

A prudência é o princípio e o supremo bem, razão pela qual ela é mais preciosa do que a própria filosofia; é dela que originaram todas as demais virtudes; é ela que nos ensina que não existe vida feliz sem prudência, beleza e justiça e que não existe prudência, beleza e justiça sem felicidade. Porque as virtudes estão intimamente ligadas à felicidade, e a felicidade é inseparável delas (EPICURO, 2002, p. 45-47).

Não encontramos na narrativa a presença das virtudes que Epicuro coloca como intimamente ligadas à felicidade. O filósofo fala em prudência, beleza e justiça. As duas personagens centrais não evidenciaram a presença desses valores em suas atitudes, aliás, foram extremamente contrárias a tudo isso, emitindo sinais de preconceito, disputa e poder. Se nenhuma das duas atendem ao que Epicuro considera como pré-requisito para se chegar à felicidade, o que se pode inferir sobre essa trajetória?

Para Giorgio Agamben, felicidade está atrelada à magia:

Benjamin² disse, certa vez, que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que “os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia”. A afirmação, proferida sob o efeito de uma dose de vinte miligramas de mesalina, não é, por isso mesmo, menos exata. É provável, aliás, que a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasce precisamente dessa consciência de não serem capazes de magia. O que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo (AGAMBEN, 2007, p. 23).

A magia das fábulas, dos contos que apresentam finais felizes está no imaginário de cada criança, de cada jovem, que acredita no poder das fadas, nos gênios da garrafa, criaturas que já garantiram tantas alegrias aos nossos heróis e, quem sabe, não estejam por aí nos rondando, para colaborar com os encaminhamentos das nossas próprias histórias.

Sendo assim, vinculada à magia, a felicidade estabelece uma relação paradoxal com o sujeito. Ele possui a felicidade, mas, ao mesmo tempo, ela não lhe pertence “quem sente prazer de algo por encanto escapa da *hybris* implícita na consciência da felicidade, porque a felicidade, embora ele saiba que a tenha, em certo sentido não é sua” (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Clarice Lispector traz em sua obra a marca de questionar o mundo com perplexidade e crueza, o que nada se ajusta à ideia de uma felicidade simples, a que se procura nas camadas superficiais da nossa realidade. A felicidade, aqui proposta por Clarice, é a que se alcança depois da dor, a que embala sofrimento com alegria. É uma felicidade que escapa, que não pertence a quem a conquista; é, certamente, uma felicidade clandestina. A narrativa, traz, na aparente simplicidade, questões que envolvem a formação do ser humano.

Felicidade, para Clarice Lispector, caminha pelos bastidores existenciais de cada personagem, não é uma

² Giorgio Agamben refere-se a Walter Benjamin, filósofo e crítico literário alemão, que muito contribuiu em sua obra.

conquista tranquila. É necessária a busca, a inquietude, o questionamento como fez Joana, personagem de outra obra da autora, *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1943:

De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio de recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. —

Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão.

— Escrevam um resumo dessa história para a próxima aula.

Ainda mergulhadas no conto, as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.

— O que é que se consegue quando se fica feliz? — sua voz era uma seta clara e fina. — A professora olhou para Joana.

— Repita a pergunta...(...)

— Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação. (...)

— Ser feliz é para conseguir o quê?

(LISPECTOR, 1984, p. 17-18).

Os questionamentos de Joana obtêm resposta no percurso que a protagonista de *Felicidade Clandestina* faz logo após conseguir o tão almejado livro:

Não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. (...) Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Finalmente, o Monteiro Lobato chega às mãos da personagem que consegue se libertar do vórtice que a aprisionava durante o seu percurso para conseguir o livro. Para Agamben:

E, também no curso da nossa vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência. Às vezes se faz mais

próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguirmos mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício. Mas, nos momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damo-nos conta de que, também nós, nada mais somos que um fragmento do início, que continua a redemoinhar naquele turbilhão do qual provém nossa vida, a girar em seu interior até (a não ser que o acaso o cuspa de volta para fora) atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer (AGAMBEN, 2018, p. 86).

O vórtice perfura e remexe a origem, provoca o confronto entre as inquietações que movem as ações e pensamentos. Trata-se de um mergulho na natureza para se retornar transformado, repensando os significados e sentidos. Clarice joga personagens e seus conflitos no turbilhão para depois recuperar um a um, refazendo os sentidos, os pensamentos. O vórtice vai até o fundo, até o âmago da existência e tenta revelar os não-ditos, o que a história de cada um tentou esconder em seu estado puro para depois se transformar, revertendo em outras histórias.

A leitura de *Felicidade Clandestina* evoca os conflitos diários. Querer pertencer a outros grupos, sentir-se reconhecido e aceito, buscar momentos de prazer, despertar a possibilidade de uma felicidade clandestina, mas, ao mesmo tempo, legítima, faz parte da vida do ser humano. Assim, literatura passa a ser um espaço de refúgio, lugar onde a fantasia pode ser livremente alimentada. “Um espaço que lhe permita delimitar-se (...) desenhar seus contornos, perceber-se separado, distinto do que o cerca, capaz de um pensamento independente. E isso o faz pensar que é possível abrir seu caminho, seguir com seus próprios passos” (PETIT, 2013, p. 42). E a leitura atua em um espaço de elaboração da subjetividade, valorizando a importância do mediador na tarefa de orientar para as descobertas interiores que se pode fazer por meio dos textos. “Construir-se – ou descobrir-se – ao ler, e sair das prescrições familiares ou sociais por meio da leitura, é uma velha história” (PETIT, 2013, p. 40).

Ao ser inserido na leitura, o indivíduo encontra um lugar de espaço próprio, íntimo, privado, um refúgio onde os sonhos são permitidos. Um espaço-tempo singular, em que realidade e fantasia se cruzam e se alimentam. A leitura propõe um espaço psíquico em que se manifesta a atividade do leitor ao se apropriar do que lê, entrelaçando, com sua realidade, desejos e fantasias.

A leitura é uma transgressão, pois ninguém pode dominar o leitor. Este possui uma liberdade de realizar a interação entre o texto e a vida, entre a ficção e o real. Há a liberdade de se fazer uma travessia, utilizando a leitura na mediação de suas próprias questões. As histórias lidas nos revelam mundos e recriam nossos espaços por meio das inúmeras possibilidades na apreensão dos textos.

É o que nos ensina o exemplo de grandes leitores. A observação de seus modos de ler mostra que eles não hesitam em se utilizar do texto, em adaptá-lo para pensar o mundo, dando às suas vidas um acréscimo de existência (ROUXEL, 2013, p. 158).

A leitura também possui outra característica: ela permite uma liberdade ao leitor. “Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, e deslizam entre as linhas seus desejos, suas fantasias, suas angústias” (PETIT, p. 43-44). Ao recorrer aos livros, o adolescente explora os desejos e segredos proibidos. Busca as melhores palavras que expressam seus sentimentos. Apoia-se em saberes, testemunhos, relatos, narrativas e compreende que esses desejos ou esses temores, que acreditava ser o único a conhecer, foram experimentados por outros. A leitura vem ao encontro do que precisa, lhe traz dúvidas e respostas.

Surge a magia da identificação relacionada à assimilação de um traço da personalidade do personagem com quem se tem simpatia ou não. O leitor se reconhece no texto e

tem a oportunidade de revisitar camadas camufladas, escondidas, não acessadas.

Essas frases, esses fragmentos de textos funcionam como *insights*, como tomadas de consciência súbitas de uma verdade interior, como esclarecimentos sobre uma parte de si mesmos até então desconhecida. Isso porque permite a eles deciframem sua própria experiência. É o texto que lê o leitor, que sabe muito sobre ele, sobre regiões nele que ainda não haviam sido exploradas.” (PETIT, 2013, p. 46).

A literatura possui o papel de divulgar valores culturais, de forma muitas vezes lúdica, divertida, que leva crianças e jovens a questionamentos sobre seu próprio espaço, sentidos e ideias. Tudo vira espaço de dúvidas, questionamentos que vão se entrelaçando com o material fornecido pelos textos literários. As dúvidas, discussões, encantamentos provocados pelos diversos tipos de textos levam o jovem leitor a compor a sua leitura de mundo.

Por meio da literatura recebemos nossas heranças históricas, aprendemos com as tradições aprimorando-as e transformando-as. É a partir da literatura apresentada para crianças e jovens que essas práticas e ensinamentos ficam incorporados. A literatura é um caminho para a consciência de mundo, para a compreensão, observação e registro de experiências que formam, estruturam um leitor, que estará sempre em processo de formação.

O que se discute na literatura infantil e juvenil é o que propõe a jornada do ser humano, conforme suas culturas, crenças, valores representados, evoluídos e aperfeiçoados ao longo da caminhada humana. A jornada do homem apresentada nas narrativas das diversas culturas espalhadas pelo mundo é a nossa jornada, a de qualquer humano que sai de sua casa, de seu conforto para enfrentar os obstáculos, as adversidades, os inimigos e depois retornar renovado, amadurecido, pronto para a próxima caminhada (CAMPBELL, 2007).

Assim, o papel do mediador de leitura torna-se fundamental no processo de formação do leitor literário. A mediação permite a criação de estratégias, favorece diálogos múltiplos e evidencia as possibilidades de quebras de expectativas, ferramentas fundamentais na condução de novos e diversos caminhos, possibilitando a leitura de mundo e de si próprio.

“Felicidade Clandestina” propicia apropriações e identificações com a trajetória de vários personagens. O leitor que se constrói durante o ato de leitura é o sujeito que atuará em outros textos e na vida. O pacto que se estabelece entre leitor e texto garante que fantasia e realidade se cruzem na composição de infinitas possibilidades, contribuindo para reflexões e discussões para as nossas tantas questões existenciais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Magia e felicidade. In: _____ *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino José Assmann, São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Vórtices. In _____ *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, São Paulo: Boitempo, 2018.

AMARAL, Emília. *Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri – SP: Faro Editorial, 2017.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Tradução Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Pensamento, 2007.

EPICURO, *Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)*, tradução e apresentação Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore, São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 145: Fidelidade; p. 20-21: Tortura e glória.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes Menezes, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROUXEL, Annie. A tensão entre utilizar e interpretar na recepção de obras literárias em sala de aula : reflexão sobre uma inversão de valores ao longo da escolaridade. Tradução Marcello Bulgarelli.. In : ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard, REZENDE, Neide. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

SENTIMENTO DE CULPA E ESTRATÉGIAS DE CONVENCIMENTO: A BUSCA DO PERDÃO EM *A MULHER QUE MATOU OS PEIXES*

*Adriana F. A. Araldo*¹

Muito já se falou sobre a escrita literária de Clarice Lispector e a relevância atribuída às paixões humanas e aos sentimentos contraditórios, os quais acometem suas personagens presas a uma realidade que se apresenta de forma pouco compreensível, quase sempre indecifrável. Entender essa realidade conflituosa é substancial para Clarice. Entender a relação que envolve a tríade: Eu/ Outro/ Mundo é o cerne da experiência artística de Clarice, cuja busca reveste-se de densidade psicológica, tom dramático, e intensidade que beira o insuportável.

Assim, aspectos do cotidiano recebem um tratamento diferenciado e a própria linguagem, trabalhada e utilizada, muitas vezes, em sentido inusitado, concede ao texto clariceano uma força nova, capaz de se aproximar do inenarrável, do indizível, da complexidade dos sentimentos humanos.

Ler Clarice sempre impressiona. A escolha por temas que giram em torno das questões existenciais: vida, morte, solidão, autoconhecimento, entendimento, perspectivas, culpa, entre outros, tomam uma dimensão única que angustia e abala os sentidos. Não é fácil ficar imune ao estilo questionador de Clarice.

¹ Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, (USP) no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Vale notar que muitos desses elementos, de alguma forma, também se manifestam na literatura para crianças e jovens. É isso que se objetiva demonstrar aqui, por meio da narrativa *A mulher que matou os peixes*, destinada aos jovens leitores.

A obra

Escrita em 1968, a obra *A mulher que matou os peixes* apresenta elementos singulares e que a fazem especial para o público jovem. Em primeira pessoa, logo no início, a narradora apresenta-se como *ré confessa*, “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (LISPECTOR, 2017, p. 7); mostrando-se perturbada com o crime que cometera: “Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é pura verdade e aconteceu mesmo” (LISPECTOR, 2017, p. 40). Crime que será esclarecido somente ao final, dando tempo aos pequenos para que a conheçam melhor, por meio das histórias vividas com os animais, e que se põe a contar.

Ao longo da narrativa, elementos importantes da escritura clariceana podem ser notados: o uso de *uma narrativa não linear*, as recorrentes interrogações, incitação à reflexão, conflitos existenciais e a predileção pelos temas complexos como o sentimento de culpa. Assim, sucedem-se várias e diferentes histórias de bichos experimentadas pela narradora: histórias com baratas, gatos, macacos, cachorros, coelhos, peixes, entre outros tantos: “Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com o meu crime” (LISPECTOR, 2017, p. 8).

Essas pequenas narrativas sobre animais, as quais se configuram como histórias dentro da história, constituem parte determinante de um plano estratégico da narradora, plano que

objetiva estabelecer uma relação de empatia entre a narradora e os pequenos leitores a fim de recuperar a imagem positiva de si perante o outro, e, pelo convencimento, vir a alcançar o perdão de seus leitores, aliviando sua culpa.

O sentimento de culpa: um sentimento que diz muito

Grosso modo, pode-se definir o sentimento de culpa como um sentimento penoso decorrente da consciência de se ter transgredido uma regra moral (LA TAILLE, 2017, p. 129).

A pessoa moral é aquela que assume sua responsabilidade, perante outrem e perante ela mesma, isso até mesmo quando não houve intenção de causar prejuízos a outrem ou a si próprio, e o sentimento de culpa é a dimensão afetiva desse compromisso (LA TAILLE, 2017, p. 130).

Para o professor Yves de La Taille, em seus estudos sobre a Psicologia Moral, o sentimento de culpa está intimamente relacionado ao sentimento de responsabilidade e exerce papel importante como condutor do agir e pensar morais. Trata-se de uma emoção social, construída e sentida no âmbito das relações sociais.

O sentimento de culpa, então, relaciona-se a uma ação socialmente condenável praticada por determinado sujeito, e que veio, de alguma forma, causar prejuízo a outrem. O sofrimento experimentado (a culpa) denuncia a interiorização de valores e regras sociais por parte do sujeito, valores percebidos por ele como significativos, com respeito “à regra moral que nos proíbe fazer mal aos outros” (LA TAILLE, 2002, p. 158).

Assim, o sentimento de culpa é capaz de fazer revelar a personalidade moral do sujeito, uma vez que somente o sujeito moral pode vir a sentir culpa.

O tema é recorrente na obra clariceana, apresentando-se como sentimento de grande dor psíquica e extremo desconforto consigo mesmo, tema presente em *A Hora da Estrela*, marcado pelo subtítulo *A culpa é minha* e em outros textos da autora, como registram os fragmentos abaixo:

Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida. No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa **carga de culpa**: fizeram-me para uma missão determinada e **eu falhei**. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoou (LISPECTOR, 1999, p. 110, grifo nosso).

Pudesse eu um dia escrever uma espécie de tratado sobre a **culpa**. Como descrevê-la, aquela que é **irremissível**, a que **não se pode corrigir**? Quando a **sinto**, ela é até fisicamente **constrangedora**: um **punho** fechando o peito, abaixo do pescoço: e aí está ela, a culpa. A culpa? O **erro**, o **pecado**. Então o mundo passa a não ter refúgio possível (LISPECTOR, 1999, p. 160, grifo nosso).

Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me **deem o perdão** que eu peço a propósito da morte dos dois “vermelhinhos” (LISPECTOR, 2017, p. 8, grifo nosso).

Pode-se perceber que a culpa ocupa lugar de relevância na produção de Clarice Lispector. Em *A mulher que matou os peixes*, o fato de o crime ter sido cometido *sem intenção*, em nada diminui o sofrimento decorrente da culpa experimentada pela narradora.

La Taille explica que “para sentir culpa é preciso não apenas reconhecer-se como autor de uma determinada ação (intencional, ou não) como “sentir-se mal por tê-la realizado” (LA TAILLE, 2002, p. 135). Na narrativa, em questão, outros afetos encontram-se em jogo. E isso pode explicar tal sofrimento.

Relembrando a história, o destaque é dado à mulher que gosta muito de bichos, de crianças e da família. O filho solicita à mãe que cuide dos seus peixinhos, enquanto ele sai para uma viagem. O filho reconhece que a mãe é pessoa responsável, portanto, sabe que cuidará bem. Acontece que, envolvida em seus afazeres, ela se esquece dos peixes e eles acabam morrendo de fome. “Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver” (LISPECTOR, 2017, p. 7). Ela experimenta a culpa por não ter cuidado dos peixes que estavam sob sua responsabilidade.

Conforme esclarece La Taille, “cremos ser sensato afirmar que quem sente culpa ao ter cometido alguma má ação deve também sentir alguma forma de simpatia, amor ou compaixão para com este outro” (LA TAILLE, 2002, p. 145).

Em resumo, pensamos que o sentimento de culpa tem como correspondente motivacional da ação algum afeto positivo em relação às pessoas em geral (quando a norma é universalizada), ou a algumas em particular. Pelo avesso, podemos dizer que seria difícil entender que uma pessoa seja capaz de sentir culpa sem ser também capaz de simpatia, compaixão, por mais tênues e fugazes que possam ser, nela, estes sentimentos. Aliás, fala-se popularmente em pessoas “desalmadas” para referir-se a bandidos que matam “friamente”, no sentido de isentos de paixão. Mas que paixão lhes falta? Ora, certamente sentimentos como piedade, compaixão, amor ao próximo etc.; e, decorrentemente, falta-lhes a capacidade de sentir culpa (LA TAILLE, 2002, p. 146).

Fica fácil entender, aqui, que o sentimento de culpa experimentado pela narradora não se dá apenas pelo esquecimento de alimentar os peixes, que culminou com a morte dos peixes, fato censurável, mas também pelo carinho que nutre pelos animais e pela possibilidade de vir a quebrar a confiança que outro pode nela querer depositar.

A obra deixa evidente que a narradora assume a autoria do crime, mesmo ocorrido de maneira não intencional. Pode-se inferir que tal crime é para ela condenável, uma vez que, como ela mesma afirma: “perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer” (LISPECTOR, 2017, p. 7). Tal sentimento assume maior proporção em virtude da simpatia e cuidado que costuma dispensar aos animais e às crianças: “Eu fico muito ofendida quando um bicho tem medo de mim, pois sou corajosa e protejo os animais. Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo” (LISPECTOR, 2017, p. 43).

No início da narrativa, o uso de expressões pertencentes ao universo moral intensifica os sentidos produzidos e a personalidade moral da narradora vai se revelando ao longo do texto:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas **juro** a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra.

Dou minha **palavra de honra** que sou pessoa de **confiança** e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer.

Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver.

Pessoas também querem viver, mas felizmente querem também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom.

Não tenho coragem ainda de contar agora como aconteceu. Mas **prometo** que no fim deste livro contarei e vocês, que vão

ler esta história triste, me perdoarão ou não (LISPECTOR, 2017, p. 7, grifo nosso).

Diante disso, restabelecer a confiança e a imagem positiva de si perante o outro constituem tarefas fundamentais.

A obra como confissão e pedido de perdão

O sentimento de culpa faz com que o sujeito transgressor, desencadeador da ação ora reprovável, volte o seu olhar sobre si mesmo, em postura de autoavaliação. Tal capacidade reflexiva pode incitar o desejo de *reparação*; reparação que pode se apresentar mediante reconhecimento, ou seja, como tentativa de *des-culpar-se*, nas palavras de La Taille, por não ter correspondido às expectativas dos outros, buscando, assim, contar aquilo que faz a sua *consciência pesar* “a um parente, um amigo, um padre, um terapeuta, mas não necessariamente à vítima de uma ação moralmente compreensível” (LA TAILLE, 2002, p. 142), sempre com o intuito de aliviar a culpa.

Em *A mulher que matou os peixes*, a confissão se dá por meio da própria escritura, ou melhor, a própria obra apresenta-se como manifestação de reconhecimento e pedido de perdão. Pedido de perdão que, curiosamente, é dirigido às crianças, como confissão pública e espontânea, e não ao filho, dono dos peixinhos.

Sobre o efeito da confissão, realizada espontaneamente, Yves de La Taille esclarece que “é muito mais o de despertar respeito moral pelo confessando do que, pelo contrário, firmar suspeitas sobre sua índole” (LA TAILLE, 2002, p. 263). O ato de confessar, admitir publicamente o seu erro, reforça que a narradora-personagem condena o “crime praticado” e mantém-se fiel aos valores morais:

Em uma palavra, o confessando não fala de seu ato apenas e nem essencialmente para “informar” sua vítima e, se for o caso, a comunidade, a respeito de seu ato, o confessando fala sobretudo para reatar suas relações com outrem, para reafirmar que ele ainda merece confiança. Se, com seu ato imoral, ele fraturou as relações de reciprocidade, de respeito mútuo, com a confissão, portanto com a admissão do erro, ele procura reatá-las, reequilibrá-las. Ao tornar pública sua conduta ele reafirma o outro como juiz competente, portanto como merecedor de respeito. É como se dissesse: “pela minha ação desrespeitei, com minha confissão mostro que permaneço respeitando, pois lhe presto contas e submeto-me a seu julgamento” (LA TAILLE, 2002, p. 264).

No caso, é bastante importante o fato de o pedido de perdão ser encaminhado às crianças: “Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 2017, p. 45). Considerando-se a morte dos peixes, seria natural que o pedido de desculpas fosse dirigido ao dono dos peixinhos. Contudo, a narradora estende o pedido de perdão a todas as crianças leitoras. Para ela, os bichos e os pequenos apresentam forte vínculo: “Dilermando era tão inteligente como uma criança de dois anos” (LISPECTOR, 2017, p. 19) e um coração inocente capaz de entender a alma dos humanos. Segundo a narradora, cachorros “são guiados pelo amor do coração dos outros e deles mesmos” (LISPECTOR, 2017, p. 19). Assim, ao longo da narrativa, crianças e bichos são colocados lado a lado, unidos por laços de afeto e naturalidade na expressão dos sentimentos.

Como a morte dos peixes constitui um ato incorrigível, resta à narradora somente o pedido de perdão. Pedido que ela dirige às crianças, entendendo serem todas elas, por aproximação aos animais, as vítimas afetivas desse crime. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a obra clariceana dá voz às crianças, concede a elas o poder de fazer o julgamento: “Mas

prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não” (LISPECTOR, 2017, p. 7).

O plano estratégico

Ao longo do texto, a narradora-personagem mostra-se muito empenhada na tarefa que impôs a si mesma: *convencer o outro de que não é pessoa cruel*. “Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra” (LISPECTOR, 2017, p. 7). Dessa forma, busca *desfazer* a imagem negativa que incidiu sobre ela e estabelecer o vínculo com o leitor.

A narradora tem consciência de que para julgar é preciso antes conhecer. Para tanto, passa a contar pequenas histórias sobre suas vivências com animais a fim de que as crianças a conheçam melhor. Ao longo das micronarrativas, tece comentários e faz uso de um discurso bastante persuasivo:

Eu queria é que vocês fossem fazer uma visita comigo à ilha de minha amiga. Vocês poderiam tomar banho de mar, caçar bichos, e de noite ir dormir numa rede. Vocês não iam ter medo porque eu ia dormir no mesmo quarto, protegendo cada menino e cada menina (LISPECTOR, 2017, p. 38).

Seu discurso não é inocente, pelo contrário, é carregado de intencionalidades, sem ser desonesto. É sincero em seus objetivos. A narradora domina a arte da escritura, conhece a alma humana e sabe como envolver o outro pelo diálogo:

Sabem de uma coisa? Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa (LISPECTOR, 2017, p. 13).

A alteridade é um importante fator a ser levado em conta no texto clariceano, revelando-se sobremaneira em *A Busca do Outro*, nos dizeres: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1999, p. 119). O outro desempenha papel fundamental no autoconhecimento, coincidindo, aqui, com o ponto de vista de Bakhtin: “Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim” (BAKHTIN, 2010, p. 341-342).

Em *A mulher que matou os peixes*, todo tempo a narradora apela ao leitor, evitando perder o contato, buscando restabelecer vínculo emocional e de identidade: “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir” (LISPECTOR, 2017, p. 09).

Em meio a reflexões, questionamentos, diálogos, o olhar do outro vai se fazendo presente na obra, enquanto a narradora busca a si mesma.

Sentimento de culpa e realidade – histórias dentro da história

Se, como já foi exposto, o sentimento de culpa *faz com que o sujeito volte o seu olhar sobre si mesmo, em postura de autoavaliação*, em *A mulher que matou os peixes*, o sentimento de culpa experimentado, faz, também, com que a narradora volte o seu olhar sobre a realidade. Narrar, então, é uma forma de compreender a vida. Contando histórias e revisitando o passado, através das micronarrativas, faz-se uma viagem para *dentro de si mesma* e em torno do mundo que a cerca.

Em meio às histórias contadas, e vivenciadas com bichos, a narradora expõe comportamentos humanos,

contrapondo o modelo de boa pessoa, *de coração doce, que gosta de crianças e de animais, que não os deixa sofrerem, que cuida e protege*, modelo no qual se insere, ao modelo de pessoa cruel, capaz de maltratar animais e crianças. A narradora busca uma linguagem intimista, com interrogações, introduzindo e incitando o leitor à reflexão sobre a realidade. Dessa forma, vai revelando ao jovem leitor, àquele a quem oferece o seu destino, seu lado bom, seu erro, sua culpa, a sua humanidade.

Na tentativa de convencer seu público acerca da “doçura” de seu coração, o discurso da narradora trabalha as paixões enfatizando o amor pelas crianças e animais. Em tom de diálogo, revela sua preocupação para com os pequenos leitores. Não quer que sintam medo, nem tristeza, nem que sofram de solidão. Reconhece-se como pessoa de bem e busca reforçar a imagem positiva de si: “Eu tenho respeito por meninos e meninas e não engano nenhum deles” (LISPECTOR, 2017, p. 40), mas entende que há muita “gente grande que é tão chata: pessoas incapazes de entender as crianças” (LISPECTOR, 2017, p. 8).

Aos poucos, vai *introduzindo observações* que dizem respeito às *questões existenciais* e à *realidade*: “O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala” (LISPECTOR, 2017, p. 20). E, mais à frente: “Os bichos falam sem palavras” (Ibidem, p. 20). Assim, tece comentários diversos: sobre o próprio ato de escrever: “Se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo: enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente” (Ibidem, p. 16). Sobre solidão, morte, questões raciais: “Não me lembro de que raça ele era porque não faço diferenças, eu gosto de todas as raças humanas e de animais” (Ibidem, p. 22); violência: “se Jack ficasse conosco, ele (o vizinho) ia dar um tiro nele” (Ibidem, p. 23); sofrimento: “Escolham uma pessoa grande que seja muito

boa para crianças e que entenda que às vezes um menino ou uma menina estão sofrendo” (Ibidem, p. 37); o bem x o mal: Porque “tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança” (Ibidem, p. 8). E a realidade vai se abrindo, aos poucos, aos pequenos leitores:

Como vocês veem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz miniaturas e inventa perfumes. Isto eu estou dizendo para vocês se lembrarem quando crescerem que há muito o que fazer na vida (LISPECTOR, 2017, p. 20).

E, por fim, a narradora torna conhecida dos pequenos leitores a sua história e uma parte da realidade.

Revela-se, assim, a imagem de criança para a qual a obra é escrita: criança capaz de dialogar com a narrativa, de fazer avaliações e de realizar o julgamento acerca da morte dos peixes.

Considerações finais

Em 1970, em crônica do *Jornal do Brasil*, de 21 de novembro, Clarice Lispector apresenta a decisão proferida pelo júri acerca do julgamento da morte dos peixes:

Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil *A mulher que matou os peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: “Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada.” A carta é assinada pela senhorita Inês Kopschitz Praxedes, que mora na Rua Maria Balbina Fortes, 87, Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem... dez anos de idade (LISPECTOR, 1999, p. 321).

Tal fato vem a corroborar a literatura como diálogo. O ato de escrever como uma maneira de se dirigir ao outro, em busca de respostas, como troca dialógica:

A obra e o mundo representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, 2010, p. 358).

Num tempo marcado pela fragilidade das relações humanas e de valores fluidos, discutir temas como culpa e responsabilidade mostra-se importante, mas nem sempre tarefa fácil. Nesse sentido, a obra de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, escrita em 1968, apresenta atualidade e grande valia, uma vez que sem exibir tom didático-moralista, não objetiva assumir valor de verdade, ou oferecer respostas prontas, mas, com literariedade, encaminha o jovem à reflexão sobre condutas e sentimentos humanos de grande complexidade, contribuindo para o autoconhecimento e transformação da realidade.

A obra dá voz à criança, apostando no pensamento crítico e no potencial infantil de fazer julgamento, por meio do qual, Clarice, enfim, conclui aliviada: “Fui absolvida!!”.

A narrativa convenceu.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 5ªed. Barueri: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 1ªed. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

LA TAILLE, Yves de. *Moral e ética: dimensões intelectuais e afetivas*. 1ª ed. São Paulo: Artmed Editora, 2007.

LA TAILLE, Yves de. *Vergonha, a ferida moral*. 2ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações Mariana Valente. Rio de Janeiro: Editora Rocco- Pequenos Leitores, 2017.

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

CONVERSANDO SOBRE LAURA E SUA VIDA NEM UM POUCO ÍNTIMA

Avani Souza Silva ¹

Forte oralidade e função dialógica da linguagem no texto, em que o narrador conversa com o leitor, é a marca da literatura para crianças em Clarice Lispector. A criança é convidada a pensar e a refletir sobre o que o narrador conta, sobre sua própria experiência como leitor e como ser que vive e que conhece os animais domésticos, pelo menos alguns, e isso dá uma responsabilidade à criança: a de entender o que o narrador lhe fala e refletir sobre isso. Há, pois, uma cumplicidade entre narrador e leitor na escritura para crianças realizada por Clarice Lispector.

Essa experiência dialógica com a infância veio da realidade doméstica dela, pois o primeiro livro que escreveu, *O mistério do coelho pensante*, foi para o seu filho Paulo, quando viviam em Nova York. Ele havia lhe pedido que contasse uma história e é seu interlocutor reiteradas vezes na obra: “Você talvez esteja decepcionado, Paulinho” (...) “Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele?” (LISPECTOR, 1993, *passim*).

Assim, na vida real e no diálogo cotidiano sobre o livro, o autor poderia esclarecer, aditar informações e até modificar a narrativa, pois havia espaço para completar as lacunas, se houvesse no texto escrito, e até aceitar uma coprodução literária com seu próprio filho, na medida em que ele poderia propor novos acontecimentos e até novo final para a história. O

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

narrador propõe múltiplos diálogos: na diegese e na realidade extratextual, esfera em que se confundem narrador e autor. Do ponto de vista da construção narrativa, a escolha do foco em primeira pessoa, e sempre com interlocução com o leitor, permite a inserção do narrador no espaço extratextual.

O ponto forte, portanto, da construção literária de Clarice Lispector é buscar do universo infantil um animal com o qual a criança, de certa maneira, se relaciona: o peixinho do aquário, a galinha da vizinha, o coelhinho da Páscoa etc. Dentro desse universo, esses animais são próximos à criança, seja porque ela tem um peixinho no aquário, seja porque “a galinha do vizinho bota ovo amarelinho”, seja porque é atraente o coelhinho da Páscoa, ou até mesmo porque toda criança gostaria de ter um pintinho em casa. Nem todas têm, porém, porque ele cresce, vira franguinho, e às vezes não tem espaço em casa para ele.

O desejo infantil por um pintinho ou por uma galinha que botava ovos ficou evidenciado logo após a publicação do livro de Wander Piroli (1975), *O menino e o pinto do menino*. Esse livro desnudou o desejo infantil e mostrou como as crianças poderiam ter um pequenino e inofensivo animal em casa, como um pintinho amarelinho. Nos anos seguintes, outros animais vieram cumprir esse papel para as crianças: o hamster, principalmente, e mais recentemente as aves como o periquito e a calopsita. Até pouco tempo, uma das séries brasileiras de desenhos animados que mais faziam sucesso na televisão era *A galinha pintadinha*. A galinha povoa o imaginário infantil e trazê-la para as telas da TV criou imediatamente uma empatia com a criança.

A galinha, dentre todos os animais domésticos de pequeno porte, é a que menos se relaciona com as pessoas, porque ela tem medo e sempre foge. Não é comum uma galinha aceitar um cafuné como um gato, cachorro, coelho e até passarinho domesticado, porque ela não se aproxima dos humanos, antes quer distância deles. Arredia, espantada, ela é

alvo de piadas. Às vezes, emprestando seu nome como epíteto ofensivo a determinados comportamentos não aceitos pela sociedade machista conservadora. Outras vezes, sempre de forma ofensiva e discriminatória, para menosprezar a inteligência de uma pessoa. Sabemos, porém, na convivência com galinha no quintal, que ela, como diz Clarice Lispector no livro *A vida íntima de Laura* (1983), tem lá seus *pensamentozinhos e sentimentozinhos*.

Tomo, aqui, a liberdade de dar um exemplo de ordem pessoal, lembrei-me direitinho de quando Clotilde morreu e, no nosso entendimento, tentou avisar os meus filhos. Saiu do galinheiro, atravessou o quintal e morreu na porta da cozinha, isso de madrugada, quando sabemos que as galinhas não deixam seus galinheiros nesse horário. Somente percebemos quando tive que ir à cozinha tomar água e vi que uma lâmpada do quintal restara acesa. Ao abrir a porta da cozinha para ir apagar a luz, deparei-me com Clotilde já fria e imóvel na sua silenciosa despedida.

Recentemente, tivemos uma galinha que cantava rouca e desafinada. Era ela que anunciava a manhã com um fuso horário diferente do nosso. Primeiro, era ela que cantava, depois ele, o galo Afonso, cantador de sempre, muito antes de ela chegar ao galinheiro com seu jeito mandão. Quem foi que disse que o galo é quem manda no galinheiro?

Na minha infância tínhamos um pintinho amarelinho, um não, dois, sendo que um picou o traseiro do outro até as tripas saírem e se arrastarem pelo chão. Minha mãe, que era costureira, pegou o pintinho machucado, colocou suas tripas para dentro e costurou o traseiro dele com agulha e linha. Ele se salvou, e cresceu, ficou um franguinho lindo, tinha uma espécie de mini topete. Não me lembro como morreu, comido é que não foi.

Portanto, *A vida íntima de Laura* dialoga com a infância que há dentro de nós, adultos, e com as crianças de todas as idades que veem em Laura uma galinha esperta e bonita,

ruiva meio marrom e bem penteada. E que também tem um marido, o galo Luís, formando o modelo de uma família. Cheia de artimanhas para fugir da panela, Laura conta sempre com a cumplicidade dos pequenos leitores. Além disso, ela cacareja assim: “não me matem! não me matem!” (LISPECTOR, 1983), voz que ecoa com simpatia nas crianças, fazendo-as aderir aos pensamentozinhos da personagem e aos seus apelos.

Há, pois, dois níveis de cumplicidade na narrativa: do leitor com a personagem, como vimos, e do narrador com o leitor. A cumplicidade com o narrador está em toda a narrativa, em diálogo contínuo com o leitor: “Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar” (LISPECTOR, 1983).

No livro *A mulher que matou os peixes* (1999), a narradora, em primeira pessoa, que se identifica com o nome de Clarice, mostrando a adesão autor-narrador, fala dos bichos que passaram por sua vida, seja na infância como na idade adulta, bem como os bichos que ela comprou e que passaram pela vida de seus filhos. Ela também se refere a outros bichos que passam pela vida sem que nós os compreemos ou simplesmente convivamos, como é o caso da barata ou do rato.

Vê-se, então, a familiaridade que Clarice tem com os pequenos bichos domésticos, de dentro de casa ou do quintal (como é o caso dos pintinhos e galinhas), e que esse universo dialoga diretamente com o universo infantil, pois a criança é o primeiro ser que logo que vê um bichinho já quer tocá-lo, conversar com ele, alimentá-lo e até levá-lo para casa, assim são com os cachorros, gatos, coelhos, galinhas etc. E também com pombos e patos que habitam nos parques das cidades brasileiras. Como mães, pais, professores ou simplesmente transeuntes, quantas vezes, na experiência com crianças, esses fatos já não nos foram mostrados?

Embora haja traços marcantes entre as obras de literatura infantil produzidas por Clarice Lispector, ensejando a

comparação entre elas, aqui vamos nos restringir à análise de *A vida íntima de Laura*, título que nos dá uma falsa pista: a de que se trata de um livro de cunho psicológico, que fala da intimidade, dos interditos, e daquilo que é resguardado na vida de um ser, se este ser for uma pessoa.

No entanto, trata-se da vida diária de uma galinha simples e comum como todas as outras, porém com atributos específicos que a diferenciam de outras: uma galinha apressadinha e esperta, que tinha lá seus pensamentosinhos e que botava mais ovos em todo o galinheiro e mesmo nos das vizinhanças. E muito prosa com as amigas. Laura sobrevive mudando, para si, o destino comum de sua raça e rompendo a suposta solidão anunciada pelo narrador de “Uma estória de tanto amor”: “Uma galinha é sozinha no mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 142).

A literatura de Clarice não objetiva o ensinamento ou a moralidade, e nem pretende socializar a criança. Mas como toda literatura, nos ensina algo e aqui, em particular, pode ensinar às crianças a desenvolver uma afiada observação sobre os animais, refletir e respeitar a vida deles como seres da natureza.

Em *A vida íntima de Laura*, o narrador apresenta ao pequeno leitor um mundo com o qual ele pode não estar acostumado: a vida de uma galinha em um quintal e a sua relação com seus pares e com a dona da casa ou a cozinheira. Portanto, é uma nova experimentação que a autora apresenta e pode abrir novas possibilidades de exercício da imaginação para as crianças, despertando-as para questões atuais como são as discussões sobre igualdade étnico-racial: “(...) elas [as galinhas] não desprezam a carijó por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para Deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior” (LISPECTOR, 1983).

O narrador de *A vida íntima de Laura* não é um narrador onisciente que se esconde no texto. Não, ele se mostra e dialoga com o leitor, é ele que conduz toda a narrativa, aproximando sua voz do ouvido do leitor e estabelecendo um

diálogo e parceria com ele. O leitor não está só, está na companhia de um narrador que divide informações, impressões e experiências com ele. Isso é muito atraente para uma criança que ouve ou lê esse narrador tão próximo. Tão próximo de si e de seu universo, que trouxe um animal pequeno, inofensivo, para apresentar ao leitor e contar a história dele. Essa proximidade com os animais, seja na literatura feita para crianças, quanto naquela feita para adultos, é uma recorrência na obra da autora.

O narrador de *A vida íntima de Laura* mostra para a criança suas dúvidas e fragilidades, e isso o aproxima ainda mais do leitor, porque ele, conhecedor de toda a história, vai sabendo dosá-la, apresentando-a aos poucos como forma de conhecimento para a criança. A escolha desse narrador em primeira pessoa, mostrando suas fragilidades e incertezas, denota muita sensibilidade da autora e respeito pelo universo infantil, pois a criança sente imediata empatia com o narrador, o que incide na subjetividade da criança e a desafia para o exercício do pensamento e da imaginação.

A burrice da galinha é referida no texto. No entanto, ela se move e faz diversas artimanhas para escapar da panela, e isso, de certo modo, não reflete apenas um instinto de sobrevivência, mas também uma espécie de proto-inteligência (LISPECTOR, 1998, p. 142) para manter-se viva.

Essa condição de Laura atrai, de imediato, a empatia do leitor criança que se identifica com ela, mediado pela vulnerabilidade de ambos e pensa na sobrevivência de Laura, não só como ser fictício, mas também como personagem da vida real. Ainda mais porque Laura “gostava muito de viver”, tendo traços inconfundíveis: a mais limpa e a mais penteada do quintal e justamente por isso mete o bico na lama para disfarçar-se e escapar da panela. É um pensamentozinho aliado imediatamente a uma ação salvadora. E isso faz com que gostemos mais ainda de Laura.

A infância, bem como os animais, presentificam-se também na obra de Clarice escrita para adultos, não só para crianças. Como demais escritores para adultos que se voltaram para a produção específica para crianças como forma de homenagear a infância, Clarice perfila-se com eles: Érico Veríssimo, Mário Quintana, Graciliano Ramos, Manoel de Barros, Cora Coralina etc. e os africanos Pepetela, Manuel Rui, Odete Costa Semedo, Mia Couto etc., somente para citar os mais conhecidos.

Sabemos que a literatura é uma fonte de conhecimento, de mudança e de humanização do homem, e também de fortalecimento de sua identidade individual e coletiva. As identidades não são fixas e imutáveis (HALL, 2006), mas fluidas (BAUMAN, 2005), e em constante processo de identificação (SANTOS, 1999, p. 19). Mas, como se forma a identidade cultural? Acreditamos que seu processo de identificação inicia-se na infância com as brincadeiras, os textos lidos e vividos, a contação de histórias, os jogos, as coisas do mundo que são compartilhadas com as crianças e que estabelecem os primeiros laços de pertencimento a determinada cultura com a qual a criança vai se reconhecendo ao longo de seu processo de crescimento e de desenvolvimento. Stuart Hall sintetiza essa noção: “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006, p. 47).

Para o teórico cultural e sociólogo jamaicano, a identidade cultural é aquela com a qual as pessoas se reconhecem e se identificam. Para ele, as identidades nacionais são construídas por intermédio da narrativa da nação tal como ela é contada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular (HALL, 2006, p. 52).

Hall destaca o caráter não fixo da identidade cultural, sendo que ela está em constante processo em razão das interações socioculturais e do intercâmbio econômico e cultural no mundo globalizado:

(...) a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida [...] por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode se constituir um “posicionamento” ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade (HALL, 2003, p. 433).

Assim, tal como a identidade pessoal, a identidade cultural sofre impactos do processo de globalização, fenômeno econômico e cultural de trânsito transnacional, de bens, pessoas e serviços, que interferem na vida e nas culturas, deslocando as identidades. Por isso, não há como se estudar a identidade sem ter em consideração os impactos da globalização ou mundialização da cultura sobre ela. Como sabemos, a cultura não é algo estanque, isolado, ela está em constante transformação, por influxos internos e por influxos externos – no seu relacionamento com outras culturas (LARAIA, 1999, p. 100), de modo que a identidade cultural também sofre mudanças, já que reflete a cultura.

Vincula-se à identidade cultural a memória histórica dos grupos sociais ou sociedades em constante contato cultural com outros grupos e sociedades, e com suas respectivas culturas que dinamizam o seu processo de crescimento e de desenvolvimento. Portanto, se as histórias que nos contam sobre a nação, sobre os costumes, sobre a cultura, sobre os usos, sobre a cultura popular constroem a identidade cultural, então essa identidade começa a ser construída quando essas histórias começam a ser contadas, o que acontece com a criança no contato com as narrativas orais e com a literatura quando é lida para ela, ou quando ela mesma, com o equipamento proporcionado pelo letramento, lê com seus próprios olhos. Ou ainda, não letrada formalmente, lê os livros de imagens e as imagens que compõem o seu universo físico e psíquico.

Ou seja, essas imagens que compõem o capital pensado do *homo sapiens* constituem o imaginário, na acepção de Gilbert Durand (2001, p.18). Recorrendo a Mafessoli, que

amplia o conceito de Durand, em que o imaginário pode ser considerado a própria cultura, já que a alimenta e é retroalimentado por ela, e lembrando ainda que a cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição, podendo ser considerado como o estado de espírito que caracteriza um povo (MAFFESOLI, 2001, p. 75), podemos acrescentar que o imaginário infantil é vetor da formação da identidade cultural, pois que ele se alimenta do real e do irreal, ou seja, de todas as imagens da cultura.

Nesse sentido, podemos definir o imaginário infantil, ampliando as noções de Durand e de Maffesoli, como não só os estoques de imagens produzidas pelo *homo sapiens*, mas a própria cultura no que diz respeito à criança: a escola, a família, as histórias, as brincadeiras, jogos, cantigas, os bens materiais e imateriais com os quais ela se identifica, suas criações materiais e morais, suas histórias inventadas, ouvidas ou recontadas, os animais, as observações dos bichinhos na natureza e a reflexão suscitada por eles etc. Todo esse conjunto, que está dentro do imaginário e da cultura, formam a identidade cultural.

Se nós nos acostumamos a amar a natureza, a apreciar suas belas manifestações como o dia, a noite, as estrelas, as flores, os pássaros, animais e insetos, os rios, a chuva, seremos adultos bem melhores. E as crianças andam nesse caminho ao apreciar as formigas em sua vida laboriosa, a libélula em seus voos de helicóptero, a borboleta, o tatuzinho de jardim e demais bichinhos que os rodeiam em seu minimundo. É pena que tudo isso, muitas vezes, com o crescimento seja esquecido.

Mas a literatura pode resgatar esse amor e nos humanizar novamente. Pensamos que a obra infantil de Clarice Lispector, dialogando com a criança, resgata-lhe esse mundo. E a obra *A vida íntima de Laura* dialoga estreitamente com os contos “A galinha” (LISPECTOR, 2009) e “Uma história de tanto amor” (LISPECTOR, 1998), escritos para adultos, revelando, todavia, um grande fosso entre esses últimos e o primeiro: nos contos para adultos, as galinhas acabam indo para

a panela, enquanto no conto infantil seria um fim traumático se isso acontecesse. Aqui se evidencia a sensibilidade da autora no trato com a infância.

Como dissemos, a empatia com os pequenos animais domésticos desperta a sensibilidade e atenção da criança, tornando-as mais felizes e interagindo com a natureza que as circunda, sendo um dos vetores da formação da identidade cultural assentada sobre o respeito à natureza. Para determinados adultos, todavia, resta o consolo da antropofagia de Oswald de Andrade, retomada por Clarice, como justificativa da mãe de o porquê da família matar e comer as galinhas do quintal das crianças no conto “Uma história de tanto amor”, da coletânea *Felicidade Clandestina*: “Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós” (LISPECTOR, 1998, p. 142).

Os textos de Clarice para adultos trazem diálogos intratextuais com enfoque nos animais, como por exemplo a história da macaca Lizete, do livro infantil *A mulher que matou os peixes* (1999), é retomada no conto para adultos “Macacos”, integrante da coletânea *A legião Estrangeira* (1999a). *A mulher que matou os peixes* também faz referência à galinha, ou seja, à galinha-mãe dos pintinhos, personagens que compõem o universo dos bichos que o narrador já teve na vida. A personagem galinha também está presente em outro título infantil da autora: *Quase de Verdade* (1999b), em que o narrador é o cachorro Ulisses, cuja dona Clarice escreve o que ele lhe conta na língua *au-au* e as galinhas são personagens. Tanto nesse livro quanto em *A vida íntima de Laura*, há a presença de seres maravilhosos (bruxa e ET) para resolução de conflitos.

A galinha também é animal mencionado no conto intimista e de reflexão existencial intitulado “O ovo e a galinha”, da coletânea *A Legião Estrangeira*. Importante destacar que a galinha também é mencionada na obra *A hora da estrela*, em que Macabea indagava-se sobre o que faziam as galinhas, pois “Os galos (...) avisavam mais um repetido dia de cansaço. Cantavam

o cansaço. E as galinhas, o que faziam elas? Os galos pelo menos cantavam” (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Uma particularidade na obra de Clarice é o trânsito de personagens ou referência a elas entre as obras escritas para adultos e seus livros para crianças e jovens. A personagem galinha é um exemplo emblemático. Citamos excerto do conto *A imitação da rosa* (2009), em que a protagonista Laura é referida na sua insignificância em eventual clínica, onde ficara internada: “E de volta à paz noturna da Tijuca – não mais aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina” (LISPECTOR, 2009, p. 40).

Vê-se claramente o trânsito, se não das personagens em si, como elas são na vida ficcional de outros contos, mas a referência a elas, configurando intratextualidade entre a obra infantil e a obra adulta da autora. No exemplo que valeu a citação acima, a personagem feminina também se chama Laura, tal como a galinha de *A vida íntima de Laura*, e é comparada, pelo narrador, a uma galinha indefesa em determinado ponto da narrativa. Paralelamente, em *A imitação da Rosa* é a vida íntima de Laura que está sendo exposta. Nesse texto, emergem os parônimos “a golinha” de renda do vestido de Laura e “a galinha” Laura, revelando o labor da poética clariceana.

Clarice revela grande sensibilidade em sua obra infantil ao transformar em protagonista a galinha Laura e referenciar outras galinhas em outros textos, mesmo porque para ela esses fios de narrativas se encontram em outras narrativas lembrando o narrador de “Os desastres de Sofia”, em tom de confiança: “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” (LISPECTOR, 1999a, p. 12).

Importante destacar que o amor, a morte, a solidão, o abandono, as flores, os animais e insetos perpassam a obra adulta de Clarice e se refletem também na obra infantil, pois a maioria

desses temas fazem parte dos grandes temas da humanidade tratados na literatura, como nos lembra Claudio Guillén (1985). E, especialmente no caso de Clarice, essas abordagens projetam-se na literatura infantil que ela produz e mediatiza como narradora.

Por fim, vale lembrar que na cultura popular a galinha representa os cuidados maternos, proteção e conforto e, muitas vezes, é representada na companhia de seus pintinhos, o que provoca grande ternura nas crianças. E Clarice soube captar esse sentimento e transmiti-lo às crianças por intermédio de uma narrativa lírica e humana. Tão humana que o galo Luís cantou quando nasceu o pintinho de Laura: “Viva o meu filho!”.

O aparato lírico mobilizado, a adesão às personagens e ao narrador que provoca nas crianças, as próprias personagens e suas singularidades, a dialogicidade e a construção narrativa engenhosa, além da abordagem de temas do cotidiano e também filosóficos - como a igualdade entre os seres, conferem uma dimensão atual e universal à produção de Clarice Lispector para crianças.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade* – entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

DINIS, Nilson Fernandes. Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura de Clarice Lispector. In: *Educar em Revista*, Universidade Federal do Paraná, n° 21, 2003, p. 1-16. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155018009018>.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno e lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um conceito antropológico*. 12 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Ilustrações de Marcello Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Ilustrações de Pinky Wainer. São Paulo: Siciliano, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Uma história de tanto amor*. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 140-43.

LISPECTOR, Clarice. *Uma galinha*. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009, p. 30-3.

LISPECTOR, Clarice. *Macacos*. In: *A legião estrangeira*. São Paulo: Rio de Janeiro: Rocco, 1999a, p. 48-50.

LISPECTOR, Clarice. *Macacos*. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 95-7.

LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *O ovo e a galinha*. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a, p. 51-62.

LISPECTOR, Clarice. *O ovo e a galinha*. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 49-59.

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

LISPECTOR, Clarice. *A imitação da rosa*. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 9-18.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In *A legião estrangeira*. São Paulo: Rio de Janeiro: Rocco, 1999^a, p. 11-28.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Entrevista realizada por Juremir Machado da Silva, Paris, 20.03.2001. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001, p. 74-82. Disponível em: <http://revistaseletronica.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>. (Acesso em 10 de junho de 2016).

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

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SILVA, Avani Souza. *Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. 312p. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php> Acesso em 12.02.2018.

WANDER, Pirolli. *O menino e o pinto do menino*. Ilustração Jarbas Juarez. Belo Horizonte: Comunicação, 1975.

FALANDO DE CLARICE

Entrevista com *Ricardo Iannace*¹,
concedida a *Oscar Nestarez*² e *Amanda de Britto Murtinho*³

Em 09 de dezembro de 1977, falecia Clarice Lispector. No mesmo ano, havia sido lançada *A Hora da Estrela*, uma das obras mais conhecidas da autora e que já completou mais de 40 anos de publicação. A instigante coincidência foi homenageada com um evento do Grupo de Estudos Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, realizado entre os dias 22 e 24 de novembro de 2017.

Entre os conferencistas do evento, esteve Nádya Battella Gotlib, doutora e professora livre-docente da Universidade de São Paulo, onde atua desde 1970, e que, dentre outras atuações, é uma das primeiras pesquisadoras a compilar a vida e obra de Clarice Lispector, tendo publicado *Clarice, uma vida que se conta* (2009), e *Clarice Fotobiografia* (2008), ambos pela Edusp – editora da Universidade de São Paulo. Vilma Arêas, outro nome importante nos estudos sobre Lispector; Aparecida Maria Nunes, autora do importante livro *Clarice Lispector Jornalista*, e a cineasta Suzana Amaral, que dirigiu a adaptação cinematográfica de *A Hora da Estrela*, de 1985, também estiveram presentes.

¹ Docente das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatecs) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

² Ficcionista, tradutor, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP. É membro do Grupo de Pesquisa Produções literárias e culturais para crianças e jovens II (FFLCH-USP).

³ Pesquisadora, ficcionista e escritora com várias publicações acadêmicas e literárias. Mestre em Gestão e Desenvolvimento da Educação Profissional pelo Centro Paula Souza. Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

A programação incluiu, ainda, uma entrevista com Ricardo Iannace, destacado pesquisador de Clarice e autor dos livros *A Leitora Clarice Lispector* (EDUSP, 2001) e *Retratos em Clarice Lispector: Literatura, Pintura e Fotografia* (UFMG, 2009). Confira a conversa na íntegra:

Começando por *A hora da estrela*: é possível traçar um paralelo entre Macabéa e a própria Clarice?

Acredito que sim. Você tem uma personagem que é nordestina, a Macabéa; e a Clarice, embora tenha nascido na Ucrânia, veio para o Brasil com pouco mais de um ano de idade. Então, vamos pensar que a Clarice se via com uma brasileira, e como nordestina, pois passou a infância em Recife.

Ao mesmo tempo, a obra apresenta a figura de um narrador, Rodrigo S. M., que aparece justamente nessa condição de um homem, porque - e isso a Clarice coloca nas palavras dele - um homem não choraria ao contar a história dessa nordestina. Afinal, é uma história triste. Aliás, pode ser até uma história de cordel, porque tem 13 títulos logo no início, e um deles é “Clarice Lispector”. Quer dizer, é a história da Clarice? Pode ser, são muitas coincidências.

Ele, o Rodrigo, diz que vai escrever a história de uma nordestina que ele viu no Rio de Janeiro. A figura daquela moça de 19 anos, perdida na cidade grande, o impressionou tanto, e agora ele se vê tão envolvido pela imagem, que vai criando a história dessa personagem. E a Clarice relata, em uma entrevista, que viu em uma feira de nordestinos, em São Cristóvão (RJ), uma moça com as mesmas características. Então, percebemos como narrador e escritor estão ligados, assim como a personagem Macabéa e Clarice.

E o mais interessante é que esse narrador, durante toda a narrativa, problematiza-se como escritor. Quero dizer, em muitos momentos ele reflete sobre o processo de escrita, e sobre a condição que ele ocupa na sociedade. A Clarice também se

coloca ali na condição de uma reflexão ligada à figura do escritor. Então, é escritor, é personagem...

Além disso, na história há um dado que eu acho muito interessante. A Macabéa é datilógrafa, e um dia ela observa, sobre a mesa do patrão, um livro do Dostoiévski: *Humilhados e ofendidos*. Ela olha para aquilo e fica se perguntando sobre o título, que acha instigante. Mas não vai muito além, porque a protagonista é restrita em termos intelectuais. Eu li *Humilhados e ofendidos* e percebi que, na obra, você tem um narrador/escritor que vai morrer. Então há essa ressonância, esse imbricamento.

Por que ler Clarice Lispector hoje em dia? Qual a fonte do fascínio que ela exerce sobre nós?

Acho que a resposta tem a ver com o enigma que ela representa, o qual pode ser acessado alguns vetores, mas que jamais se revela por completo. E isso tem a ver com o fato de ela subverter uma ordem; acho que o ser humano sente fascínio por aquilo que extrapola, aquilo que não é o convencional. Isso é próprio da nossa civilização. E de que maneira ela extrapola? Penso que na estrutura literária. E quando digo em estrutura, refiro-me ao conteúdo e à malha verbal, que em Clarice são muito anticonvencionais. Não foi à toa que, quando ela surgiu, aproximaram-na de Virginia Woolf e James Joyce.

Por quê? Porque a escrita dela é uma escrita de procura, sempre. Você tem uma narradora que está no trabalho intelectual - veja, trata-se até de uma literatura, em certa medida, ensaística, como muitas vezes Joyce e Woolf são. E essa escrita passa por uma questão de filosofia. Não é à toa, também, que Benedito Nunes, um grande leitor de Clarice, aproxima-a do existencialismo. A narrativa clariceana está sempre dentro dessa ideia do ser humano do “vir-a-ser”, e dentro também de uma perspectiva sartreana. A Clarice tem esse fôlego, essa inquietação que conduz a uma turbulência interior. E mais: o fluxo de

pensamento dela é muito tenso, e a sintaxe transgride um padrão tradicional, que frustra ou assusta quem procurar uma estrutura mais convencional. As histórias têm enredos, mas são fragmentados, porque não lhe interessa que sejam lineares.

Ao mesmo tempo, ela surge nos anos 1940, quando, na literatura brasileira, havia a predominância do romance histórico, que tem uma estrutura mais lógica, mais disciplinada. E a Clarice, não. Nós temos essas personagens e esses narradores que estão sempre na contramão, e que sentem tudo muito a fundo. As personagens dela estão sempre numa periclitância, numa tensão. E mais: a Clarice desperta o mal-estar, muitas vezes, pelas aproximações que ela faz, principalmente quando ela entra no campo dos animais, do bestiário. É aí que ela apresenta ao mundo uma perspectiva que é longe do padrão, e vamos navegando por uma seara que é sempre impactante. A partir daí, ela aborda temas como vida, morte, existência de Deus, e tudo isso segue um fluxo muito, muito intenso. É o que causa uma certa desestabilização no leitor. Como nós gostamos disso, continuamos achando-a sedutora.

Muitas vezes, a obra clariceana desafia qualquer categorização. Como o senhor analisa esse aspecto?

A verdade é que a própria Clarice nunca foi afeita a rótulos, nem a “ismos”. *Água Viva*, por exemplo, é uma narrativa que você não consegue, de forma alguma, classificar; dizer se é um romance, uma novela, uma prosa poética ou autoficção, porque escapa de tudo isso. Ela mesma afirmava. Costumava dizer que não estava refém de gênero algum. Então você lê *Água Viva* e parece que está diante de faíscas; o texto vai nascendo de impulsos interiores, e ela vai iniciando um trabalho de experimentar com a palavra e com a sintaxe, sempre numa voragem.

Há um conto dela, chamado “A quinta história”, que também serve de exemplo. É uma narrativa curta em que temos

a própria escritora se colocando como personagem. A história apresenta uma situação em que ela viveu como moradora de um apartamento cujo edifício estava tomado por baratas. E ela ouviu, de outra moradora, uma receita doméstica para matar os insetos, que é juntar em algum cantinho da cozinha, à noite, gesso, açúcar e farinha. Porque quando a barata fosse até lá, ela iria experimentar e se petrificar.

E o que Clarice diz na sequência do conto? Que o relato poderia se chamar “As estátuas”, ou “O assassinato”. Ela vai contando, na própria narrativa, sobre como poderia remontá-la. São micronarrativas, em cada parágrafo que, na verdade, compõem a mesma história recontada. Ela vai contando isso de uma forma espiralada. Só que, claro, nunca é a mesma história. Porque em cada uma dessas micronarrativas ela vai introduzindo um dado novo. Por exemplo: ela cita Pompeia, com a petrificação que ocorreu na cidade; ela cita *As mil e uma noites...* Então, essa habilidade da escritora de olhar para seu próprio constructo, para sua própria narrativa, e experimentar, e mostrar para o leitor atos potenciais de crueldade, de maldade; isto está no DNA do texto clariceano. E você tem sempre o inesperado aparecendo por meio desse inseto que é, por excelência, indigesto.

E por falar em insetos...

Sim, temos que falar daquele que é o grande romance de Clarice, *A paixão segundo G.H.* O título já alude à Bíblia, que é algo recorrente na autora, mas sempre por meio da paródia a sério, como diz a Linda Hutcheon. Não é o riso, mas a desmontagem daquilo que está canonizado. No caso de *A paixão segundo G.H.*, você tem uma personagem que não tem nem nome definido, mas somente as letras iniciais de seu nome. Nós sabemos que ela está sozinha no seu apartamento, porque foi abandonada. E a empregada, a Janair, também a deixou.

Então ela vai fazer uma arrumação na casa e começa pelo quarto da empregada, que é o que mais imagina precisar de organização. E ela tem uma surpresa - veja, há sempre o elemento inusitado: quando ela entra no quarto, vê as paredes muito brancas, não há sujeira. As janelas estavam abertas, e o mais curioso é que o sol ia batendo e o revestimento do guarda-roupa literalmente afofou. Veja, a casca da barata já está subentendida. Aí, ela olha para o outro lado da parede e vê que a empregada, antes de sair, num ato de raiva impulsiva, teria desenhado, a carvão, as silhuetas de um homem, de uma mulher e de um cão. Perceba como vão entrando esses elementos inusitados, mais cavernosos. Então, nessa hora, ela tropeça entre a cama e o guarda-roupa. Como a porta está entreaberta, salta por ela uma barata. No desespero, ela fecha a porta, e a barata fica entre a vida e a morte.

É quando surge aquilo que ela descreve como uma gosma branca, que em um primeiro momento lembra uma pasta de dente. G.H. fica ali numa posição muito curiosa, de joelhos entre a cama e o guarda-roupa, mirando o inseto - a questão do olhar em Clarice é muito forte. É um enfrentamento. Daí, ela parte rumo ao mais fundo, o mais sujo, o mais primitivo dela mesma, porque ela está diante de um outro, essa barata.

São elucubrações e mais elucubrações - temos quase 200 páginas. Com uma tremenda selvageria, ela repensa a si mesma, repensa o mundo. E, sutilmente, ela entra numa espécie de loucura, que também é uma espécie de salvação, que é experimentar esse núcleo, essa essência. Então, há uma passagem muito sutil, da qual só grandes escritores são capazes, em que ela ingere a gosma, o outro lado dela. É a forma de continuar a viver após tantas descobertas e reflexões.

É uma obra de uma força imensa. O fluxo de consciência é absurdamente intenso, não nos deixa respirar. Até porque nem sempre estamos preparados para aquelas imagens e associações. Isso também tira o ar do leitor. Aí, estamos diante da alta literatura. Clarice tem aquilo que toda grande literatura

proporciona: uma transcendência, quero dizer, uma capacidade do grande escritor como pessoa que pensa. Há, nas narrativas de Clarice, o pensamento. E, ao mesmo tempo, há a maestria na capacidade de organizar o texto a partir dessa estrutura. É um estilo abrupto, muitas vezes, nessa construção verbal tomada por elementos novos, por sugestões permanentes, por sinestesia, por paradoxos e oxímoros. Ela nos lembra de que a palavra é sempre polissêmica, e a própria Clarice não nos dá resposta. É sempre lacunar. Então, a grande questão da Clarice é essa literatura da ambiguidade. É a incerteza que ela instaura, e é isso o que a mantém viva.

SOBRE OS AUTORES

Adriana Falcato Almeida Araldo

Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (2012). Membro do Grupo de Pesquisa *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* da Universidade de São Paulo. Revisora editora da Revista Literartes do Grupo de Estudos PLCCJ-Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo.

Amanda de Britto Murtinho

Mestre em Gestão e Desenvolvimento da Educação Profissional pelo Centro Paula Souza (2017). Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - USP (com tratativa de doutorado direto). Pós-graduada em Jogos Digitais (2016) com extensão em Engenharia de Dados, Ciência de Dados e Business Intelligence (2019) e Graduada em Sistemas Para Internet (2013), pela FFLCH-USP. É pesquisadora, ficcionista e escritora com várias publicações acadêmicas e literárias.

Avani Souza Silva

Doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Especialização em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001), Mestrado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Pesquisa narrativas orais de Macau, Goa e Timor-Leste. É membro da CPCLP - Comissão de Promoção de Conteúdo em Língua Portuguesa da Câmara Brasileira do Livro.

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira

Doutorando em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professor de ensino superior. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas; literatura; Clarice Lispector e Ai Weiwei.

Joel Rosa de Almeida

Doutorando em Letras, na Universidade de São Paulo, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo - USP (2001). É docente na Universidade Nova de Julho, onde atua como

pesquisador nos grupos: *Linguística e Literatura - Teorias e Práticas Discursivas e Tempo-Memória: estudos comparativos de literatura.*

Juliana Pádua Silva Medeiros

Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Mestre em Letras pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP), especialista em Literatura e Artes Visuais (UNIFEV) e graduada em Letras (FEF). É membro dos grupos de pesquisa *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* (USP), *O discurso pedagógico de Paulo Freire: confluências* (UPM) e *Literatura Infantil e Juvenil* (GEPLIJ/UNIFESSPA).

Maria Auxiliadora Baseio

Professora Doutora no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA) e na Faculdade Rudolf Steiner (FRS- São Paulo); Pós-doutora em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal; Doutora em Letras em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Líder do grupo de Pesquisa: *Arte, Cultura e Imaginário*, vinculado à Universidade Santo Amaro, e pesquisadora do grupo *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens*, vinculado à Universidade de São Paulo.

Maria dos Prazeres Mendes

Professora Doutora da Universidade de São Paulo, junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Leciona, na graduação, *Literatura Infantil/Juvenil: linguagens do Imaginário*, além de disciplinas da Pós-Graduação.

Maria Zilda da Cunha

Professora Doutora na Universidade de São Paulo; Pós-doutora em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal (2018) e Pós-Doutora em Ciências, Educação e Humanidades pela UER (2016); Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade de São Paulo (2002); Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil FFLCH/USP. Líder do grupo de Pesquisa: *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* (CNPQ), vinculado à Universidade de São Paulo. Conselheira editorial das seguintes revistas: *Revista Crioula*, *Revista Via Atlântica* e *Revista Literartes*. Pesquisadora do CNPq.

Oscar Nestarez

Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Membro do Grupo de Pesquisa Produções literárias e culturais para crianças e jovens II (FFLCH-USP). É colunista da *Revista Galileu*, para a qual escreve sobre ficção de horror. Lançou, em 2013, o estudo *Poe e Lovecraft: um ensaio sobre o medo na literatura*; em 2014, a antologia de contos *Sexorcista e outros relatos insólitos*; e, em 2016, outra coletânea de histórias curtas, *Horror Adentro*, publicada por meio de concurso realizado pela editora Kazuá. Publicou *Bile Negra*, em 2017 (editora Empíreo), que recebeu o Prêmio Aberst - Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror - de melhor romance de horror.

Patrícia Aparecida Beraldo Romano

Doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), cuja tese, defendida em 2017, versa sobre a personagem Dona Benta, de Monteiro Lobato, como mediadora de leitura. Parte desse trabalho foi publicada em livro com o título *Dona Benta: uma mediadora no mundo da leitura*, em 2019, pela editora Appris. Atualmente, é professora Adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, campus de Marabá, onde leciona disciplinas de Literatura Infantil e Juvenil e de Estágio Supervisionado em Língua e Literatura. Coordena o Grupo de Pesquisa GEPLIJ.

Poliana dos Santos

Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo - USP (2018). Mestrado em Estudos Literários (2009) pela Faculdade de Letras - UFAL. Possui experiência na área de História e de Literatura, atuando principalmente nos temas: Brasil República; Cultura e Resistência Popular; Modernização Brasileira; Lima Barreto; João do Rio; Clarice Lispector. Foi docente no Instituto Federal de Alagoas (IFAL) - Campus Maragogi -e, atualmente é professora substituta na Universidade Federal de Alagoas - Campus Sertão.

Raul Ignacio V. Arriagada

Doutor em Letras pela Universidade Mackenzie de São Paulo (2016), mestre em Letras pela mesma instituição (2006), especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Metodista de São Paulo (2000). Atualmente é coordenador e professor no curso de Letras do Centro Universitário Sumaré (São Paulo). Também é docente no curso de Pedagogia na mesma instituição. Lecionou na Faculdade de São Bernardo (FASB), em São Bernardo do Campo; na Universidade Metodista de São Paulo, também em São Bernardo e na FAENAC/Anhanguera, em São Caetano do Sul.

Regina Célia Ruiz

Doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e Mestrado em Letras pela mesma Universidade. Graduada e licenciada em Letras pela PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua como revisora da Revista Literartes (USP) e é professora de Língua Portuguesa, no Colégio Santo Agostinho, em São Paulo. É membro dos Grupo de Pesquisa *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* (USP).

Ricardo Iannace

Doutorado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e estágio pós-doutoral realizado no Centro de Estudos Literários e Culturais do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado na área de Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatecs) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP); Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros da UFMG e do Grupo de Pesquisa *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens*, vinculado à Universidade de São Paulo.

Sandra Trabucco Valenzuela

Pós-Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Docente na Fatec, FAM e UPM. É produtora e apresentadora do programa *Mega Séries*, pela Rádio Mega Brasil Online. Prêmio Literário José Celestino Bourroul 2014, concedido pela Academia Paulista de História, pelo livro *Imagens da Hotelaria na Cidade de São Paulo*, 2013. Prêmio Agito Cultural 2016, dado pela Academia de Artes, Literatura e Música e Assembleia Legislativa de SP. Membro do grupo de Pesquisa CNPq *Produções Culturais para Crianças e Jovens* (FFLCH/USP), pertencente ao corpo editorial da revista do grupo: *Revista Literartes*. Pesquisadora e Associada à Abralich, Intercom e Associação de Tradutores Juramentados do Estado de SP.

Sergio Manoel Rodrigues

Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM/SP (2015). Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2008). Dramaturgo, membro do conselho consultivo e revisor da *Matter - Revista Eletrônica Acadêmica da UNIBR*. Atualmente é pós-doutorando da Universidade de São Paulo - USP e atua como professor de Língua Portuguesa e Literatura em cursos de Ensino Médio, Graduação e Pós-graduação.

Tânia Sandroni

Doutora em Teoria Literária pela FFLCH - USP, Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela ECA-USP e Licenciada em Letras. Atualmente é professora titular da Universidade Paulista, onde leciona disciplinas na área de Comunicação e atua como membro da Comissão de Qualificação e Avaliação (CQA). Foi coordenadora dos cursos de Jornalismo (2004) e Propaganda e Marketing (2008-2016).

Thiago Cavalcante Jeronimo

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Período Sanduíche na Universidade do Minho, com pesquisa voltada às obras de Clarice e de Elisa Lispector. Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com a dissertação - *Figurações do romance de formação e recursos discursivos em Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector*. Possui formação complementar em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) onde desenvolveu o projeto - *Clarice Lispector e Orlanda Amarílis - Laços de Escrita* (2011). Membro dos grupos de pesquisas: *A constituição do sujeito na literatura, no teatro e no cinema da modernidade: tensões identitárias; Literatura no contexto pós-moderno*.