

Denise Rocha
organizadora

CLARICE LISPECTOR (1920-1977)

UMA MULHER EMPODERADA

Tributo aos cem anos do nascimento
da escritora, cronista, poetisa,
tradutora e pintora



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

C542 Clarice Lispector (1920-1977), uma mulher empoderada: tributo aos cem anos do nascimento da escritora, cronista, poetisa, tradutora e pintora [recurso eletrônico] / organização Denise Rocha. – 1.ed. – Curitiba-PR: Editora Bagai, 2021.
E-book

Bibliografia.
ISBN: 978-65-89499-32-9

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Literatura brasileira.
I. Rocha, Denise.

02-2021/32

CDD 869.909

Índice para catálogo sistemático:

1. Clarice Lispector: Literatura brasileira 869.909

<https://doi.org/10.37008/978-65-89499-32-9.23.02.2>

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br

Denise Rocha
organizadora

**CLARICE LISPECTOR (1920-1977), UMA
MULHER EMPODERADA:**

Tributo aos cem anos do nascimento da escritora,
cronista, poetisa, tradutora e pintora



1.^a Edição - Copyright© 2020 dos autores
Direitos de Edição Reservados à Editora Bagai.

O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) respectivo(s) autor(es). As normas ortográficas, questões gramaticais, sistema de citações e referencial bibliográfico são prerrogativas de cada autor(es).

<i>Editor-Chefe</i>	Cleber Bianchessi
<i>Revisão</i>	Os autores
<i>Projeto Gráfico</i>	Alexandre Lemos
<i>Conselho Editorial</i>	Dr. Adilson Tadeu Basquerote – UNIDAVI Dr. Ademir A Pinhelli Mendes – UNINTER Dr. Anderson Luiz Tedesco – UNOCHAPECÓ Dra. Andréa Cristina Marques de Araújo - CESUPA Dra. Andréia de Bem Machado - FMP Dr. Antonio Xavier Tomo - UPM - MOÇAMBIQUE Dra. Camila Cunico – UFPB Dr. Cledione Jacinto de Freitas – UFMS Dra. Clélia Peretti - PUCPR Dra. Daniela Mendes V da Silva – FEUC/UCB/SEEDUCRJ Dra. Denise Rocha – UFC Dra. Elnora Maria Gondim Machado Lima - UFPI Dra. Elisângela Rosemeri Martins – UESC Dr. Ernane Rosa Martins – IFG Dr. Everaldo dos Santos Mendes - PUC-Rio – ISTEIN - PUC Minas Dr. Helio Rosa Camilo – UFAC Dra. Helisamara Mota Guedes - UFVJM Dr. Juan Eligio López García – UCF-CUBA Dr. Juan Martín Ceballos Almeraya - CUIM-MÉXICO Dra. Larissa Warnavin – UNINTER Dr. Luciano Luz Gonzaga – SEEDUCRJ Dr. Luiz M B Rocha Menezes – IFTM Dr. Magno Alexon Bezerra Seabra - UFPB Dr. Marciel Lohmann – UEL Dr. Márcio de Oliveira – UFAM Dr. Marcos A. da Silveira – UFPR Dra. María Caridad Bestard González - UCF-CUBA Dr. Porfírio Pinto – CIDH - PORTUGAL Dr. Rogério Makino – UNEMAT Dr. Reginaldo Peixoto – UEMS Dr. Ronaldo Ferreira Maganhotto – UNICENTRO Dra. Rozane Zaionz - SME/SEED Dra. Sueli da Silva Aquino - FIPAR Dr. Tiago Eurico de Lacerda – UTFPR Dr. Tiago Tendai Chingore - UNILICUNGO - MOÇAMBIQUE Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT Dr. Yoissell López Bestard- SEDUCRS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
GUERRA E MELANCOLIA NO POEMA A MÁGOA (1946), DE CLARICE LISPECTOR (1920-1977)	10
Denise Rocha	
A QUINTA HISTÓRIA: ENSAIOS DE UMA EXPERIÊNCIA DE VIDA	26
Cristina Reis Maia	
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM “A FUGA” DE CLARICE LISPECTOR: “EU ERA UMA MULHER CASADA E SOU AGORA UMA MULHER”	38
Fernanda Pereira	
SEXO E VIOLÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR: BREVE ESTUDO DE A VIA CRUCIS DO CORPO	46
José Ribamar Neres Costa	
Laura Barros Neres	
DESEJO E CASTIGO EM A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS (1946), DE CLARICE LISPECTOR (1920-1977) .	60
Denise Rocha	
CLARICE LISPECTOR E O PERIGO DE MEXER NO QUE ESTÁ OCULTO	77
Ivana Ferrante Rebello	
O NARRADOR CLARICEANO NO DIVÃ: METAFICÇÃO E AUTORREFLEXIVIDADE EM DOIS CONTOS	86
Carla Denize Moraes	
Wellington R. Fioruci	
SOBRE A ORGANIZADORA	98
ÍNDICE REMISSIVO	99

APRESENTAÇÃO



Selo em homenagem ao centenário do nascimento de Clarice Lispector.

Arte realizada por Marina Valente, neta da escritora. Lançamento em 30 de setembro de 2020¹

Na crônica *Cem sem Clarice*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 20 de maio de 2020, Leandro Karnal resumiu o estilo estético dela: “Clarice foi fundo no abismo do desespero humano e emergiu com mais densidade que qualquer pessoa no século 20 da língua portuguesa” (KARNAL, 2020, p. H6)

Na efeméride do nascimento de Clarice Lispector foram publicadas *Todas as cartas com prefácio de Teresa Monteiro e posfácio de Pedro Karp Vasquez*. Trata-se da correspondência da escritora desde 1940 a 1977, ano de sua morte.

Esse livro “Clarice Lispector (1920-1977), uma mulher empoderada: Tributo aos cem anos do nascimento da escritora, cronista, poetisa, tradutora e pintora”, que celebra o ser humano, a mãe e a autora, contém sete artigos sobre as várias facetas da mulher, em momentos de aprisionamento e de libertação da opressão patriarcal, revelando o universalismo da obra da ucraniana, naturalizada brasileira, em 1943.

No capítulo 1- **Guerra e melancolia no poema *A mágoa* (1946), de Clarice Lispector (1920-1977)**, Denise Rocha apresenta uma faceta

¹ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/09/centenario-de-clarice-lispector-ganha-selo-comemorativo-dos-correios.html>. Acesso em: 12 jan. 2021.

pouco estudada da escritora, a de poetisa. Em *A mágoa*, escrita na época de pós- Segunda Guerra Mundial, quando Clarice e o cônjuge, o vice-cônsul Maury Valente Gurgel, residiam em Berna, na Suíça, o eu-lírico parece estar em uma janela, de onde observa um Arcanjo ferido: ele transporta um ser humano ensanguentado, e busca um local para colocá-lo, a fim de receber cuidados urgentes. O estudo sobre as imagens a respeito da aparição do ser sobrenatural alado dialoga com a pintura *Melancolia* (1514), de Albrecht Dürer (1471-1528), e com as reflexões de Walter Benjamin (1892-1940).

No capítulo 2- **A quinta história. Ensaios de uma experiência de vida**, Cristina Reis Maia destaca a originalidade das cinco narrativas imbrincadas, a partir do tema, a técnica de se matar baratas. Os textos são permeados por metalinguagens e constroem uma engrenagem intermediática com outros autores e histórias. A primeira narrativa aborda a experiência jornalística; a segunda destaca os comportamentos ambíguos, tipo médico e monstro; a terceira aponta a sensação de sufocamento, em diálogo com *Os últimos dias de Pompeia*; a quarta indica a autoreferencialidade de *Lispector* com o romance *A paixão segundo G.H.*; e a quinta, *Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia*, enfatiza as noções de contingência, mônadas e realidade metafísica em alusão à obra *Meditação sobre o princípio da individuação*, do filósofo alemão Leibniz.

No capítulo 3- **A construção da identidade feminina em A fuga de Clarice Lispector: “eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher”**, Fernanda Pereira apresenta, a partir da perspectiva da análise do discurso, de Michel Pêcheux, os procedimentos utilizados pela autora para a abordagem estética da condição feminina e seu vínculo com a história e a sociedade. O estudo sobre a trajetória de uma moça sufocada, que anseia sair da condição de esposa para alcançar liberdade e autonomia, apoia-se nas reflexões de Stuart Hall sobre a identidade sociocultural, e a de Simone Beauvoir a respeito do feminismo.

No capítulo 4- **Sexo e violência em Clarice Lispector: breve estudo de A via crucis do corpo**, José Ribamar Neres Costa e Laura

Barros Neres, enfatizam a importância da antologia de contos sobre pessoas que buscam tipos variados de performance sexual: moça em coito com extraterrestre, travesti, stripper, freira sensual, idosa com rapaz adolescente, lésbicas perversas, senhora que se masturba, virgem grávida, triângulo amoroso consentido etc. Nas 13 narrativas, Clarice revela situações-limite entre sexo e violência.

No capítulo 5- **Em Desejo e castigo na peça teatral A pecadora queimada e os anjos harmoniosos (1946), de Clarice Lispector (1920-1977)**, Denise Rocha destaca na única obra dramaturgica da autora, escrita na Suíça, a breve vida de uma adúltera, na época de atuação do Tribunal da Inquisição, o qual castigava mulheres consideradas voluptuosas e libertinas. A análise da trajetória da dona de seu próprio corpo será baseada nas reflexões sobre o erotismo e a religião, o interdito e a transgressão, de Georges Bataille.

No capítulo 6- **Clarice Lispector e o perigo de mexer no que está oculto**, Ivana Ferrante Rebello tece reflexões sobre a trajetória da mulher e escritora, a partir do pensamento de um autor ficcional, narrador de Um Sopro de Vida: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio”. A autora Ivana conclui: “É mesmo muito perigoso mexer no que está oculto. Precisamos saber ouvir o que nos sussurra essa hora perigosa. A mesma casa, a rotina, o ofício sagrado do lar, a doce palavra mãe são questões que nos doem, irônica e perigosamente, depois de ler os livros de Clarice Lispector”.

No capítulo 7- **O narrador clariceano no divã: metaficção e autorreflexividade em dois contos**, Carla Denize Moraes e Wellington R. Fioruci abordam, principalmente, a questão da escrita literária e seus limites, segundo as teorias sobre a metaficção (Waugh e Hutcheon). Em Obedientes, o narrador reflete sobre as dificuldades do relacionamento de um casal imerso em angústia existencial. A narrativa Dias após dia tem elementos da biografia de Clarice, como a amizade com Marly de Oliveira, e recordações sobre a menina Nicole, sua sobrinha-neta. A

narradora, uma escritora, que menciona fatos do seu cotidiano no dia das Mães, e no da libertação dos escravos, preocupa-se com o efeito no filho da publicação de um livro de sua autoria com tema sexual.

Os sete artigos selecionados sobre a poesia, a narrativa e o teatro para a coletânea, “Clarice Lispector (1920-1977), uma mulher empoderada: Tributo aos cem anos do nascimento da escritora, cronista, poetisa, tradutora e pintora”, revelam o estilo introspectivo que, caracteriza a identidade literária da autora, e destacam, principalmente, o seu engajamento estético-literário na luta contra a opressão feminina e suas denúncias das injustiças na sociedade patriarcal.

Boa Leitura!

Professora Denise Rocha

GUERRA E MELANCOLIA NO POEMA A MÁGOA (1946), DE CLARICE LISPECTOR (1920-1977)

Denise Rocha¹

INTRODUÇÃO

Tudo o que eu tenho é a nostalgia que vem de uma vida errada, de um temperamento excessivamente sensível, de talvez uma vocação errada ou forçada etc. [...] Meus problemas são os de uma pessoa de alma doente e não podem ser compreendidos por pessoas, graças a Deus, sãs. (LISPECTOR, 2020, p. 185)

No excerto acima mencionado da carta de 1. de setembro de 1945 à sua irmã, Tânia Lispector Kaufmann, escrita em Nápoles, onde Clarice vivia com seu marido, Maury Valente Gurgel, vice-cônsul brasileiro, a escritora exteriorizava sua extrema vulnerabilidade diante da vida. Sua sensibilidade exacerbada tinha sido intensificada, principalmente, na fase final da Segunda Guerra Mundial que tinha terminado oficialmente no dia 8 de maio do corrente ano.

Em outubro de 1944, quando já estava na Itália, desde agosto, Clarice recebeu uma notícia muito positiva, a de reconhecimento nacional pelo seu talento literário: o recebimento do Prêmio Graça Aranha de 1943, pelo melhor romance de estreia: *Perto do coração selvagem*. Em estilo introspectivo, a narrativa aborda a trajetória de Joana, órfã de mãe, que fora criada pelo pai, e viveu com a tia, que a enviou a um internato, onde apaixonou-se por um professor. A jovem casou-se e não foi feliz. Separada, Joana envolveu-se com um desconhecido, e viajou para descobrir a si própria.

Clarice que, desde 1939, estudava na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, tinha se dedicado também à escrita de contos e conseguiu suas primeiras publicações em 1940: *Triunfo*, sobre

¹ Doutorado em Letras (UNESP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC). CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

os pensamentos de uma mulher, depois do abandono do companheiro, na revista *Pan* (1935-1940), em 25 de maio; *Eu e Jimmy*, que apresenta a relação amorosa entre uma mulher e um homem, revelada no periódico semanal *Vamos Ler!*, do grupo *A Noite*, em 10 de outubro.

Em 1941, a jovem escritora foi contratada, como editora e repórter na Agência Nacional, subordinada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do primeiro governo do presidente Vargas. Em 9 de agosto do mesmo ano foi publicado *Trecho*, um conto a respeito da espera de uma mulher pelo seu companheiro em um bar. Uma trilogia, *Cartas a Hermengardo*, que tematiza o perfil de uma mulher que tenta dar conselhos a um homem sobre o poder dos instintos, foi publicada no semanário *Dom Casmurro*, em 30 de agosto. Nos anos 1940 e 1941, Clarice escreveu outros contos – *O delírio*, *A fuga* e *História interrompida* (1940), além de *Gertrude pede um conselho*, *Obsessão* e *Dois bêbados* (1941), os quais somente foram publicados na antologia *A bela e a fera*, em 1979, segundo Margareth C. Franklin no artigo *Clarice Lispector e os intelectuais no Estado Novo* (FRANKLIN, 2010, p. 117).

Posteriormente, em 2 de março de 1942, Clarice foi contratada pelo jornal *A Noite*, como redatora e repórter, e conseguiu seu primeiro registro e carteira profissional assinada, bem como conheceu os escritores Lúcio Cardoso, José Conde e Antônio Callado. Nesse mesmo ano, ela começou a escrever *Perto do coração selvagem*, que foi lançado pela editora de *A Noite*, no final de 1943. A respeito deste romance, Cardoso escreveu uma crítica, publicada no *Diário Carioca*, em 12 de março de 1944, na qual enfatiza a presença de elementos líricos: “Nessa estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura”, de acordo com Carlos M. de Sousa em *A revelação do nome* (CARDOSO *apud* SOUSA, 2004, p. 151).

Conhecida pela prosa, Clarice escreveu uma única peça teatral, *O coro dos anjos*, denominada depois *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, em 1946. que foi publicada somente em *A legião estrangeira* (1963), além de vários poemas nos anos 1940, alguns dos quais enviou a

Manuel Bandeira, sem obter reconhecimento literário. Em carta de 23 de novembro de 1945, escrita no Rio de Janeiro, à Clarice, ele informou que preparava a edição de uma antologia dos poetas bissexto Chico, Joel Silveira, Guilherme Figueiredo, entre outros, e confessa:

Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você mostrou um dia, incluiria você também. Ficaré para uma segunda edição. Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos Clarice, e se lembre de mim. (CORRESPONDÊNCIAS (Bandeira), 2017, p. 1)

Consagrado poeta de temática nacional e membro da geração de 1922, Manuel Bandeira (1886-1968) lamenta ter criticado os versos dela, que de acordo, com os três impressos, tinham uma abordagem intimista: “Descobri o meu país”, publicado em *Dom Casmurro* (25 out. 1941), “A mágoa”, em *O Jornal* (29 dez. 1946) e “O menino”, também em *O Jornal* (2 fev. 1947).

O poema *A mágoa*, provavelmente foi escrito na época em que Clarice já vivia em Berna, na Suíça, depois de ter prestado solidariedade aos soldados brasileiros enfermos ou feridos em combate na frente italiana. Em carta à irmã Elisa, de 7 de janeiro de 1945, enviada de Nápoles, a escritora confessou abalada: “Que esse diabo de guerra acabe é o que eu desejo. (LISPECTOR, 2020, p. 134)

Na crônica *Berna*, sem data, a escritora aborda suas impressões sobre a arquitetura, a natureza e as pessoas da cidade suíça:

Olha-se para as montanhas ao longe, e é o tonto e tranquilo espaço. Mas na pequena cidade alta, de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram, há uma concentração íntima e severa. Na cidade de torres, becos, ogivas e silêncio, o Demônio terá sido expulso para além dos Alpes. [...] Claridade, silêncio, mistério: é o que vejo de uma janela de Berna. (LISPECTOR, 2018, p. 658 e 659)

A análise da perspectiva detalhada do olhar do eu-lírico, que parece estar em uma janela, é o objetivo principal do estudo **Guerra e melancolia no poema *A mágoa* (1946), de Clarice Lispector (1920-1999)**. As imagens dos versos sobre um Arcanjo ferido, que voa sobre uma “Cidade fortificada” (Berna), deserta e silenciosa, dialogam com a pintura *Melancolia* (1514), de Albrecht Dürer (1471-1528) e com as reflexões de Walter Benjamin (1892-1940). Estas, gravura e filosofia, imersas na interpretação do momento da escrita do poema, inserem-se nas experiências estéticas da autora em Nápoles e em Berna (1945 e 1946).

CLARICE E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

O ano de 1943 trouxe mudanças na vida de Clarice: naturalização brasileira no dia 12 de janeiro; casamento em 23 de janeiro; recebimento da carteira profissional do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 3 de maio; formatura em Direito, em 17 de dezembro; e publicação de *Perto do coração selvagem*, no final do ano.

Em abril de 1944, o casal chegou em Nápoles, a fim de que o vice-cônsul Maury pudesse ajudar cerca de 25 mil soldados da FEB (Força Expedicionária Brasileira), conhecidos como Pracinhas, que estavam engajados na Campanha da Itália. A FEB tinha sido criada depois da declaração de guerra à Alemanha (1943) pelo governo brasileiro, o qual tinha se associado aos E.U.A., e estava subordinado ao General Mark Clark, Comandante do V Exército norte-americano.

Nápoles, que fora libertada dos alemães e depredada em 1º de outubro de 1943, estava caótica, com falta e carestia de mantimentos e, além disso, o Vesúvio tinha entrado em erupção em 19 de março. (MOSER, 2017, p. 180 e 181). A estada do casal, de agosto de 1944 a abril de 1946, foi relembraada nas crônicas *Aldeia nas montanhas*, *Suíte da primavera suíça* e *Bichos*, na qual menciona suas experiências afetivas com o cão Dilermando, encontrado em uma rua napolitana.

Em carta de 18 de dezembro de 1944 à sua irmã Elisa, Clarice informa sobre as dificuldades populares e os privilégios de esposa de vice-cônsul: “Deixo apenas que acabe essa maldita guerra, que

para nós felizmente não foi tão maldita”. Ela reclama da carestia dos alimentos: “Para nós não sai assim [preço do peixe] porque as rações vêm dos americanos, mas quando se quer comprar alguma coisa fora das rações é assim. O povo vive claramente em contrabando, mercado negro, prostituição, assaltos e roubos. A classe média é que sofre”. (LISPECTOR, 2020, p. 125).

OS SOLDADOS DA FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA (FEB)

Em Nápoles, Clarice manteve contato com dois correspondentes de guerra: Joel Silveira, dos *Diários Associados*, e Rubem Braga, do *Diário Carioca*, que tinha saído do Brasil, junto ao segundo Escalão da Força Expedicionária Brasileira (FEB),



Fig. 1- Clarice (à direita) junto a alguns membros da FEB, em Nápoles (s.d.)

Clarice escreveu sobre suas atividades no escritório do Consulado do Brasil, em Nápoles, à Elisa, com data de 12 de janeiro de 1945: “Estou agora trabalhando em datilografia com o coronel Júlio de Moraes. Vou lá todas as manhãs e salvo a humanidade copiando numa letra linda à máquina, umas coisas”. (LISPECTOR, 2020, p. 136). A autora comentou

ainda sobre sua intenção em visitar feridos, bem como concluiu: “Ajudamos pessoalmente e em cada caso como podemos e isso não é nada. Os casos aqui são inúmeros e cada família tem o que contar”. Em relação a outros problemas socioeconômicos locais, ela refletiu:

É verdade que se culpa a guerra de muita coisa que sempre existiu aqui. [prostituição]. A guerra é boa talvez no sentido de chamar a atenção para certos problemas. Talvez incorporem estes na resolução de outros propriamente de guerra. (LISPECTOR, 2020, p. 136)

O trabalho voluntário exercido por Clarice na área administrativa foi ampliado para atividades organizadas pela Seção de Serviço Social do Serviço de Saúde da FEB. A Lúcio Cardoso, em carta de 26 de março de 1945, ela informou:

Estou trabalhando no hospital americano, com os brasileiros. Visito diariamente todos os doentes, dou o que eles precisam, converso, discuto com a administração pedindo coisas, enfim sou formidável. Vou lá todas as manhãs e quando sou obrigada a faltar, fico aborrecida, tanto os doentes já me esperam, tanto eu mesma tenho saudades deles. (LISPECTOR, 2020, p. 157).

À Elisa, em carta de 20 de abril de 1945, a escritora transcreveu o ofício de agradecimento emitido em reconhecimento pelas atividades exercidas no hospital:

“Ao deixar a Chefia da Seção Brasileira de Hospitalização em Nápoles, cumpro o grato dever de agradecer a V, Excia. todo o serviço que espontaneamente vem prestando a nossa organização, colaborando na sua Seção de Serviço Social, trazendo ao nosso soldado ferido ou doente o grande consolo do seu serviço e da sua graça. Nunca seriam demais as palavras que eu poderia dirigir a V. Ex. para expressar a minha admiração pela contribuição que trouxe a todos nós nestes momentos em que o Brasil precisa tanto de seus filhos. Em nome destes homens, de todos os que aqui labutam e no meu próprio, beijo, agradecido, as vossas

mãos dadivosas. Nápoles, 17-abril-1945 – dr. Sette Ramalho, Tte. Coronel Médico.” (DR. SETTE *apud* LISPECTOR, 2020, p. 160)

O ARMISTÍCIO (1945) E VISITA AO CEMITÉRIO DOS PRACINHAS EM PISTOIA

O anúncio do final da guerra, em 8 de maio de 1945, na cidade de Berlim, com a assinatura do Alto Comando da Wehrmacht diante das forças aliadas, motivou Clarice, a escrever uma carta, em Roma, às irmãs, no dia 9 de maio:

Eu estava posando para De Chirico quando o jornalista gritou: É finita a guerra! Eu também dei um grito, o pintor parou, comentou-se a falta estranha de alegria da gente e continuou-se. Daqui a pouco eu perguntei se ele gostava de ter discípulos. Ele disse que sim e que pretendia ter quando a guerra acabasse... Eu disse: mas a guerra acabou! Em parte a frase vinha do hábito de se repeti-la, e em parte do fato de não ter mesmo a impressão exata de um alívio. (LISPECTOR, 2020, p. 169 e 170)



Fig. 2- *Clarice*, retrato a óleo, de Giorgio De Chirico (maio de 1945), Roma

Justamente quando posava para o pintor, Clarice foi surpreendida pelo anúncio do final da guerra, gritou e espantou-se com a suposta indiferença e apatia dos romanos, de acordo com a missiva acima

mencionada: “Uma das coisas de que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã não falei no fim da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zozna”. Ela constatou: “O fato é que o ambiente influenciou muito nisso” e comentou: “Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem; é que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado [...] que ninguém se emocionou demais”. (LISPECTOR, 2020, p. 169)

Em outra carta às irmãs, escrita na cidade de Florença, em 26 de novembro de 1945, Clarice narrou sobre duas visitas, à Pistoia e ao Monte Castelo, relacionadas à participação nacional na frente italiana. Acompanhada pelo coronel Braugner, adido militar da embaixada brasileira, ela foi ao cemitério militar (Pistoia), no qual foram enterrados 465 soldados da FEB, falecidos na batalha do Monte Castelo, realizada desde 24 de novembro de 1944 a 21 de fevereiro de 1945.

Na mesma missiva, Clarice reclamou que vivia nas dependências do Consulado, diante das dificuldades de se encontrar uma residência adequada:

[...] ninguém entende como principalmente eu suporte, que nem trabalhar eu posso. Casa é impossível achar. Estou tão cansada de certas mesquinhas que acho que de volta de férias vamos morar numa pensão (hotéis são destruídos ou requisitados para militares ou civis em trânsito) se não acharmos uma casa. (LISPECTOR, 2020, p. 195)

A MELANCOLIA DE CLARICE EM BERNA (1946)

No início de abril de 1946, o vice-cônsul Maury foi transferido para Berna, na Suíça. Em carta de 29 de abril à Tânia e à Elisa, Clarice relatou sua impressão sobre a cidade: “Berna é de um silêncio terrível: as pessoas também são silenciosas e riem um pouco”. (LISPECTOR, 2020, p. 212). Em correspondência à Tânia, de 8 de maio do mesmo ano, a escritora reclamou dos abalos sofridos por causa da guerra:

O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. (LISPECTOR, 2020, p. 220 e 221)

Na mesma missiva, Clarice que escrevia *A cidade sitiada*, lamentava sobre as dificuldades da sua escrita: “Estou trabalhando, mal ou bem; falta ainda o sentido do livro, uma razão mais forte para ele existir – aos poucos é que esta irá subindo à tona, à medida que eu for trabalhando”. (LISPECTOR, 2020, p. 220)

O poema *A mágoa* (1946), provavelmente escrito em Berna, e publicado um ano depois do final da II Guerra Mundial, evoca imagens de “solidão” e “pavor”, reveladas durante o voo de um arcanjo sobre uma cidade, escura e solitária.

O ANJO DA MELANCOLIA DE DÜRER (1514) E EM A MÁGOA, DE LISPECTOR

A estetização da tristeza no poema remete ao conceito de ‘melancolia’. Segundo o *Dicionário básico de filosofia*, de Japiassu e Marcondes, o termo refere-se à origem orgânica no desequilíbrio entre os quatro humores: “melancolia (gr. *melancholia*: bile negra)” e enfatiza o reflexo no estado de espírito humano:

1. No sentido corrente, estado de abatimento ou prostração acompanhado de atitudes de devaneio.
2. Estado patológico caracterizado por uma profunda tristeza, depressão, ansiedade, desgosto pela vida e uma generalizada atitude de mau humor e pessimismo, levando o indivíduo à inanição ou ao estado de torpor. (JAPIASSU; MARCONDES, 2008, p. 183)



Fig. 3- *Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer

O mencionado estado de espírito entediado foi tema da pintura *Melancholia*, do gravurista renascentista, Albrecht Dürer (1471-1528), que reflete uma tentativa didática e visual de apresentar este sentimento por meio da imagem de um anjo, de asas encolhidas. Pensativo, ele olha para o infinito, e tem como companhia um querubim e um cachorro. No fundo da gravura aparece Saturno, cuja influência torna as pessoas apáticas, lentas e indecisas (alegoria da melancolia).

A teoria da melancolia no Barroco, que refletia a cosmovisão do *taedium vitae* [cansado da vida], agregou elementos da compreensão de Hipócrates (494 a.C.-377 a.C.) sobre um estado afetivo e uma doença do corpo, provocados por um transtorno de humor, devido à bílis negra, bem como interpretações do tratado *De divinatione Somnium* [A adivinhação do sonho], de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). Os preceitos barrocos manifestaram a teoria do dualismo fundamental: a apatia e o dom divinatório dos religiosos contemplativos e dos predestinados por Saturno ao sonho profético.

No teatro barroco, a melancolia, que “constitui a desolação da alma diante da inexorabilidade do destino”, é considerada a “projeção da marcha da civilização como uma catástrofe contínua”, segundo Tereza C. Callado em *A Teoria da Melancholia em Walter Benjamin: A versão do taedium vitae medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco*. (CALLADO, s.d., p. 2 e 3)

A melancolia e a alegoria são conceitos primordiais da tese de livre docência, *A origem do drama barroco alemão* (1923), de Walter Benjamin (1892-1940), que procura a verdade da história na leitura das peças teatrais de Opitz, Lohenstein, Gryphius, Hallmann e Haugwits (século XVII), nas quais a figura do soberano (príncipe) reflete a configuração da própria história com suas contradições, dúvidas e conflitos. Para Benjamin: “O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro”, além de concluir: “O príncipe é o paradigma do melancólico”. (BENJAMIN, 1984, p. 165).

Benjamin comentou a gravura *Melancolia* (1514), em carta escrita em 1923: “Só agora tenho uma ideia de força de Dürer; sobretudo a melancolia é obra de uma expressividade indizivelmente profunda”. (BENJAMIN; SCHOLEM, 1980, p. 94). Para o filósofo alemão, na arte moderna a alegoria é a única linguagem possível.

O DESALENTO DO ARCANJO SOBRE A CIDADE DESERTA E PERIGOSA

A mentalidade e a linguagem alegórica do drama Barroco, que abordam temas como natureza, perecimento, fragmentação, dispersão, ruínas, jogo, simbologia e metáfora, refletem-se no poema *A mágoa* (1946): o eu-lírico tece uma espécie de conversa com um ser alado, que perpassa uma cidade com características medievais, - fortaleza e torres-, descrevendo uma atmosfera triste e melancólica.

Berna, capital da Suíça, graças ao patrimônio medieval de sua cidade antiga (Altstadt), está inscrita no Patrimônio Cultural da UNESCO. Durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) foram construídas duas novas fortificações para proteção da *urbe*. A cidade, perpassada pelo rio Aar e com quatro pontes antigas, e floresta nas proximidades, tem uma Catedral com a torre mais alta da Suíça.

A bela cidade, que tem um centro com elementos arquitetônicos antigos, onde Clarice residiu, a oprimia, de certa forma. Em carta às irmãs, de 26 de janeiro de 1949, ela relatou, amargamente, sobre sua solidão e suas mágoas em Berna:

Eu não conheço ninguém e me sinto esmagada por essa entidade abstrata que não consegui concretizar em nenhum amigo. Berna é um túmulo, mesmo para os suíços. E um brasileiro não é nada na Europa. A expressão mesmo é: estar esmagada [...] O pior é que estou ficando tão embotada: às vezes nem entendo o que leio. Acho que a culpa é de excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos. (LISPECTOR, 2020, p. 404 e 405)

Em *A mágoa* duas esferas se mesclam, a terrestre com a presença de um ser humano ferido em uma área urbana, e a transcendental (céu) com a atuação do Arcanjo. No poema, que tem 32 versos, alguns com rimas, surge a imagem da “Cidade Fortificada escurecida”, cuja descrição do eu-lírico tem um caráter cinematográfico e sensorial com a visão de um/a espectador/a a respeito de um voo noturno sobre os tetos, a capela, a ponte, o cemitério, o parque, a floresta e a torre quadrada.

O Arcanjo (em grego *arkhaggelos*, o primeiro, o mensageiro; e em latim *archangelus*, o principal) é o anjo superior na hierarquia celeste (ARCANJO, s.d., p. 1). Segundo o Novo Testamento, os arcanjos são sete, mas somente três são mencionados: Miguel, Rafael e Gabriel.

O Anjo da Guarda, de tradição cristã, tem a função de proteger o homem e a mulher nos caminhos da vida, e aparece na dimensão terrestre com forma humana, em aparência etérea, clara e transparente. No poema, entretanto, o ser celestial adquire uma sensibilidade física: Um “Arcanjo abatido” com “asa doente”, carregando um “ser ferido” aninhado no corpo, sobrevoa uma cidade, onde é rejeitado, tentando pousar, para deitar a pessoa machucada em local protegido:

Os telhados sujos a sobrevoar
Arrastas no voo a asa partida
Acima da igreja as ondas do sino
Te rejeitam ofegante na areia
O abraço não podes mais suportar
Amor estreita asa doente (LISPECTOR, 2018, p. 581)

Ao som do badalar dos sinos, o ser exausto não consegue colocar o humano escoriado na areia do rio e, impedido, expressa seus brados desesperados, pois, inicialmente, não logrou concretizar a sua missão na terra, a de salvaguardar a vida de uma pessoa cujo sangue escorre e marca a paisagem urbana. Em nova tentativa, ele busca abrigo na penumbra externa:

Sais gritando pelos ares em horror
Sangue escoo pela chaminé
Foge foge para o espanto da escuridão
Pousa na rocha
Estende o ser ferido que em teu corpo aninhou.
(LISPECTOR, 2018, p. 581)

Exaurido, o ser alado retorna: “Tua asa mais inocente foi atingida./ Mas a Cidade te fascina” e “Insistes lúgubre em brancura/ Carregando o que se tornou mais precioso”. Apesar de machucado na asa, o anjo branco, que se destaca na escuridão noturna, procura, insistentemente, outra tarefa, a de ajuda humana, na *urbe*. Apavorado por não encontrar nenhum ser humano necessitado, ele voa até a mata:

Voas sobre os tetos em ronda de urubu
Asa pesa pálida na noite descida
Em pálido pavor
Sobrevoas persistente a Cidade Fortificada
escurecida
Capela ponte cemitério loja fechada
Parque morto floresta adormecida. (LISPECTOR,
2018, p. 581)

Incansável, o anjo regressa à cidade e percebe a ausência de pessoas: “Folha de jornal voa em rua esquecida”, bem como o “silêncio na torre quadrada” e parte para espreitar “a fortaleza inalcançada”.

O eu-lírico do espectador do voo desesperado do anjo ferido, diante dos impedimentos de sua descida, o aconselha a fugir para bem longe,

pois, aparentemente, ele, o Anjo da Guarda, não seria bem-vindo naquela estranha cidade, estremeçada, silenciosa e sem moradores à vista:

Não desças

Não finja que não dói mais

Inútil negar asa partida

Arcanjo abatido, não tens onde pousar

Foge, assombro, ainda é tempo

Desdobra em esforço a ala confrangida

Foge! dá à ferida a sua medida

Mergulha tua asa no mar. (LISPECTOR, 2018, p. 581 e 582)

O conselho para partida imediata até as águas marítimas ressoa naquela estranha noite, em que um anjo não conseguiu descer até o solo da cidade, a fim de colocar um ser humano ensanguentado que precisava de cuidados.

CONCLUSÃO

Impressões da Segunda Guerra Mundial e da época de reconstrução, vivenciadas por Clarice Lispector em sua estada em Nápoles e em Berna, que foram reveladas em cartas às suas irmãs, podem ter ecos em *A mágoa*, poesia reflexiva e de fundo filosófico, que foi publicada em *O Jornal*, de 29 dezembro de 1946.

A escolha da imagem de um anjo protetor, que tenta salvar um ser humano machucado em uma cidade fortificada, provavelmente, Berna, onde Clarice vivia desde 1946, revela que em época de crises, o uso de alegoria pode preponderar. No caso específico, para manifestar um estado de melancolia do eu-lírico e do próprio anjo horrorizado, manifestando-se em gritos.

O título do poema *A mágoa* evoca a reação, em forma de um sentimento de desgosto, provocado depois de ofensa, de ato alheio ou de situação- limite como a guerra e suas consequências.

Por meio de uma linguagem sensorial, como a dos sons de um sino e a das cores contrastantes, como o vermelho do sangue, a cor branca do anjo e a da escuridão da noite, o poema de Clarice Lispector mostra um olhar subjetivo sobre uma realidade concreta transformada em algo metafísico, imerso em melancolia.

Uma atmosfera de desilusão total e de desespero niilista, como uma ampla metáfora da solidão e da destruição, revela a vertente intimista de *A mágoa*. Por meio da descrição de uma paisagem humana tornada anêmica, os versos, resultantes de uma reflexão de ordem espiritual, marcam uma faceta do espírito de época: o do desequilíbrio, o do impacto e o da desordem, causados pela guerra, e o da opção estética por um referencial externo (“Cidade fortificada”) para dizer o indizível: a rejeição a um Anjo da Guarda melancólico que corre risco de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRECHT DÜRER. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer>. Acesso em: 13 mai. 2020.

BERNA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Berna>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

ARCANJO. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Arcanjo>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershon. *Correspondências*. Trad. de Neusa Saliz. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CALLADO, Tereza de Castro. A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin: A versão do *taedium vitae* medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco. Disponível em: <<https://www.gewebe.com.br/pdf/teoria.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

CORRESPONDÊNCIAS: MANUEL BANDEIRA E CLARICE LISPECTOR. Disponível em: <<https://allmystarsaligned.wordpress.com/2017/05/01/81/>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

FRANKLIN, Margareth C. Clarice Lispector e os intelectuais no Estado Novo. *RevLet, Revista Virtual de Letras*, v. 2, n° 1, p. 111-130, 2010. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/24.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LISPECTOR, Clarice. A mágoa. In: _____. *Todas as crônicas*. Prefácio de Marina Colasanti. Org. e posfácio de Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 581 e 582.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Prefácio e notas bibliográficas de Teresa Monteiro. Posfácio de Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual e transcrição das cartas por Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MOSER, BENJAMIN. *Clarice, uma biografia*. Trad. de José Geraldo Couto. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUSA, Carlos M. de. A revelação do nome. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.p. 140-191. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#Clarice-Lispector>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Clarice junto a alguns membros da FEB, na Itália. Disponível em: <<https://omiaudoleao.wordpress.com/2020/09/25/clarice-lispector-xxxvii/>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 2- *Clarice*, retrato a óleo, de Giorgio De Chirico (maio de 1945), Roma. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral,retrato-a-oleo-de-clarice-lispector-pintado-por-giorgio-de-chirico-em-roma-em-1945,313473>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 3- *Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

A QUINTA HISTÓRIA

ENSAIOS DE UMA EXPERIÊNCIA DE VIDA

Cristina Reis Maia²

INTRODUÇÃO

Falar de Clarice Lispector é incorrer em redundâncias. Sua sagacidade e perspicácia tornaram-na uma profunda conhecedora das profundezas da alma humana, fazendo dela uma mestra nos aspectos psicológicos e uma das maiores escritoras brasileiras.

Paradoxalmente, sua escrita é tão rica em abordar fatos do cotidiano quanto em mergulhar no turbilhão inconsciente de sensações e percepções não totalmente assimilados que nos deixa frequentemente intrigados, suscitando estranhamentos e um permanente sentimento de dúvida. Diante de seus textos nos sentimos atordoados; seja devido à abordagem inusitada ou ao choque de, eventualmente, reconhecermo-nos em algum tema tratado – mesmo apesar do nosso empenho em não realizar tal identificação. Talvez por isso, Clarice seja a mais “psicanalista” de nossas autoras.

E também por esse mesmo motivo, sua escrita e seu modo de ver o mundo continue a nos atrair tanto.

Traçando o caminho da metáfora para a arte literária e trabalhando com os parâmetros da reinvenção, ela estabelece uma nova relação entre leitor e leitura, competindo ao primeiro a função de *interpretar* e *reconstruir* o texto apresentado, abrindo-o à múltiplas possibilidades. Alerta-nos ainda que nada é estático ou pode ser fixado, pois o gérmen da mudança é intrínseco à existência e as palavras são expressões da vida. E que diante de cada termo, cada vocábulo, abre-se uma multiplicidade de sentidos, cabendo ao interlocutor desvendá-los. Considerando que tal processo depende da percepção do leitor, a obra é o que queremos (ou entendemos) que seja.

² Mestre em Antropologia (UFF) e Estudos Literários (FFP/UERJ). Atua na área sociojurídica (TJRJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1885-3071>

Se formos falar da Clarice plural e das suas experiências exploratórias, nada melhor do que comentar um de seus contos mais instigantes: *A quinta história*. Repleto de imagens subliminares e inconscientes, reportando direta ou indiretamente a outros textos, ele nos aponta para as trajetórias possíveis em um mesmo enredo, mesmo que esse se construa de forma simples e corriqueira.

CINCO DE INFINITO...

Permeado por referências literárias e instigações subliminares, *A quinta história* se constitui enquanto um conto curto, mas de profundidade psicológica. Construído “no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção” (ALONSO; LEITE, 2011, p. 86), ele transcende o próprio espaço e as entrelinhas para ativar a imaginação do leitor.

De fato, a realização estética desse texto se mostra através da articulação entre sentimentos, sensações, percepções e palavras. Esse *modus operandi* permite que Clarice talhe as palavras, forjando-as quase que “alquimicamente”. Trabalhando no interstício de seus significantes, ela “investiga o espaço do infalível, a percepção sutilíssima de imperceptíveis movimentos psicológicos” (LUCAS, 1983, p. 140) e nos expõe a realidades subaparentes (ou paralelas) que se justapõem ao cotidiano banal de nossa existência. Por sua vez, ao não se sujeitar às regras ou cânones, Clarice se nos revela um pouco a cada linha, na expectativa de que nós, leitores, possamos alcançá-la, compactuar sua sofreguidão, angústias e anseios.

Considerando as características intimistas e o perfil psicológico presentes em seus textos – cujo efeito é a reverberação em seus leitores das complexidades psíquicas pelas quais passam suas personagens –, o que estes poderiam nos revelar?

Assim, comecemos pelo título.

A legenda que nomeia o conto, por exemplo, declara que falará sobre cinco histórias.

Mas... por que cinco? E por que a variação de histórias sobre um mesmo tema? O que isso supostamente poderia nos dizer?

Cinco é o número cabalístico do Destino que mostra o movimento e aponta para aqueles seres versáteis que estão sempre procurando alterar ou transformar algo ao mesmo tempo em que buscam por novos conhecimentos e inovações (ROSA, 2015). Ele se destaca pela liberdade de ação e de pensamento e representa as escolhas que fazemos. Sua representação é a estrela de Davi – cujos cinco vértices, apontam para os elementos terrenos (água, ar, fogo e terra) que, unificados, levam à iluminação do espírito (NISKIER, 2011). Vinda de família judia, Clarice tinha acesso a tais informações e, conscientemente ou não, delas se utilizava em suas explorações literárias.

Se cinco é o número da liberdade e da iluminação, ele também simboliza o infinito. O seu uso para designar as alternativas de desenlace sobre o fato aparentemente corriqueiro de exterminar baratas é sugestivo: indica as possibilidades ilimitadas para um mesmo acontecimento se manifestar e a capacidade humana para apreendê-lo. Uma forma de expressar contingência e fatalidade.

Entretanto, essa função quantitativa só se torna eficaz quando, a partir do destrinchamento da palavra e da sua disponibilização no processo narrativo, ela atribui um significado à vivência pessoal, subjetiva. Isso se evidencia no uso amplo e irrestrito que Clarice faz dos signos e significantes e pela maleabilidade com que se utiliza das palavras na tecedura de sua literatura, tornando-a simultaneamente “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 2007, p. 27).

Essa construção de metatextualidades propicia não somente a eclosão de uma diversidade de funções (satírica, estética, ideológica, política, filosófica, lúdica), como uma subversão da referencialidade:

A função essencial da metatextualidade é assim de quebrar, de minar, de subverter o quadro referencial que o universo da ficção construiu sob o recurso dos procedimentos miméticos. Essa subversão do quadro referencial é em um modo cada vez mais lúdico e irônico, e culmina em fogos de artifícios jubilatórios. Ao lado de uma dimensão política que é preponderante, (...) a metatextualidade comporta

uma função lúdica inegligenciável.” (SOHIER, 2002, p. 40, T. L.).

Mas, principalmente, permite uma percepção que atravessa a palavra em si, problematizando dilemas internos e realizando perquirições sobre a vida e seu sentido:

O sentido da vida é procurado pela palavra. A narrativa tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino. Clarice Lispector nos leva à chave de sua escrita em abismo ao enredar uma multiplicidade de histórias” (ALONSO; LEITE, 2011, p. 95).

Por outro lado, falar sobre *histórias* (no plural) revela extensão conferida à narrativa, que nunca é única, mas transborda em sua multiplicidade. Por isso, um simples conto se espalha indefinidamente, transvazando de seu (aparente) lugar-comum para mergulhar em uma profundidade infinita, repleta de representações sociais, características psicológicas e elocubrações filosóficas. Sob este gênero textual, Clarice recusa o espaço definitivo da “tinta e do papel”, transformando seu leitor em “cúmplice e em coautor”, delegando-lhe o poder de concluir qualquer história (KAHN, 2005, p. 37). Tal composição é tão marcante que em *A quinta história* temos um título que sugere uma impessoalidade matemática, mas cujo narrador “se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias” (NUNES, 1995, p. 95), impelindo o leitor à assunção da responsabilidade pela interpretação textual.

Esse preâmbulo é muito significativo, pois não só desvela seu estilo inovador de brincar e redimensionar a linguagem, como nos oferece pistas sobre a singularidade da escritora, de sua história e intenção quando introduz a matéria do conto.

(INTER)MÍDIAS E (META)LINGUAGEM

Atravessada por metalinguagens e um profundo olhar psicológico, *A quinta história* constrói uma teia intermediática com outras histórias e autores.

Assim, a primeira história remete à experiência jornalística objetiva, praticamente telegráfica, dos resumos das manchetes. A segunda, com a descrição do “mal secreto que roía casa tão tranquila”, do “medo excitado” e do desejo de “matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 2015, p. 335-336), faz referência a *O médico e monstro* e à ambivalência de sentimentos que sustentam comportamentos aparentemente improváveis. Na terceira, a própria narradora anuncia a associação, descrevendo sua interpretação de “sufocamento” relatada em *Os últimos dias de Pompéia*. A quarta história, sem nome, é uma autorreferência, reportando-se ao seu próprio romance, *A paixão segundo G. H.* Finalmente, a quinta história – e por certo, não a última – alude à Leibniz, matemático e filósofo, e à sua tese *Meditação sobre o princípio da individuação*, sobre o conceito de contingência, *mônadas* e realidade metafísica. Para complementar, há a referência explícita às *Mil e uma noites* e a sua noção de infinitude que permeia todo o conto.

Partindo de um único relato reiniciado várias vezes – a técnica caseira de se matar baratas –, cada pequena história faz uma ponte com outros relatos, tornando-a comparativamente instigante, porém inédita em sua essência. O enfoque dado a elas é repleto de subjetivação e com tipificações próprias, fazendo com que esse viés intermediático assumam um caráter particular, embora marcado por uma prerrogativa de continuidade...

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 2015, p. 335).

Apesar do tema e das personagens serem sempre iguais, cada versão (dos mesmos fatos) se transforma efetivamente em outra história. Estabelecido o mecanismo, o narrador abandona o texto, sugerindo que este continue se repetindo por inércia. Essa proposição postula verdadeiros “jogos da linguagem” (WITTGENSTEIN, 1989) nos quais a significação das palavras varia de interpretação em função dos valores

sociais pré-estabelecidos e da sua utilização em determinado meio, isto é, do seu processo de interação com o mundo (LEAL, 2011).

Dessa feita, as cinco histórias reportadas são elencadas em função de seu grau de trivialidade – do mais simples (da constatação da existência das baratas e da busca por eliminá-las) ao mais complexo (a morte da barata representar uma perspectiva existencial). Porém, ao longo do seu desdobramento a narradora propõe, por meio de seu discurso narrativo, uma realidade sobreposta. E como na psicanálise, esta realidade semi aparente traz consigo elementos indicativos que apontam caminhos diversos daquilo que se destaca na superfície. Um campo aberto para percepções obscuras, projeções inconscientes, associações, transposições, supressões, sublimações... Na metodologia das cinco histórias, a constância da repetição dos eventos descritos constitui parte da estratégia para projetar imagens que subliminarmente se relacionam com aspectos soturnos e rebuçados da personalidade da autora, bem armazenados em seus recônditos: angústia, depressão, medo, solidão...

Assim, a barata deixa de ser inseto e se personifica: primeiramente na terceira pessoa – o(s) outros(s) –, depois, gradualmente, passa a incorporar a imagem da própria narradora, desvelando seus sentimentos opressivos mais ocultos. Após exteriorizar os seus maiores incômodos sob a figura de um ser banal, usualmente considerado asqueroso em nossa sociedade, ela lhe impinge o maior castigo: a morte. Matar baratas que é o que lhe permite elaborar essa experiência complexa e doída.

As baratas tão vividamente descritas expressam, portanto, a nomeação de seu desejo – o desejo em si, com os medos, fantasias e fantasmas que o atravessam –, constituindo-se enquanto matéria recalcada que, embora sucessivamente reelaborada, não deixa de conclamar seu mundo interior. Isso é tão vívido que se evidencia por toda a narrativa e atravessa as cinco versões oferecidas; e em todas elas, a personagem se expõe para o mundo, revelando-se a partir de uma ação medíocre e desesperada, posto que

sobrevive contando como mata baratas até atingir uma transcendência tal que leva o processo de alteridade vertical do baixo para alto. É pela narrativa, muitas vezes repetida, que a protagonista vai volatilizando os seus fantasmas e vai minando, também e quiçá para malogro seu, a nomeação do seu desejo. A barata, como um sinal de alerta, remete ao conteúdo profundamente recalcado e, ao mesmo tempo, ao resistir à morte, ao reproduzir-se com vigor ao longo de milênios é a afirmação de uma pulsão de vida, ainda que grotesca, fétida e insistente – a barata, porque indiferente ao universo à sua volta, é livre, vai onde quer e se esconde durante o dia é porque à noite vaga majestosa pelos aposentos e cantos do mundo. Se for morta, outras tantas surgirão afirmando a existência daquilo que não se pode negar, alteridade (ANDRADE; CAVICHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 106).

Sob tais circunstâncias, os relatos apresentados referem a sentimentos e emoções que, não sendo totalmente processados, exigem um aprofundamento e uma atenção que normalmente não são dispensados no cotidiano. Travestidos pela forma da barata, eles exteriorizam dúvidas, anseios e conceitos reprimidos e refletem a contingência e a vicissitude de exprimirem a vida – mesmo que em seus aspectos mais sombrios. Reportam a tudo aquilo que é *percebido* (não necessariamente elaborado) pela autora e que, traduzido sob a condição de incômodo, verte sob a configuração de palavras e imagens mentais. Constituem uma metalinguagem, repleta de metapicturalidades – capaz de dar cor e *anima* às imagens aludidas – e pontes com o inconsciente que mobilizam afetos tão profundamente depositados que para trazê-los à tona faz-se necessário que assumam representações alegóricas.

As cinco histórias seguem, portanto, por uma mesma trajetória, com sentidos diferenciados. Partem do elemento mais simples para a construção de um perfil mais complexo, repleto de categorias e acepções psicológicas profundas.

Dessa feita, na primeira história (“Como matar baratas”) temos um modelo instrucional: seco, conciso e descritivo. Retrata uma eficiência

momentânea para uma situação desagradável e não questiona causas, consequências ou efeitos. Como na experiência cotidiana, essa mini história é uma reação responsiva a algo que lhe perturba a tranquilidade existencial – quase um arco reflexo, no qual a personagem segue à risca uma receita caseira para eliminar os inoportunos animais.

Na segunda história (“O assassinato”), percebe-se o início de um processo de enfrentamento e de questionamento acerca do que se passa no entorno. O protagonismo é dividido entre a mulher e a barata, cabendo à segunda representar o lugar do não-dito, do inconsciente. É uma expressão brusca do movimento interno que precisa ser controlado, contido dentro dos parâmetros e padrões estabelecidos, mesmo que à custa de uma repressão tão violenta – o “assassinato” das baratas. Nesse caso, a narradora nitidamente transfere para o inseto em questão seus desejos e pulsões, transformando seus fantasmas pessoais em personagens palpáveis (PASSOS, 1995). Afinal, de que outra forma se defrontaria o reprimido?

como lidar com o que está sempre presente de modo obscuro e que volta e meia surge, rapidamente, como uma barata, das profundezas dos canos, dos ralos, das gavetas do mundo interior? Como lidar com os fantasmas que como baratas assaltam-na? Como lidar com o desejo que com a vivacidade e a velocidade de uma barata irrompe e fratura o cotidiano enfraquecido de experiências desejantes? (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 101).

A terceira história (“Estátua”) faz uma referência à cidade italiana de Pompéia, soterrada pelas cinzas do Vesúvio no início da era cristã. Os seus bem preservados fósseis são comparados às baratas, cujas mortes são descritas em tons dramáticos – a asfixia causada pelas cinzas e gases tóxicos vindos do vulcão são equiparados ao envenenamento caseiro promovido pelo açúcar, farinha e gesso e metaforicamente, pelas instâncias sociais repressoras (família, educação, trabalho). Aqui também são estabelecidos elos de ligação entre o sufocamento físico ocasionado por um fenômeno da natureza e o cerceamento de sensa-

ções, tornando o abafamento destas um evento tão calamitoso quanto. *Alter ego* da narradora, a barata passa a manifestar todo o seu mal-estar diante da ânsia que a acomete: metaforicamente, é ela quem agoniza com as cinzas/açúcarfarinhaegesso/famíliaeducaçãotrabalho. Convém lembrar que esse mesmo tropo sugere que as cinzas que sufocam e matam (um subproduto da erupção de um vulcão ativo) equivalham a conveniências sociais (derivadas de preceitos e normas internalizadas) que tolhem e estrangulam qualquer iniciativa singular, diferenciada. E que seguir o rastro de açúcarfarinhaegesso as petrificava, assim como as convenções sociais engessam as pessoas:

As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia. Sei como foi esta última noite. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas (LISPECTOR, 2015, p. 336).

A quarta história simplesmente não é nomeada, mas bem que poderia ser “o vício de viver” (LISPECTOR, 2015, p. 336) ou qualquer expressão que indique que, apesar de tudo, a vida tende a continuar. Um pequeno texto filosófico no qual a narradora comenta que seguir a “avidez de um rito” (ou as regras impostas pela sociedade) é uma difícil escolha, que se faz abrindo mão de sua “alma” (sua subjetividade, seu inconsciente pertinaz e expansivo). E tal como um epítáfio, profere:

como quem já não dorme sem a avidez de um rito. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem “adeus”, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dede-tizada” (LISPECTOR, 2015, p. 338).

Por fim, temos a quinta história (“Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia”), a qual é representada apenas pelo título. Essa pseudo história deixa a cargo do leitor o desenvolvimento de seu conteúdo, mas também nos induz a seguir por determinado caminho: “do amor na Polinésia” – da liberdade de escolhas individuais. Propor que as baratas – símbolo da existência marginal, indesejada –, possam propiciar lampejos de humanidade e sobrepor-se à pulsão de morte de seus hospedeiros é transgressor.

Simbolizando incômodo social, inconsciente, o *alter ego* da narradora e até mesmo a vitória da racionalidade sobre os impulsos e desejos mais íntimos, a barata escapa por entre as diversas opções metalinguísticas. Sendo assim, por que não abrir seus significantes para a subjetividade e percepção alheia? Por que não deixar aos leitores a tarefa de apreciar, dar sentido e interpretar o fragmento, preenchendo as entrelinhas conforme suas impressões pessoais, compondo um novo texto que atenda às suas necessidades?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sequência construída em *A quinta história* (primeira, segunda terceira, quarta, quinta...) parece nos conduzir por uma didática às avessas.

Em primeiro plano, Clarice nos apresenta uma receita sobre um método eficaz de matar baratas, repetida sob perspectivas diversas. Sob um olhar mais atento, em um segundo plano, vemos aflorar uma reflexão sobre a subjetividade e a repressão do inconsciente (dos desejos, das necessidades primárias) que se constituiu em detrimento da racionalidade e da imposição das regras instituídas. Uma reflexão que se constrói paulatinamente, com a apresentação gradual de elementos antropocêntricos (quando as baratas ganham características e sentimentos humanos) e problematizações existencialistas. Até que, por baixo de todo açúcarfarinhaegesso, podemos distinguir na proficiência das palavras, o terceiro e derradeiro movimento da prosa clariceana: a vivacidade e modelagem das palavras e a exaltação de sua importância na vida diária.

Por trás de acontecimentos banais do cotidiano (uma receita para matar baratas), encontra-se o relato da implementação do recalque e da resistência que busca a ele contrapor-se. A supressão da livre manifestação do inconsciente diante do ordenamento social, resvalando no sentido do entrelaçamento da metalinguagem com categorias psíquicas através do uso sofisticado da palavra, pode ser observada na base de tal argumentação. Por meio das palavras, deslizamentos, sobreposições, metáforas e alegorias são construídos, permitindo que se teça um grande e sugestivo painel no qual sentimentos, emoções, fatos e aspirações se fundem para retratar a alma de sua autora – e, por que não? de uma geração.

Outrossim, em meio às elocubrações de sua narradora, Clarice nos oferece ainda a liberdade interpretativa e a chance de podermos construir uma narrativa acerca dos acontecimentos a partir das nossas apreensões subjetivas – de nossos próprios encontros existenciais. E isso meio que permeia todas as narrativas, com as sucessivas alusões a outras obras, outros textos, a ideias que foram devidamente *reapropriadas* para comporem sua fala.

Porém, o que mais nos chama a atenção em meio à mensagem divulgada pelo conto é a maestria com que as palavras são articuladas, manipuladas. Cerzidas de modo a romper com padrões pré-estabelecidos, dando empuxo ao leitor para buscar por soluções, alternativas para desvendar o teor enigmático com que foram engendradas, elas nos presenteiam com um frescor e uma novidade que vai além de uma construção linguística moderna. Representam uma elaboração íntima pessoal repleta de sutileza, eivada por elementos psicológicos e de caráter filosófico-existenciais. Como bem confessa Clarice na fala de uma das suas personagens:

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias (LISPECTOR, 2015, p. 262).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Mariângela; LEITE Guacira Marcondes Machado. Um labirinto de baratas ou *A quinta história*, de Clarice Lispector. In: *Revista Alere*, ano 04, v. 04, n. 04, p. 79 -97, 2011.

ANDRADE, Gustavo da Silva; CAVICCHIOLLI, Eduardo Henrique Bezerra da Silva; MARTHA, Diana Junkes Bueno. As baratas da existência ou a epopeia da morte em *A quinta história* de Clarice Lispector. In: *Revista Ágora*, Vitória, n. 19, p. 96-108, 2014.

BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, (Debates, 24), p. 27-30, p. 2007.

KAHN, Daniela Mercedes. As mil e uma formas do mesmo. In: _____. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, p. 25-38, 2005.

LEAL, Cristyane Batista. A metatextualidade lúdica em *A quinta história*, de Clarice Lispector. In: *REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas*, v. 3, n. 2, p.107-116, out. 2011.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p.261-279, 2015.

----- . *A quinta história*. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p.335-337, 2015.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do Seminário: ensaios* (Biental Nestlé da Literatura Brasileira). São Paulo: L. R., p. 105- 161, 1983.

NISKIER, Arnaldo. Zohar, a alma da Cabala (separata). In: *Revista da Academia*, Fase VIII, ano XVII, n. 69, out/nov/dez 2011.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, p. 83-95, 1995.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. Edusp/Nova Alexandria, 1995.

ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística*. “A última fronteira”. São Paulo: Editora ABNC, 2015.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM “A FUGA” DE CLARICE LISPECTOR: “EU ERA UMA MULHER CASADA E SOU AGORA UMA MULHER”

Fernanda Pereira³

INTRODUÇÃO

Entendendo que o *discurso* é um dos patamares do percurso de geração de sentido de um texto, o lugar onde se manifesta o sujeito da enunciação e onde se pode recuperar as relações entre o texto e o contexto sócio-histórico que o produziu, esse estudo procura analisar como se dá construção da identidade feminina dentro do conto “A fuga” de Clarice Lispector, buscando verificar quais foram os procedimentos utilizados, quais os efeitos de sentidos foram criados e como o texto se articula com a história e a sociedade que o produziu.

No campo da Análise do Discurso, Michel Pêcheux é reconhecido como um dos seus principais fundadores nos anos de 1960, em que trouxe vários avanços para os estudos linguísticos, superando o paradigma estruturalista saussuriano que privilegiava o estudo da língua, que era “abstrato, coletivo, do qual se podia extrair um produto lógico de descrição.” (MAZZOLA, 2009, p. 09) Foi nos seus estudos tendo como referencial teórico Marx, Engels, Lacan, Foucault e Althusser que houve a superação de tais paradigmas, nos quais começaram a pensar nos estudos a partir de um diálogo com a parole, “trazendo à cena o sujeito e os elementos sócio-históricos (isto é, as exclusões saussurianas): não se pretendia pensá-los separadamente, mas em sua inter-relação.” (MAZZOLA, 2009, p. 08), exigindo articulação entre o material linguístico e o seu exterior, confluindo assim a língua, o sujeito e a história para compreender a produção de sentidos em uma sociedade.

³ Mestranda em Teoria e História Literária (IEL/UNICAMP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/3765044560463692>

A partir dos anos 1960 houve vários conflitos sociais ligados a concepções políticas e ideológicas na Europa, possibilitando perceber que tudo era político e ideológico, e que a língua era uma prática social, uma vez que ela materializa a ideologia, fazendo entender que “o discurso é mais do que transmissão de informação (mensagem), é efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2006, p. 14) posto que ele está materializado pela ideologia. No discurso, o contexto imediato com o contexto sócio-histórico e ideológico pode ser relacionado através da perspectiva de que o sujeito está assujeitado as conjunturas históricas e sociais, e seu discurso está relacionado a elas, ou seja, todo dizer do sujeito é constituído por condições sociais e históricas determinadas pela ideologia.

DISCURSO E IDENTIDADE

Segundo Stuart Hall fazer uma abordagem conceitual acerca de identidade hoje é algo complexo, pois as estruturas sociais vêm sofrendo grandes influências dos processos de globalização, modificando suas “paisagens culturais”, e tudo que referenciava o sujeito enquanto indivíduos sociais foram se fragmentando, sendo difícil definir o que é identidade e pensá-la de forma fixa e unificada, uma vez que as sociedades da modernidade são caracterizadas pela diferença em que atravessam distintas divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito”, isto é identidades para os indivíduos.

Percebe-se que a identidade é fruto da linguagem, e por isso está frequentemente diante de processos que tentam torná-la norma, e fixá-la significa normatizar um modo de ser e não “outro”, sendo assim ela é construída “por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meios de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (HALL, 2014, p. 40).

A diferença e a identidade só podem ser produzidas dentro de um processo de diferenciação linguística que define seus significados. E esse processo de significação é decorrente de lutas por vontades e verdades que tenta fixar o significado das coisas. Por serem produzidas

em um meio discursivo e simbólico, a identidade e a diferença estão sujeitas as relações de poder e são produtos da marcação da diferença e da exclusão. Essa marcação da exclusão, se dá a partir da classificação que aparece de formas de oposições binárias, que hierarquiza e atribui diferentes valores aos grupos classificados.

Ao classificar e estabelecer certa identidade como a norma, essa passa a ser vista como normal e natural enquanto as outras identidades são percebidas de forma negativa, e são tratadas como anormal ficando a margem da exclusão. Para Bhabha e Hall, as identidades são “construídas no interior do jogo de poder e da exclusão; elas são resultados não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobre-determinado, de fechamento” (apud SILVA, 2014, p. 111).

A vista disso fica perceptível que, a identidade é determinada por uma multiplicidade de fatores que são constituídos por uma construção ideológica, que se dá a partir dos sistemas linguísticos em uma específica conjuntura sócio-histórico-cultural, ou seja, “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (sujeito em seu discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhe são correspondentes.” (PÊCHEUX, 1997, p. 161) dessa forma podemos afirmar que o sujeito é discursivamente construído, e a sua construção se dá a partir das ideologias introjetadas pelo grupo do qual pertence, sendo assim a identidade pode ser compreendida como produto da ideologia.

FEMINISMO E IDENTIDADE FEMININA

O feminismo surge em 1968 como um movimento social na luta pelos direitos civis em, que apela para a identidade social das mulheres, ou seja, por uma política de identidade, em que questiona a distinção entre o “dentro e “fora”, o privado e o público, abrindo para contestação política “arenas inteiramente novas de vida social, a saber: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças dentre outros” (HALL 2006, p. 45) O movimento

ênfatiou como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos genericados, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação, além de questionar que homens e mulheres são parte da mesma identidade, a humanidade. É de grande relevância ressaltar ainda que historicamente todos os avanços sociais de direitos da mulher que conhecemos, estão ligados aos impulsos do feminismo, porém ainda hoje circulam discursos que atacam o feminismo e o desqualifica enquanto movimento social.

Segundo Simone Beauvoir “a querela do feminismo deu muito que falar [...] e não parece que as tolices que foram ditas neste último século tenham realmente esclarecido a questão” (BEAUVOIR, 2016 p. 09), pois ainda hoje perpetua a teoria do eterno feminino que declara que a mulher está se perdendo, que a feminilidade está ameaçada e destitui-na de ser mulher porque consideram que alguns comportamentos tidos por ela “não são de mulher”. Partindo dessas declarações Beauvoir nos leva a reflexão de como se dá à construção da identidade feminina, na qual pode ser relacionada com a discussão sobre identidade de Stuart Hall abordada na seção anterior desse capítulo.

Ao nos reportamos que a identidade está sujeita às relações de poder e são produtos da marcação da diferença que hierarquiza e atribui diferentes valores aos grupos classificados, podemos perceber essa relação de poder na classificação binária homem /mulher. Em que a identidade masculina é a normativa, absoluta e o que está fora dela, como aponta Hall (2014) é a negativa, anormal, o “Outro”. Nessa perspectiva Beauvoir menciona que:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo latino *vir* o sentido geral do vocábulo *homo*. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOR, 2016, p. 11)

Dessa forma fica perceptível que, o homem é visto como o sujeito; o soberano; absoluto; e a mulher como o Outro, em que é um ser relativo e é definida não em si, mas relativamente ao homem, não tida como um ser autônomo. “ela não é senão o que o homem decide que seja [...] um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente.” (BEAUVOIR, 2016, p. 12) A vista disso é notória que a mulher se diferencia e se determina em relação ao homem, porém este não em relação a ela, já que a força da sua identidade normal é natural e consequentemente essencial.

Desse modo é possível perceber que a mulher dentro de uma humanidade masculina é definida como o Outro, sem direitos a uma liberdade autônoma em que “não se reivindica como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes se compraz no seu papel de Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 18).

Como já fora abordado, falar de identidade não é algo basicamente simples, e quando se trata da questão da identidade feminina o tema torna-se ainda mais complexo, pois sua construção não é um dado psicológico e biológico, ou seja, natural, mas sim o resultado de uma história da civilização que resultou em seu status atual, portanto Beauvoir ao declara que “Ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher”(2016, p. 11) esclarece de maneira significativa como se dá essa construção da identidade feminina e nos leva ao ápice da reflexão de que o ser humano do sexo feminino não é necessariamente mulher, porém participa da realidade misteriosa que é a feminilidade.

ANÁLISE DE “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR

O conto intitulado a fuga é escrito é 1940 por Clarice Lispector, em que desvela os dilemas sofridos pela personagem Elvira casada há doze anos, que anseia por liberdade e autonomia no mundo predominante criado por e para homens, em que tenta se livrar de uma situação social que lhe foi imposta: ser uma mulher casada. O conto inicia com a personagem vagando pelas ruas, em que desperta que é um indivíduo

e se reconhece como sujeito, que até então se constituía em coisa passiva na alienação “eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher” (LISPECTOR, 2016, p. 88). No início da trama, o desejo de Elvira era de fuga, porém o seu plano acaba sendo frustrado.

A personagem faz menção que doze anos de casamento “pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos.” (LISPECTOR 2016, p. 92). As marcas nessa enunciação podem ser compreendidas de que o matrimônio é algo insuportável e intenso que lhe motiva sentimento de impotência.

O texto escrito consegue captar de modo questionador a problemática feminina, em que faz oposição do poder e das representações mistificadas impostas a mulher. Segundo Beauvoir “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente a mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo.” (2016, p. 186). A partir do discurso proferido no texto é perceptível a angústia de Elvira por viver a margem e excluída, em que a única “identidade” cabível é a de casada e as amarras dessa relação lhe negavam o essencial, a liberdade.

Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas: “Bem, as coisas ainda existem”. Sim, simplesmente extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira de si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam. Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. (LISPECTOR 2016, p. 88)

Às três horas de liberdade vividas devolvia a ela, a identidade escamoteada pelas imposições sociais do que ela deveria ser ou representar. Para Simone Beauvoir “as mulheres nunca constituíram uma sociedade autônoma e fechada; estão na coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas” (2016, p. 407)

dessa forma acabam vendo-se obrigadas a serem passivas em face deles, é o que acontece com a personagem, que ver seu desejo de liberdade como presunçoso e retorna para casa aceitando sua vocação de objeto:

Entra em casa. É tarde e seu marido está lendo na cama [...] pede ao marido que apague a luz [...] fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente. Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais. (LISPECTOR, 2016, p. 92)

A partir desse fragmento é perceptível a figurativização da liberdade por meio do navio, que se afastam cada vez mais quando a personagem se vê obrigada a retornar ao seu universo doméstico, em que novamente será condenada a passividade, aceitando ser o que lhe fora imposto: um objeto caracterizado por resignação, vivendo em uma estrutura patriarcal que lhe tolhe os movimentos, sufoca os desejos e põe os padrões masculinos sendo os únicos capazes de expressar civilização humana, dificultando qualquer tentativa de reagir a essa sociedade masculinizada. Depreendendo assim que, o discurso expresso no conto desvela a angustia da personagem frente à ideologia introjetada historicamente que impossibilita o reconhecimento da mulher enquanto sujeito autônomo, e contribui para discutir o imaginário patriarcal vigente a época de sua produção.

Acredita-se que Clarice Lispector através do discurso proferido pela sua personagem, desconstrói e questiona a forma de organização que foi constituída com base nos princípios patriarcais, principalmente diante a ironia, exibindo as construções sociais forjadas do sistema de gênero, fazendo a personagem questionar sua identidade, sem conseguir romper com o sistema, pois as engrenagens desse sistema são difíceis de romper.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Pêcheux “a linguagem se constitui numa expressão histórica da realidade social, mediante a materialização das forças

ideológicas no sistema linguístico” (apud BARONAS E KOMESU, 2008, p. 11) ou seja, os valores ideológicos de uma sociedade são representados no discurso por uma sucessão de formações imaginárias históricas, em que o sujeito é determinado pela língua, a ideologia e o inconsciente.

Ao nos perguntarmos o que motivou e autorizou o surgimento desse discurso dentro do texto criado por Lispector, é possível afirmar que o mesmo é motivado com intuito de desvelar determinada fase enfrentada pelas mulheres na primeira metade do século XX no Brasil, que mesmo almejando uma transformação nas liberdades individuais, estão presas aos valores ideológicos de uma sociedade marcada pelo machismo que oprime, subjuga e a obriga a ocupar um lugar secundário na humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARONAS, Roberto Leiser; KOMESU Fabiana. (Orgs.) Homenagem a Michel Pêcheux: 25 anos de presença na Análise do Discurso. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. Trad. Sergio Milliet. *O segundo Sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *O segundo Sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?*. In_____. SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HALL, Stuart. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAZZOLA, Renan Belmonte. *ANÁLISE DO DISCURSO: UM CAMPO DE REFORMULAÇÕES*. In_____.MILANEZ, Nilton ; SANTOS Janaina de Jesus. (Orgs.). *Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares*. São Carlos: Claraluz, 2009.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 2 ed., Campinas, SP: Pontes, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SEXO E VIOLÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR: BREVE ESTUDO DE *A VIA CRUCIS DO CORPO*

José Ribamar Neres Costa⁴

Laura Barros Neres⁵

INTRODUÇÃO

Quando, em literatura, se fala em sexo e violência, vem logo à mente dos amantes das letras brasileiras nomes como Rubem Fonseca, João Antônio, Plínio Marcos, José Louzeiro, Patrícia Melo, Paulo Lins ou Matheus Peleteiro, escritores que, utilizando uma linguagem crua, ambientaram suas narrativas nas ruas e/ou no submundo do crime, ressaltando os estigmas da sociedade e destacando o protagonismo de personagens socialmente marginalizadas.

No entanto, resguardadas as diferenças de natureza estilística e temática, é importante destacar que outros escritores também se dedicaram a escrever textos literários que podem ser considerados como pertencentes à categoria de obras que retratam tanto o submundo social quanto as ações individuais que seriam marginalizadas, caso fossem praticadas à vista dos demais atores sociais.

Entre esses escritores está Clarice Lispector, que é geralmente mais lembrada e estudada por seus mergulhos introspectivos e na inquirição de suas personagens, mas que também escreveu textos, que, sem fugirem das características centrais da autora, apresentam outras nuances que remetem à problemáticas sociais, como é o caso de seu livro de contos *A Via Crucis do Corpo*, um de seus trabalhos menos divulgados e estudados, mas que traz em suas narrativas breves exemplos de como algumas atitudes humanas podem ser reinterpretadas quando são vistas pelas frestas da intimidade das personagens.

⁴ Doutor em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional (UNIDERP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/5443711538608823>

⁵ Graduanda em Psicologia pela Faculdade Pitágoras de São Luís.
CV: <http://lattes.cnpq.br/6514765382803709>

Este trabalho, que segue as linhas da pesquisa de natureza bibliográfica, com abordagem qualitativa dos elementos analisados, está dividido em duas partes complementares. No primeiro momento, é feito um levantamento da produção literária de Clarice Lispector com suas características e a recepção pela crítica especializada. Finalmente, serão analisados trechos do livro *A Via Crucis do Corpo* com a finalidade de comprovar a ideia central deste artigo, ou seja, que a obra clariceana apresenta elementos que permitem situá-la entre os autores que destacam tanto o sexo quanto a violência a partir de ações individuais em suas produções literárias.

CLARICE LISPECTOR

Apesar de ter sido muitas vezes julgada e classificada como sendo uma escritora “alienada, cerebral, ‘intimista’ e tediosa (MOSES, 2011, p. 21), Clarice Lispector, prosadora naturalizada brasileira nascida em Tchetchelnik, Ucrânia, em 1920, e falecida no Rio de Janeiro, em 1977, é considerada por diversos críticos e historiadores da Literatura (NUNES, 1973; BRASIL, 1979; MOISÉS, 1997, LOBO, 2007; MOSES, 2011 e 2016) como uma das mais importantes escritoras do século XX e de toda a literatura brasileira ao longo dos tempos.

Reconhecida como uma das principais expoentes do terceiro momento do Modernismo brasileiro, Clarice Lispector deixou para a literatura um vasto legado em forma de obras como *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A hora da estrela*, *Água viva*, *A felicidade clandestina*, *Laços de família* e *A via crucis do corpo*, entre outras obras. Sua contribuição para as letras foi tão importante que Brasil (1979, p. 72) defende a tese de que foi ela a responsável por dar “maioridade à ficção brasileira moderna, com obra de nível universal.”

A fortuna crítica sobre Clarice Lispector é bastante vasta e diversificada. Tanto sua vida quanto sua obra são constantemente revisitadas e servem como base para estudos nas mais variadas temáticas, que vão desde as abordagens panorâmicas sobre sua prosa, com ênfase nos aspectos filosóficos e psicológicos de suas narrativas, conforme fez

Nunes (1973), até o inter-relacionamento de suas personagens com as teorias psicanalíticas, já que “é bastante comum nos depararmos com um certo entrecruzamento entre literatura e psicanálise” (AMORIM, 2018, p. 33).

Partindo da observação de que Clarice Lispector “recorre várias vezes aos mitos gregos para basear o enredo de suas narrativas, para inventar e também nomear personagens”, Fortes (2006, p. 26) estudou a presença de elementos mitológicos na prosa clariceana. Além disso, detalhes menos conhecidos da vida da autora de *O Lustre*, assim como outros aspectos relevantes de sua biografia foi explorado por Moses (2011) em sua conhecida biografia sobre vida da escritora.

SEXO E VIOLÊNCIA EM A VIA CRUCIS DO CORPO

A via crucis do corpo é um dos últimos livros de Clarice Lispector e, conforme ela mesma avisa em uma explicação/apresentação da obra, foi o editor e poeta Álvaro Pacheco que, por telefone, encomendou a ela três histórias que “realmente aconteceram” (LISPECTOR, 2016, p. 527). O livro seria composto por 14 contos, porém, segundo a própria autora, uma censura interna fez com que ela não publicasse um dos contos, ficando, então apenas 13 narrativas curtas. Antes mesmo de começar a narrar as histórias, a autora pede desculpa aos possíveis leitores por conta do teor das histórias que fazem parte do livro.

Essa advertência de Clarice Lispector oscila entre a seriedade factual da encomenda e uma refinada ironia. Embora ela garanta que todos os contos da obra sejam inspirados em fatos ocorridos, logo na primeira história, que tem como protagonista uma mulher que se considera extremamente puritana, a ponto de tomar “banho apenas uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava a calcinha nem o sutiã” (LISPECTOR, 2006, p. 530) e que “nem tinha televisão. Por dois motivos: faltava-lhe dinheiro e não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela” (LISPECTOR, 2006, p. 531), mas que se vê sexualmente seduzida por um extraterrestre e, a partir desse momento, decide assumir uma vida sexual mais ativa.

Claro que o enredo dessa história apresenta pontos que levam o leitor a questionar sobre a possível veracidade desse e dos demais contos enfeitados na obra. No geral, o livro é “desafiadora e desbragadamente sexual, de um modo que Clarice nunca fora antes e nunca voltaria a ser” (MOSES, 2011, p. 589), em uma visão crítica que é compartilhada por Lobo (2007) e Gedra (2013), para quem é nessa obra que Clarice Lispector “apresenta uma preocupação mais explícita com questões sexuais” (GEBRA, 2013, p. 145). A crueza de algumas histórias, mesmo não podendo ser comparada às narrativas de José Louzeiro, Paulo Lins, João Antônio e Plínio Marcos, pode chocar alguns leitores mais acostumados com mergulhos introspectivos da autora em seus livros mais conhecidos.

Em oitenta e poucas páginas encontramos um travesti, uma stripper, uma freira tarada, uma mulher de sessenta anos com um amante adolescente, um casal de lésbicas assassinas, uma velha que se masturba e uma secretária inglesa que tem um coito extático com um ser de outro planeta (MOSES, 2011, p. 589).

Essa galeria de personagens parece de alguma forma haver saltado das páginas de um jornal sensacionista para habitarem as páginas de um livro, evidenciando não apenas “uma crueldade física, ou mesmo moral, mas, antes de tudo, uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano” (GOMES, 2012, p. 76).

Ao longo das narrativas que compõem o livro, que pertence à última fase da produção literária de Clarice Lispector (LOBO, 2007), cenas escatológicas são imiscuídas no meio das ações das personagens que vivem seus conflitos internos, mas que também convivem com todos os problemas sociais característicos da vida urbana, sendo que Miss Algrave, protagonista do primeiro conto do livro “Chegara uma vez a ver uma fila de viciados junto de uma farmácia, esperando a vez de tomarem uma aplicação” (LISPECTOR, 2016, p. 533), e constantemente, “quando passava pelo *Picadilly Circle* e via as mulheres esperando homens na esquina, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais

para suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente (LISPECTOR, 2016, p. 529).

Essa mesma personagem, que vive cercada de contradições internas, que constantemente levava consigo “uma Bíblia para ler” (LISPECTOR, 2016, p. 530) e que para quem “até as crianças eram imorais” (LISPECTOR, 2016, p. 532), após viver um relacionamento sexual com um ser interplanetário, sente-se mais motivada a cantar no coral e guarda o lençol manchado de sangue como “prova de que tudo isso ocorrera mesmo”. Guardando o objeto sem lavá-lo para poder “mostrá-lo a quem não acreditasse nela (LISPECTOR, 2016, p. 534). Para completar a cena, a personagem, consciente de que não suportaria ter de esperar retorno do amante extraterrestre, que prometera voltar somente na próxima lua cheia, dirige-se a uma casa de prostituição e, “não aguentando mais, encaminhou-se para o *Picadilly Circle* e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o a seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar (LISPECTOR, 2016, p. 535).

Toda a saga de Miss Algrave é narrada não a partir apenas das cenas de natureza explicitamente sexual, mas também pelos seus hábitos alimentares, que vão de um primeiro momento no qual ela “costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate e (...) nauseava-a o cheiro de álcool” (LISPECTOR, 2016, p. 530), sem contar que, no início do texto, “comer carne ela considerava pecado (LISPECTOR, 2016, p. 529), até quando ela, após uma transformação que vai do aspecto físico ao comportamental, “na hora do almoço, comeu filet mignon com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano” (LISPECTOR, 2016, p. 534).

Todo o conto é pautado pela ênfase na cor vermelha em seus diversos matizes cromáticos e metafóricos, que vão desde seus cabelos ruivos, passa pelo molho de tomate, pela mancha de sangue no lenço, pelo corte da carne mal passada, pelo camarão, pelo vinho tinto até culminar com a compra de “um vestido vermelho decotado” (LISPECTOR, 2016, p. 536) e seu mergulho no mundo da prostituição.

O interesse por temas relativos à sexualidade humana é evidente em *A via crucis do corpo*, sendo que nesse aspecto, “o tom de Clarice Lispector oscila do sério ao farsesco, conforme afirma Moses (2011, p. 591). Quase sempre essa ênfase nos aspectos sexuais das personagens remete a atividades consideradas desviantes dentro do contexto da época em que os textos foram escritos, mas também remetem, de certa forma, ao final dos anos 60 e início dos anos 70 do século XX, quando “eclodiu o fruto tão lentamente amadurecido: a chamada revolução sexual” (PRIORI, 2011, p. 175).

Além do apelo sexual, a acidez irônica é outra das características desses contos clariceanos. Seguindo os ditames da estética naturalista, que destacavam os ímpetos sexuais das personagens, inclusive com triângulos amorosos explícitos, no conto intitulado “O corpo”, as três personagens centrais vivem em uma relação aberta, sendo que, “na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para a cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres” (LISPECTOR, 2016, p. 537), logo após a concretização do ato físico a três, eles “às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Parecia um bolero. Um bolero de Ravel (LISPECTOR, 2016, p. 537).

Dessa forma, a ideia do chamado direito ao prazer transparece nas narrativas clariceanas, mesmo que esse direito venha cercado de diversas nuances de perigos e tabus, como ocorre no conto “A língua do ‘P’”, no qual, na iminência de ser violentada dentro do vagão de um trem, uma professora de inglês decide fingir-se de prostituta para “quebrar” o ímpeto de seus possíveis violadores.

Então pensou: se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda.

Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra (LISPECTOR, 2016, p. 580).

Contudo, a atitude desesperada na protagonista teve um efeito diferente do esperado, pois acabou sendo denunciada pelo bilheteiro do trem e punida com a expulsão do veículo e posteriormente presa

possivelmente por atentado ao pudor. Na cadeia, “chamaram-na dos piores nomes. E ficou na cela por três dias” (LISPECTOR, 2016, p. 580), o que demonstra que, mesmo em uma sociedade que começa a viver seus momentos de liberalismo nos costumes, a mulher demonstrasse em público suas intenções e desejos eróticos eram reprimidas não apenas pelos demais atores sociais, mais inclusive por ela mesma, em uma espécie de censura interna, conforme pode ser visto na cena em que finalmente a protagonista é libertada.

Tinha lavado a cara, não era mais prostituta. O que a preocupava era o seguinte: quando os dois falaram em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa. (LISPECTOR, 2016, p. 581)

Como nesses seus contos Clarice Lispector preocupa-se não apenas com o olhar introspectivo, mas também com a exploração de aspectos comportamentais da sociedade, o final de texto remete diretamente ao submundo do crime, com a transcrição de uma manchete de jornal com os seguintes dizeres: “Moça currada e assassinada no trem” (LISPECTOR, 2016, p. 581). sobre a presença da mulher nesses contos clariceanos, Gebra (2013, p. 153) adverte que:

Em alguns contos desse livro, a mulher precisa transitar pelos polos da virtuosidade e de pecado, algumas vezes para sobreviver em uma sociedade machista que vê o corpo da mulher como algo frágil, relacionado à natureza, às pulsões desgovernadas e, portanto, passível de ser abusado e violentado, como ocorre com a professora de inglês Cidinha, do conto “A língua do ‘P’”.

Essa perspectiva de um desejo sexual velado e condenado pelas esferas sociais fica evidenciada desde o título do conto “Melhor que arder”, que inicialmente se passa dentro de uma igreja, com a protagonista, Madre Clara, que “entrara no convento por imposição da família” (LISPECTOR, 2016, p. 582), descobre-se interessada fisicamente pelo sexo oposto, e “na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia, tinha que se controlar para não morder a mão do padre” (LISPECTOR,

2016, p. 582). Diante de um intenso desejo no qual ela erotizava até o corpo quase despido de Cristo pregado na cruz, recebe o conselho no confessorário: “É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder” (LISPECTOR, 2016, p. 583).

A sexualidade feminina, que é uma das tônicas do livro se bifurca em diversas direções que nem sempre eram vistas nas obras literárias. A barreira impeditiva da idade de uma mulher madura que nem sempre sabia lidar com os recônditos dos desejos sexuais aparecem de modo mais intenso em dois contos: “Ruídos de passos” e “Mas vai chover”. No primeiro, uma senhora de oitenta e um anos de idade procura um médico para tentar compreender o que se passa com o próprio corpo. A atitude do médico, que embora cientificamente reconheça que o desejo sexual não tenha fim ou pelo menos arrefecimento com a idade, e que, “quando os idosos mantêm um bom nível de saúde e equilíbrio emocional, a sexualidade também tende a se manter com melhor qualidade (MEIRA, 2002, p. 82) assume um teor impregnado de preconceito ao aconselhar:

- O que é que eu faço? Ninguém me quer mais...
- O médico olhou-a com piedade.
- Não há remédio, minha senhora.
- E se eu pagasse?
- Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.
- E... se eu me arranjasse sozinha. O senhor entende o que eu quero dizer?
- É, disse o médico, pode ser um remédio. (LISPECTOR, 2016, p. 567-8).

Como ao longo da história quase sempre o prazer sexual feminino tenha sido relacionado ao medo e ao sentimento de culpa (PRIORI, 2011), a protagonista “nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos e artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo” (LISPECTOR, 2016, p. 568).

Já no conto “Mas vai chover”, a trajetória da personagem é um pouco diferente, mas acaba encaminhando-se para direção parecida. À maneira de uma notícia de jornal, o narrador delinea de modo direto o eixo norteador da história: “Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos” (LISPECTOR, 2016, p. 585). Ele, um entregador de farmácia, que se vê seduzido não apenas pela dona da casa, mas também pelos interesses pecuniários que podem derivar da relação entre ambos, representa para ela mais que uma conquista, é também visto como “a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 2016, p. 585).

As cenas eróticas são explícitas e eivadas de detalhes que remetem à visualização dos acontecimentos. O próprio narrador parece estar impressionado tanto com a ousadia da protagonista quanto com os rumos tomados por suas ações. O jogo de sedução que culmina com a promessa de um carro em troca de favores sexuais e que sai do campo do desejo contido para atingir a concretização do ato físico é descrito do seguinte modo:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escreve isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta, transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente (LISPECTOR, 2016, p. 587).

É perceptível o desejo de não romantizar a relação entre as duas pessoas e, nessa busca de traçar um roteiro mais ou menos nelsonrodri-gueano próximo aos contos de *A vida como ela é* e de retratar de modo cru esse mundo no qual os interesses materiais suplantam qualquer tentativa de humanização dos atos, a exploração financeira do homem com relação à mulher é ressaltada e levada, em rápidas palavras, ao extremo, quando o rapaz exige, sem meias palavras: “Sua velha desgra-

çada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices” (LISPECTOR, 2016, p. 588).

Em uma visão paralelística, tanto dona Cândida Raposo (do conto “Ruído de passos”), quanto dona Maria Angélica de Andrade (de “Mas vai chover”), ambas com boa situação financeira, sobrenomes de expressão social e nomes que remetem à pureza, são lembradas por homens mais jovens do fato de que devem refrear seus desejos. Porém, enquanto uma delas se satisfaz sexualmente de modo solitário, no silêncio da noite, a outra paga um alto custo para ter um homem ao seu lado e, mesmo advertida pelas amigas, prefere apostar em uma felicidade custeada por presentes e outros mimos.

As ações típicas dos autores que seguiram a linha da literatura que explora o chamado submundo da marginalização também aparecem de modo bastante peculiar no conto “Antes da Ponte Rio-Niterói”, no qual todas as personagens estão de alguma forma envolvidas em ações espúrias ou pelo menos moralmente condenáveis. Nessa história as situações em que uma pessoa engana a outra são corriqueiras desde a apresentação das personagens, quando é dito que o pai “era amante (...) da mulher do médico que tratava da filha (LISPECTOR, 2016, p. 569) e que as relações extraconjugais eram do conhecimento de todos, contando inclusive com um sistema de codificação que funcionava da seguinte maneira: “a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de outra cor e ele não entrava” (LISPECTOR, 2016, p. 569).

Lembrando o estilo machadiano, a noiva tem uma gangrena na perna e teve que amputá-la. Mais preocupado os aspectos físicos da moça do que com os sentimentais, “o noivo ter coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria” (LISPECTOR, 2016, p. 569). Dando prosseguimento ao quadro de caracteres naturalista, o narrador lembra que Bastos, o noivo, mesmo quando ainda tinha compromisso formalizado vivia maritalmente como uma mulher.

A mulher teve ciúmes e enquanto Bastos dormia despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido dele, que só teve tempo de dar um urro

antes de desmaiar, urro esse que podemos adivinhar que era pior grito que tinha, grito de bicho. Bastos foi levado para o hospital e ficou entre a vida e a morte, esta em luta feroz com aquela (LISPECTOR, 2016, p. 670).

Em tom bastante irônico, a narração continua com Bastos surdo, tendo que suportar a própria deficiência e declarando amor eterno àquela que lhe tirara a audição. Além disso outros casos de adultério são retomados para compor a continuação da história.

Adultério é também o tema central do conto “Praça Mauá”, no qual a protagonista é uma dançarina da boate Erótica. Seu nome é Carla e “era casada com Joaquim que se matava de trabalhar como carpinteiro. E Carla ‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (LISPECTOR, 2016, p. 670). Essa história tem também a presença de Celsinho “um travesti de sucesso [que] ouvia tudo e aconselhava. Não eram rivais. Cada um tinha o seu parceiro” (LISPECTOR, 2016, p. 670), contudo, começaram a disputar as preferências de um mesmo freguês. Embora a narrativa não culmine com cenas de violência física, é possível identificar agressões verbais a respeito não da sexualidade, mas sim da feminilidade de cada um.

As abordagens homoeróticas são bastante exploradas por Clarice Lispector em *A Via crucis do corpo*, quase sempre tendo como pano de fundo cenas de triângulos amorosos entre as personagens. Além do já citado Celsinho, é bastante significativa a presença de Serjoca, do conto “Ele me bebeu”, identificado como um profissional “maquiador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens”, sendo ele descrito como bonito “magro e alto” (LISPECTOR, 2016, p. 670). Dessa vez, a disputa pela posse do homem desejado se dá com a amiga Aurélia Nascimento, que, além de bonita “se vestia bem, era caprichada, usava lentes de contato e seios postiços, mas os seios mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa e os dentes grandes, brancos (LISPECTOR, 2016, p. 670).

Mesmo contando com beleza, juventude, vivendo em um mundo de glamour e sendo desejada pelo milionário Affonso, o destaque ao longo da narrativa centra-se em sua relação de dependência com a maquiagem e em um calo que sempre lhe incomoda, mas sobre o qual ela evita falar. O narrador deixa claro o interesse mútuo entre Serjoca e Affonso, bem como o interesse do maquiador em anular a adversária a partir de um de seus pontos mais frágeis: a vaidade física.

Além da homossexualidade masculina, o livro deixa margens também para relações sexuais entre mulheres, como ocorre no conto “O corpo”, no qual, além do triângulo amoroso entre Xavier e suas duas companheiras. As descrições cruas das atividades sexuais entre as duas mulheres, que demonstram mais interesse em satisfazer aos desejos do namorado do que em uma realização física entre elas, conforme pode ser visto no fragmento abaixo:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste.

Um dia contaram esse fato a Xavier.

Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente (LISPECTOR, 2016, p. 539).

O sentimento de vingança aflora entre as mulheres e elas passam a utilizar os fetiches do homem como forma de castigo contra ele mesmo, então, em determinando momento do conto as “duas fizeram amor na frente dele e ele roeu-se de inveja (LISPECTOR, 2016, p. 540).

Contudo, dos apelos eróticos do conto, a autora também se aprofunda no tema da violência física com descrições bastante explícitas de quando, após o assassinato perpetrado por Carmem e Beatriz, “o rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício (LISPECTOR, 2016, p. 542). E, para fechar esses momentos em que Clarice Lispector passeia pelo submundo do crime em sua obra, vale destacar a cena da ocultação do cadáver de Xavier, que é descrita a seguir:

E, no escuro da noite – carregaram o corpo pelo jardim afora. Era difícil porque Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito. Enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava (LISPECTOR, 2016, p. 542).

Importante ressaltar também que nesse livro há diversas outras cenas que remetem à temática deste trabalho, ou seja, a verificação de cenas e ações das personagens que possam ser classificadas dentro dos aspectos da sexualidade e da violência: “tinha me falado de um tiro de misericórdia que dera num cachorro que estava sofrendo” (LISPECTOR, 2016, p. 555) e “Marco reagiu com um violento pontapé porque ele é homenzinho mesmo” (LISPECTOR, 2016, p. 566) entre vários outros trechos que poderiam ser destacados. O livro oferece possibilidade de muitos outros estudos abordando a condição da mulher, a velhice e outros temas (LOBO, 2007), que podem dar margens a diversos outros artigos e interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A via crucis do corpo, é um dos livros menos lidos e estudados da vasta produção intelectual de Clarice Lispector e aquele no qual a abordagem sexual é mais explícita, levando o leitor não apenas a um mergulho nos pensamentos das personagens, mas também em suas atitudes corporificadas, que quase sempre remetem a atos violentos e também em uma esfera menos visível do ser humano, pois devassa suas intimidades, desejos e fetiches.

Ao longo dos contos desse livro, Clarice Lispector envolve os leitores em uma atmosfera que os leva a refletirem sobre assuntos como velhice, sexualidade, homossexualidade, adultério, prostituição, crimes passionais e outras temáticas que são mais visíveis em outros, como, por exemplo Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Paulo Lins e José Louzeiro, que ressaltaram em suas obras o submundo social de uma marginalidade que se depara com os rigores da lei, sem contudo, aprofundarem suas

narrativas no campo de um submundo mais íntimo e que nem sempre aparecem nas páginas policiais ou literárias.

REFERÊNCIAS

AMORIM, William. **O amor em uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres: uma abordagem psicanalítica**. 2 ed. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

BRASIL, Assis. **Dicionário prático da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCORSIN, Ana Paula. **Psicologia do desenvolvimento humano**. Curitiba: Intersaberes, 2016.

GEBRA, Fernando de Moraes. profanas epifanias em Contos de *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector. In: BURITI JUNIOR, A; GEBRA, F. M; CALEGARI, L. C; MARTINS, R. A. F. **Ensaio (in)conjuntos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 145-168.

FORTES, Sandro. **Um passeio mítico pela obra de Clarice Lispector**. São Luís: Fundação Municipal de Cultura, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, I; GOMES, R. C. (orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

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

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2ª ed. rev. São Paulo: Garamond, 2007.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

MEIRA, Luís. B. **Sexos: aquilo que os pais não falaram para os filhos**. Joao Pessoa: Autor Associado, 2002.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOSES, Benjamim. **Clarice: uma biografia**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

MOSES, Benjamim. Glamour e gramática. In: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

PRIORI, Mary del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DESEJO E CASTIGO EM A *PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS* (1946), DE CLARICE LISPECTOR (1920-1977)

Denise Rocha⁶

INTRODUÇÃO

Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-se nesta mulher que sorri cheia de silêncio. (LISPECTOR, 2006, p. 64).

A ré foi denunciada pelo marido, por crime de adultério, à Inquisição, o tribunal da Igreja católica que era responsável pela punição dos heréticos, daqueles que cometiam atos contra a fé. Julgada e condenada à morte na fogueira, ela foi conduzida por dois guardas diante do Sacerdote-juiz e resguardou-se em total silêncio. Altiva, ela esboçava um sorriso enigmático, mesmo sabendo que naquele momento seria levada a um tipo de patíbulo, onde seria amarrada e os grandes maços de lenha seriam incendiados. A pecadora estava marcada pela salamandra, o símbolo do fogo.

A protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, única peça teatral escrita (1946) por Clarice Lispector, evocou profundos sentimentos em outro homem, além do cônjuge, e despertou desejos proibidos no padre que conduzia o julgamento. Transgressora, ela desafiou as regras religiosas e morais da sociedade católica, ao vivenciar experiências eróticas fora da alcova conjugal e, por isso, sua pena capital foi a de punição pelas chamas purificadoras de uma fogueira.

O Sacerdote do Santo Ofício, que cobiçava a jovem ré, em detrimento do juramento dos votos de castidade e de afastamento do pecado, pensou: ““Ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos”, pelo sinal da santa cruz”. (LISPECTOR, 2006, p. 59). Na opinião dele, a moça adúltera pecou por sucumbir aos prazeres da carne.

⁶ Doutorado em Letras (UNESP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC). CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>



Fig. 1- Encenação no Teatro Sérgio Cardoso (2006), em São Paulo, com produção da sobrinha-neta de Clarice, Nicole Algranti, e direção de José Antônio Garcia

A importância da peça, segundo Earl E. Fitz no artigo *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga*, está na revelação da “escritora criativa, e [de] uma comentarista sociopolítica, especificamente no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade”. (FITZ, 2011, p. 132)

O objetivo do presente estudo, **Desejo e castigo em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (1946), de Clarice Lispector (1920-1977)**, é apresentar a trajetória de uma jovem casada e ousada, que vivenciou sua sexualidade adúltera, na época de atuação do Santo Ofício, o qual punia mulheres acometidas de sentimentos de lascívia e volúpia. A análise do comportamento infrator da moça, dona de seu próprio corpo, será baseado nas reflexões de Georges Bataille acerca da relação entre o erotismo e a religião, o interdito e a transgressão.

A GÊNESE DA OBRA: CLARICE NA SUÍÇA

A peça teatral, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, foi escrita durante a estada de Clarice Lispector, na condição de esposa de diplomata brasileiro, em Berna, na Suíça. Formada em Direito (1943) pela Universidade do Brasil (RJ), e casada com Maury Valente Gurgel, ela seguiu, em abril de 1944 para Nápoles, com seu cônjuge. Ele iria assumir o cargo de vice-cônsul, a fim de auxiliar os soldados brasileiros da FEB

(Força Expedicionária Brasileira), que fora criada após a declaração de guerra do governo à Alemanha (1943). Eles lutavam na frente italiana.

Nesta época da Segunda Guerra Mundial, Clarice desenvolveu tarefas administrativas no consulado do Brasil, bem como exerceu trabalho voluntário em um hospital, onde estavam os brasileiros enfermos ou feridos nas batalhas, segundo ela informou a Lúcio Cardoso, em carta de 26 de março de 1945: “Vou lá todas as manhãs e quando sou obrigada a faltar, fico aborrecida, tanto os doentes já me esperam, tanto eu mesma tenho saudades deles”. (LISPECTOR, 2020, p. 157)

Em abril de 1946, Maury foi transferido para Berna, cidade com raiz arquitetônica medieval, a respeito da qual, Clarice escreveu às irmãs Tânia e Elisa, em carta de 29 de abril do mesmo ano: “Berna é de um silêncio terrível: as pessoas também são silenciosas e riem um pouco” (LISPECTOR, 2020, p. 212). Na crônica *Berna*, ela destaca a “evidência da beleza [...] Cartão-postal, sim”:

Olha-se para as montanhas ao longe, e é o tonto e o tranquilo espaço. Mas na pequena cidade alta, de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram, há uma concentração mínima e severa. Na cidade de torres, becos e ogivas e silêncio, o Demônio terá sido expulso além dos Alpes. Sem o Demônio, restou uma paz perturbadora, marcas de uma vida que se formou com dureza, o punho da Reforma, sinais de conquista lenta, aperfeiçoamento obstinado e penoso. (LISPECTOR, 2020, p. 657 e 658)

A escritora informou ao amigo, Fernando Sabino, que estaria escrevendo uma peça em Berna, segundo carta de 13 de outubro de 1946:

[...] comecei a fazer uma “cena” (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico; uma cena antiga, tipo tragédia idade média, com ... coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está estão ruim que fico até encabulada. Mas você não imagina

o prazer...Trabalhando nesta cena. (LISPECTOR, 2020, p. 273)

Com residência na Gerechtigkeitsstrasse [Rua da Justiça], na parte histórica da cidade, formada por fortificações, quatro pontes antigas e uma catedral com a torre mais alta da Suíça, Clarice revivia uma atmosfera de um “tipo tragédia idade média” que mostrava um triângulo amoroso, julgado pelo povo e por um sacerdote, vigilantes do adultério cometido. A autora comunica na mesma carta: “Em verdade vos digo, é uma coisa horrível”, e prossegue com referências sobre o estilo estético escolhido:

Estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que está sempre sob nosso estilo é que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência (não a sua, por Deus, talvez de sua infância...), uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo), uma mistura disso – está ruim como o quê, mas com que prazer descubro as tiradas – parece que não há sequer invenção. É tão engraçado...Talvez, se chegar a um ponto em que a grandiloquência pelo menos tenha o pudor da gramática, eu lhe mande. O verdadeiro título dessa grande tragédia em um ato seria para mim “divertimento”, no sentimento mais velhinho dessa palavra. (LISPECTOR, 2020, p. 273)

A tragédia que tem “estilo empoeirado” com “uma mistura de grandiloquência fora enviada a João Cabral, que lhe pedira uma contribuição para uma antologia:

Descobri mesmo uma peça de teatro em 1 ato! Minha alegria foi grande. Imediatamente comecei a ler, cheia de curiosidade e de grande benevolência. Mas, sabe, acontece que a peça não presta mesmo. Ela tem, é verdade, um coro de anjos que me enche de orgulho. Mas bastará coro de anjo? essa é a questão. Os anjos se transformam no fim em menino e menina. Há também um sacerdote. E uma mulher que vai ser queimada viva. E é claro, o amante vem à tona, com marido e tudo. Enfim, é

uma pena: não presta mesmo, para minha desilusão já habitual. (LISPECTOR, 2020, p. 348)

O coro dos anjos era o título da referida peça, segundo as cartas de 8 de dezembro de 1948 e 15 de fevereiro de 1949 escritas por João Cabral para Clarice: “Fico esperando o *Coro dos anjos*. Você me fala dele tão fabulosamente que minha expectativa aumenta. Embora certo de que v. gostará dele, quando impresso num bom papel”. (MELO NETO *apud* LISPECTOR, 2002, p. 186)

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos, escrita na mesma época que o romance *A cidade sitiada* (concluído em 1948), foi publicada em *A legião estrangeira* (1964), dividida em contos e *Fundo de gaveta*. No prefácio desta parte, Clarice informou que elaborara a peça na época de sua primeira gestação (dezembro de 1947 a setembro de 1948), mas segundo a carta de 28 de novembro de 1947 a João Cabral, a tragédia, que tinha sido encontrada, fora escrita, provavelmente, no final de 1946.

No referido prefácio surgiu uma justificativa da autora sobre a inclusão da peça inédita, embora não tivesse ficado satisfeita com a escrita da mesma:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de Gaveta”. Mas porque livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: para que ela me encontre com “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 1964, p. 127)

A alusão sobre a presença de anjos, segundo a carta a João Cabral, acima mencionada (1947), cujas participações na tragédia agradavam à

autora, elucida as duas esferas - uma transcendental e outra terrestre - no julgamento religioso e social sobre o comportamento adúltero de uma jovem casada, cujo amante não sabia de sua condição de esposa. As vozes reprovadoras do ato criminoso da mulher, considerada depravada, são emitidas pelo povo que assume a função de coro, segundo os moldes da tragédia clássica, presentes na peça de Clarice Lispector.

O TRIBUNAL DA INQUISIÇÃO E O CRIME DE ADULTÉRIO

A protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, a delinquente anônima, foi levada diante do inquisidor que decretou sua punição letal. Sua trajetória simboliza uma das muitas tragédias femininas que ocorreram como resultados de vários julgamentos do Tribunal do Santo Ofício. Tratava-se de uma instituição formada pelos tribunais da Igreja Católica, que ajuizava pessoas acusadas de desvio de normas de conduta.

A peça tem como único espaço, um pátio, onde termina o ritual de penitência pública pelas ruas da cidade, o Auto de Fé, no qual a ré, acompanhada por guardas, pelo esposo, pelo amante e pelo povo, chega para perder a vida em uma fogueira: a consolidação da punição de uma atitude feminina para a manutenção do poder do grupo masculino dominante.

O inquisidor, que desenvolvia funções de investigador e juiz, criminalizava a conduta de adúlteras ou de bruxas. Isto começou depois da emissão da bula *Summis desiderantes affectibus* [*Desejar com ardor supremo*] pelo Papa Inocêncio VIII, em 5 de outubro de 1484, que colocou a bruxaria como a grande inimiga da Igreja: concepção consolidada na obra *Malleus Maleficarum* [*Martelo das Feiticeiras*].

No caso de práticas sexuais fora do casamento, o comportamento feminino era julgado desviante e a erotização era considerada um instrumento satânico. Muitas mulheres foram condenadas por delitos carnis (adultério e bigamia) ou por delitos contra a fé (magia, heresia, cisma, perjúrio etc.), segundo Antonio Wardison Silva e outros

no artigo *Aspectos da inquisição medieval* (SILVA et alii, 2011, p. 71). Os tipos de pena de morte eram a fogueira (heresia e bruxaria), o enforcamento, a decapitação e o esquartejamento. A execução era feita pelas autoridades civis.

A SIMBOLOGIA DA SALAMANDRA E A PUNIÇÃO PELO FOGO

Na obra *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, do alquimista Paracelso (1493-1541), a salamandra (criatura do fogo) aparece entre os espíritos elementares, junto das ondinas (água), dos silfos (ar) e dos gnomos (terra), conforme a obra *Seres Míticos y Personales Fantásticos Españoles*, de Manuel Martin Sanchez (MARTIN SANCHEZ, 2002, p. 197).

No momento da consumação da tragédia da protagonista de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, a da morte na fogueira, alguns personagens -Povo, Primeiro e Segundo Guardas e os Anjos Invisíveis- disseram: “Marcada pela Salamandra...”. Tal anfíbio preto e amarelo com cauda é uma criatura mitológica ligada ao fogo e imune a ele, segundo o *Dicionário de Símbolos* (Herder Lexikon).



Fig. 2- Queimando na fogueira [Burning at the stake].

Uma ilustração de um livro do século XIX

Após a execução pelas chamas da fogueira, que eram consideradas purificadoras de todos os delitos, os dois Guardas constataam: “Exatamente como na guerra, queimando o mal não é o bem que fica...”. (LISPECTOR, 2006, p. 127)

EROTISMO E RELIGIÃO (BATAILLE)

A relação entre os conceitos de erotismo e religião, e de interdito e transgressão é destacada no capítulo *O erotismo na experiência interior* da obra *O Erotismo*, de Georges Bataille (1897-1962). Segundo o filósofo francês, o corpo e suas modificações vinculam-se aos aspectos sedutores e surpreendentes do corpo sexuado, o qual busca um tipo de contato físico a ser vivido em plenitude.

Para Bataille, no cristianismo a sexualidade deveria ser experimentada somente para fins de procriação, e em caso de desvio, de experiência com prazer, esta seria caracterizada como uma forma de transgressão e sinalizada como interdição:

A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la. É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia [...]. (BATAILLE, 2004, p. 59).

A energia da experiência erótica para as pessoas que tem formação religiosa, segundo Bataille, não flui bem, não acontece, ou apenas ocorre furtivamente. Na peça de Clarice, a protagonista desfruta de seu corpo em busca de prazer, sem remorso.

DESEJO DE UMA MULHER CASADA POR OUTRO HOMEM

Seis personagens principais -Sacerdote, 1º Guarda, 2º Guarda, Esposo, Amante, Pecadora, além dos coros (Anjos Invisíveis, Anjos nascendo, Anjos Nascidos, Povo, Criança com sono, Mulher do povo e Mulheres do Povo) - tem a peça *A pecadora queimada e os anjos harmônicos*. Dois ambientes entrelaçados, o terrestre e o espiritual, mostram a execução de uma sentença proferida pelo Sacerdote. A ação, que dura poucas horas, ocorre no pátio/praca, onde está montada uma fogueira punitiva cujas chamas irão purificar o corpo e a alma da Pecadora.

O Povo aguarda há dois dias pelo espetáculo: o Auto de Fé com a chegada da Pecadora que será incendiada. De um lado, os dois Guardas da pátria, acostumados com guerras, reclamam de terem sido alocados para uma função na qual eles têm a virilidade inutilizada. E, de outro, a população faminta que reivindica alimentos. Portanto, são dois eventos graves: um jurídico e outro socioeconômico.

A peça inicia-se com a fala do coro dos Anjos Invisíveis: “Eis-nos quase aqui, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós. [...] Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos a nossa forma primeira”. (LISPECTOR, 2006, p. 57). Segue com reflexões dos três envolvidos, de alguma forma, com a criminosa.

O SACERDOTE: JUIZ E PECADOR

O religioso fazia parte da chamada “Milícia de Jesus Cristo”, o grupo destacado para julgar os “desobedientes”, aqueles que representavam uma ameaça ao “Corpo de Cristo”. (INQUISIÇÃO, s.d., p. 1)

No local de execução da adúltera, ele conversa com Deus: “No amor pelo Senhor não me perdi, sempre seguro no Teu Dia como na Tua Noite. E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão”. (LISPECTOR, 2006, p. 57). Juiz oficial do Tribunal do Santo Ofício, ele ocultava sentimentos pela ré e agiu como um herege, rogando: “Senhor, dai-me a graça de pecar É pesada a falta de tentação em que me deixaste. Onde estão a água e o fogo pelos quais nunca passei?” Ele estava decidido a gozar de seus sentidos físicos: “o Senhor apontou-me para pecar mais que aquela que pecou, e afinal consumirei minha tragédia”. (LISPECTOR, 2006, p. 58).

No aguardo da vítima estavam, além do padre, populares e guardas. O esposo e o amante chegaram e refletiram sobre suas relações com a mulher condenada.

O ESPOSO: DELATOR ARREPENDIDO

Comerciante ausente de casa por muitos dias, ele não podia entender a infidelidade da mulher: “É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa pedraria, e por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor. Presentes vários de alto valor, ele trazia: “Não houve joia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. Nada exigiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher. (LISPECTOR, 2006, p. 61)

Ferido em seu orgulho, por não satisfazer os desejos da esposa, que procurou carinho nos braços de outro, o Esposo a denunciou ao Tribunal de costumes, sabedor das desgraças que provocaria. Arrependido e amargurado, ele lamentou: “Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder? Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas”. O cônjuge pranteou: “não consigo mais ver nesta mulher aquela que foi e não foi minha, nem na nossa festa passada aquela que era e não era nossa, nem consigo sentir a amargura que é minha e só minha”. (LISPECTOR, 2006, p. 60 e 61). Na verdade, ele procurou uma vingança letal:

Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão, e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado. Mas esta cena não é mais de meu mundo, e esta mulher, que recebi na modéstia, eu perco ao som de trombetas.

Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo amor, e depois de encher-me de ódio, e depois eu mesmo assassiná-la, e depois adorá-la de novo, e depois, jamais esquecê-la, deixai-me só com a pecadora. Quero possuir a minha desgraça e a minha vingança e minha perda, e vós todos impedis que seja eu o senhor deste incêndio, deixai-me só com a pecadora. (LISPECTOR, 2006, p. 60 e 61)

O Esposo tentou compreender a traição de sua esposa: “na transparência de um brilhante ela já perscrutava a vinda de um amante”, ao mesmo tempo que se dirigia, em pensamento, ao público presente e o

admoestava: “Quem vos diz é quem experimentou a peçonha: acautelai-vos de uma mulher que sonha”. A respeito da infiel, ele acusou: “É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou”, e confessou: “Pela primeira vez eu te amo, e não à minha paz”. (LISPECTOR, 2006, p. 62)

O AMANTE: INGÊNUO SOFREDOR

Espectador da iminente tragédia de sua amada, que involuntariamente ocasionou, pois não sabia que ela era casada, o jovem exteriorizou em dois momentos sua perplexidade: “na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu suporia vinda de um lar” e “esta mulher que nos meus braços a seu esposo enganava, nos braços do esposo enganava aquele que o enganava. Ele se autodefiniu como perdedor, que tinha ardido de paixão, na relação amorosa: “Ironia que não me faz rir: chamar de amante aquele que de amor ardeu, chamar de amante aquele que o perdeu. Não o amante, mas o amante traído”. (LISPECTOR, 2006, p. 61)

Diante da amarga compreensão da traição da amada, ele revelou que não a conhecia e a denominou de estrangeira:

Mas eu não rio e por um momento não sofro. Abro os olhos até agora fechados pela jactância e vos pergunto: quem? Quem é esta estrangeira, quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração [...].

Ah desdita, pois se também junto a mim ela sonhava. O que então mais desejava? Quem é esta estrangeira? (LISPECTOR, 2006, p. 62)

Apesar da decepção com a amante, que lhe ocultara o matrimônio, e lhe enchera de esperança em um futuro pleno de felicidade, o jovem retornou, em pensamento, aos momentos felizes passados com ela:

Que veio fazer esta gente? Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo- e assim num só instante o Amor de novo se realizaria, aquele em que em si próprio traz o seu punhal e fim. Eu te lembraria dos recados ao cair da noite... O cavalo impacientemente aguarda...

dava, a lanterna no pátio... E depois... ah terra, teus campos ao amanhecer, certa janela que já começava no escuro a madrugara. E o vinho que de alegria eu depois bebia, até com lágrimas de bêbado a me turvar. (ah então é verdade que mesmo na felicidade eu já procurava nas lágrimas o gosto prévio da desgraça a experimentar.) (LISPECTOR, 2006, p. 64)

O apaixonado enganado confessou: “É aquela irrevelada que só a dor dos meus olhos revelou. Pela primeira vez amo. Eu te amo”. (LISPECTOR, 2006, p. 62)

A PECADORA: O SORRISO ENIGMÁTICO

Transgressora de códigos de condutas patriarcais, a da submissão da mulher ao marido até mesmo no plano sexual, a adúltera foi denunciada pelo cônjuge ao Tribunal da Inquisição que julgava crimes carnavais. O ódio do enganado levou-o a desejar a sua morte em praça pública. Levada ao local da execução, no cortejo do Auto de Fé, a Pecadora apresentou-se calma com um sorriso discreto e olhos brilhantes. Seu comportamento sereno suscitou vários comentários e reflexões:

CRIANÇA COM SONO: Ela está sorrindo.

POVO: Está sorrindo, está sorrindo, está sorrindo.

ESPOSO: E seus olhos brilham úmidos numa glória...

MULHER DO POVO: Afinal que sucede que esta mulher que ser queimada já se torna a sua própria história.

POVO: A que sorri esta mulher?

SACERDOTE: Talvez pense que, sozinha, e já seria incendiada.

POVO: A que sorri esta mulher?

PRIMEIRO E SEGUNDO GUARDAS: Ao pecado.

ANJOS INVISÍVEIS: À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda.

AMANTE: Sorriso inacessível, e a primeira cólera me possui. Lembra-te que na alcova onde te conheci era outro o teu sorriso, e o brilho de teus olhos, as

tuas únicas lágrimas. Por que a estranha graça o pecado abjeto transfigurou-se nesta mulher que sorri cheia de silêncio?

ESPOSO: Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro. Por que ouviu-me este povo tão mais do que minhas palavras queriam ser ouvidas? Ah mecanismo cruel que desencadeei com meus lamentos de ferido. Pois eis que a tornei inatingível mesmo antes dela morrer. O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha vitória: esta pertencente agora ao povo, ao sacerdote, aos guardas. Pois vós, infelizes, esconder não podeis que é de meu infortúnio que enfim vivereis.

AMANTE: Sorris porque me usaste para ainda viva seres pelo fogo ardida. (LISPECTOR, 2006, p. 64 e 65)

A FOGUEIRA DA REPARAÇÃO MORAL

O Tribunal da Inquisição (latim *inquisitivo*, *-onis*, pesquisa, investigação, inquérito) não usava a expressão ‘condenação à fogueira’, pois ela não era contemplada pelo direito canônico. Portanto, o Conselho religioso atribuía a pena e entregava o réu condenado às autoridades civis para punição exemplar. (INQUISIÇÃO MEDIEVAL, s.d., p. 1). A utilização da fogueira era o método mais famoso de aplicação de pena capital: “Seu significado era bastante religioso – dada a religiosidade que estava impregnada na população da época [...], uma vez que o fogo simbolizava a purificação, configurando a ideia de desobediência a Deus e ilustrando a imagem do inferno”. (INQUISIÇÃO, s.d., p. 1).



Fig. 3- Encenação de 2006

O Esposo lamentou “O incitamento ao incêndio foi meu”, mas nada mais pode fazer depois para atenuar o castigo: a morte lenta e cruel pelas chamas. Ferido em sua honra, ele tocou a engrenagem perversa do Tribunal da Inquisição, que julgava, torturava e mandava executar pelo braço civil os considerados criminosos irrecuperáveis. O cônjuge concluiu: “Ela pecou com um corpo e incendeia outro. Foi ferido numa alma, e eis-me vingado noutra”. (LISPECTOR, 2006, p. 67)

O espetáculo sangrento atraía as pessoas que regozijavam com a fogueira imensa e com a penalidade da mulher ousada e sensual que decidiu vivenciar a sua sexualidade plena fora do leito conjugal, ofendendo a coletividade:

PRIMEIRO E SEGUNDO GUARDAS: Afastai-vos, pois o fogo pode se alastrar e através de vossas vestes toda a cidade incendiar.

POVO: Este fogo já era nosso, e a cidade inteira queima.

PRIMEIRO E SEGUNDO GUARDAS: Eis o primeiro clarão. Viva o nosso Rei.

POVO: Marcada pela Salamandra... (LISPECTOR, 2006, p. 66)

O prazer sádico em sentir o cheiro horripilante do corpo queimado da jovem, em admirar a cor do cadáver e a comparação do mesmo com “carne assada” para consumo humano, choca e revela a animalização dos espectadores:

POVO: Que bela cor de trigo tem a carne queimada. [...]

SACERDOTE: Mas nem a cor é mais dela. É a chama. Ah como arde a purificação. Enfim soffro.

POVO: Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada. (LISPECTOR, 2006, p. 68)

O espetáculo dantesco, imerso em fumaça, que atingia todos os sentidos - visual, olfativo e sonoro- causou imensa comoção no Sacer-

dote, no Esposo e no Amante, todos envolvidos em sentimentos com a penitente:

ESPOSO: Com o meu manto eu ainda poderia abafar o fogo de tuas vestes! [...] Se com o meu manto eu apagasse as tuas vestes...

AMANTE: Poderia, sim. Mas, compreende: teria ele a força de espalhar em longa vida o puro fogo de um instante? (LISPECTOR, 2006, p. 68)

SACERDOTE: Ei-la, a que se tornará cinza e pó. Ah, “sois verdadeiramente um Deus oculto”. [...]

ESPOSO: Mal vejo o corpo que flui. (LISPECTOR, 2006, p. 68)

No final do martírio da adúltera, o Sacerdote rezou pela sua missão cumprida: “Louvado o Nome do Senhor, “Vossa graça me basta”, “aconselho-te para te enriqueceres comprar de mim ouro experimentado pelo fogo”, foi dito no Apocalipse, louvado seja o nome do Senhor”. Um Personagem do Povo fez uma irônica alusão às palavras de Jesus na cruz: “Perdoai-os, eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais”. (LISPECTOR, 2006, p. 69)

CONCLUSÃO

Em *Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro*, André L. Gomes destaca que a autora “ajusta habilmente os princípios da tragédia clássica e a moral cristã da Idade Média à sua visão contemporânea”. (GOMES, 2007, p. 125)

A importância da peça teatral é, entre outros aspectos, o destaque conferido à situação de perigo ao qual a mulher se expõe ao assumir seu corpo e desfrutar do prazer, sem culpa. A estigmatização do feminino sensual prevalece seja na Idade média, seja na atualidade cristã, na qual ainda prepondera a relação entre o erotismo e a religião, o interdito e a transgressão (Bataille).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLES, George. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS (*Herder Lexikon*). Trad. de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1998.

FITZ, EARL E. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*: Clarice Lispector como dramaturga. Trad. de Eneida Nalini. *Cerrados*, v. 20, n° 31, p. 131-149, 2011.

GOMES, André L. *Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

INQUISIÇÃO CATÓLICA. Disponível em: < <https://www.historiadomundo.com.br/idade-moderna/inquisicao-catolica.htm>>. Acesso em: 12 out. 2020.

INQUISIÇÃO MEDIEVAL NA ITÁLIA: torturas e fogueiras em nome de Deus. Disponível em: < <http://viagemitalia.com/inquisicao-medieval-na-italia/>>.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. In: _____. *Outros escritos*. Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 57-69.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Prefácio e notas bibliográficas de Teresa Monteiro. Posfácio de Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual e transcrição das cartas por Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MARTIN SANCHEZ, Manuel. *Seres Míticos y Personales Fantásticos Españoles*. Madrid: Palibrio, 2012.

SALAMANDRA. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Salamandra_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Salamandra_(mitologia)).

SILVA, Antonio Wardison et alii. Aspectos da inquisição medieval. *Revista de Cultura Teológica*, v. 19, n° 73, p. 59-88, jan./ mar. 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/15354/11470>>. Acesso em: 12 out. 2020.

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Encenação no Teatro Sérgio Cardoso (2006), em São Paulo, com produção da sobrinha-neta de Clarice, Nicole Algranti, e direção de José Antônio Garcia. Disponível em: <https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/a_pecadora_queimada_e_os_anjos_harm>. Acesso em: 12 out. 2020.

Fig. 2- *Queimando na fogueira [Burning at the stake]*. Uma ilustração de um livro do século XIX. Disponível em:<<https://medium.com/jornalistas-livres/ca%C3%A7a-%C3%A0s-bruxas-523b3882b529>>. Acesso em: 12 out. 2020.

Fig. 3- Encenação de 2006. Disponível em: <<https://anjoshamoniosos.wordpress.com/2008/01/18/dora-pelegrino-e-a-pecadora-e-karan-machado-e-alexandre-moffati-os-guardas/>>. Acesso em: 12 out. 2020.

CLARICE LISPECTOR E O PERIGO DE MEXER NO QUE ESTÁ OCULTO

Ivana Ferrante Rebello⁷

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto — e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.

Clarice Lispector, in *Um Sopro de Vida*.

Eu, menina asmática, li Clarice Lispector pela primeira vez aos 15 anos. E já estava pronta para ela. Sua escrita corajosa, verborrágica, repetitiva, e ainda assim sempre nova, pegou-me como aragem fresca e fértil, exata para quem ansiava, nas crises dos brônquios, por um **sopro de vida** ⁸. Por isso, este texto será testemunhal, humanamente falho, na mais explícita primeira pessoa do discurso.

Como num espelho secreto, eu fui descobrindo, com o tempo, que Clarice Lispector conseguiu verbalizar o instante mínimo entre a ação cotidiana que sustenta a luta pela sobrevivência e o momento surpreendente da epifania, reveladora de nossas mínimas agruras e máximas tensões. Nunca houve alguém que escrevesse a essência do ser mulher como ela. Talvez, porque não escrevendo explicitamente sobre si mesma, ela tenha conseguido colocar-se por inteiro, da forma como ela sentia e compreendia a vida.

Em seus livros há a presença de vários signos, que, de certa forma, retomam a vida singular da menina que nasceu em 10 de dezembro de 1920, numa aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia. Recebeu o

⁷ Doutora em literaturas de língua Portuguesa (PUC-Minas). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos literários (UNIMONTES/MG).
CV: <http://lattes.cnpq.br/8346003951475755>

⁸ *Um sopro de vida* (Pulsões) é o nome do último livro da autora, escrito entre 1974 e 1978, e publicado postumamente.

nome de Haia Lispector e era a terceira filha do comerciante Pinkouss e de Mania Lispector. Seu nascimento ocorreu durante viagem de emigração da família para a América; os pais, judeus, decidem emigrar três anos após a Revolução Bolchevique de 1917, premidos por sucessivas guerras internas e constante perseguição antissemítica. A família chegou a Maceió em março de 1922. Em terras brasileiras eles adotariam novos nomes: o pai se tornaria Pedro; Mania, Marieta; Leia, a irmã mais velha, se transformaria em Elisa; e Haia – que significa vida, ou clara, receberia o nome de Clarice. Apenas a irmã Tânia conservaria o nome original.

Em 1925, a família mudou-se de Alagoas para Recife, capital de Pernambuco. Os Lispectors viveram no bairro da Boa Vista, habitado pela comunidade judaica, vizinhos de tios e primos do lado materno. O pai de Clarice trabalhava como mascate, vendendo roupas. A saúde da mãe de Clarice, Marieta, que sofria de paralisia progressiva, era frágil. As imagens de Recife, da menina pobre e da mãe doente aparecerão em alguns contos da escritora, tais como “Cem anos de perdão”, “Banhos de mar”, “Restos do carnaval” e “Felicidade Clandestina”. A nordestina pobre e desvalida que protagoniza o romance *A Hora da Estrela*, Macabéia, também carrega algo da tristeza que a menina Clarice viveu em sua infância. Em 1934, os Lispectors mudam-se para o Rio de Janeiro.

Clarice Lispector, em 1939, naturaliza-se brasileira, ingressa na faculdade de Direito e inicia as atividades de jornalista e tradutora. Na época, publica alguns contos em revistas e jornais. Nas redações de jornais convive com escritores e intelectuais. É nessa época que conhece o mineiro Lúcio Cardoso, que se tornaria grande amigo e por quem nutriria uma paixão platônica, visto que o escritor era homossexual. Com Lúcio Cardoso, Otávio de Faria e Adonias Filho, passa a frequentar o bar Recreio, na Cinelândia, ponto de encontro de autores como Vinicius de Moraes, Cornélio Pena e Rachel de Queiroz.

Em 1942 ela escreveria seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, título que teria sido sugerido por Lúcio Cardoso. Casa-se, em 1943, com Maury Gurgel. Durante anos, acompanhou o marido, cônsul diplomático, por vários países. Neste período escreveria *O lustre*, *A*

cidade sitiada. Em 1959, retorna ao Brasil, já separada do marido, com os dois filhos, Pedro e Paulo.

Escreve com sofreguidão, como o declara várias vezes. É autora dos romances *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978). Também publica vários livros de contos, entre eles *Feliz Aniversário* (1960), *Laços de Família* (1960), *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A Imitação da Rosa* (1973), *A Via Crucis do Corpo* (1974) e *Onde Estivestes de Noite* (1974). Na literatura infantil publica os seguintes títulos: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), *A Vida Íntima de Laura* (1974), *Quase de Verdade* (1973) e *Como Nasceram as Estrelas: Doze Lendas Brasileiras* (1987).

Seria impossível enumerar a quantidade de reedições e organizações de coletâneas póstumas de contos e crônicas de Clarice Lispector, todavia, seja em qualquer modalidade de escrita em que se aventurou deixou uma letra inconfundível, marcante, densa e envolvente. Talvez seja a única escritora em cujas narrativas o contar os fatos seja o menor aspecto, pois sua identidade autoral se expressa com mais afinco sobre o próprio ato da escrita.

Em *A Hora da Estrela*, a consciência da intelectual ciente das mazelas da sociedade e dos limites e alcance de sua escrita sobrepõe-se às indagações de Rodrigo SM, narrador masculino que cria, para dialogar consigo mesma. Para Vilma Arêas, *A Hora da Estrela* pode ser considerado uma espécie de autorretrato da autora, sendo, ao mesmo tempo, uma radiografia de seu processo de criação (ARÊAS, 2005, p. 76). Processo semelhante acontece no romance *Um sopro de vida* (Pulsações), em que a romancista cria um narrador-autor, que por sua vez, dá vida a uma personagem, Ângela Pralini com quem tece uma espécie de diálogo. Escritos de forma simultânea, espelham ambos uma busca aprofundada por sentidos, explicitada sobre reflexões sobre a vida e sobre o próprio ato de escrita.

A literatura, como se sabe, é constantemente desafiada pelas questões sociais; levando para o discurso os problemas que envolvem o ser humano, ela desestabiliza as engrenagens que sustentam o mundo, movimentando a aparente fixidez dessas estruturas e questionando a ordem vigente. Ao construir tipos e personagens, cenas e paisagens, a literatura instaura um movimento de autoconsciência e desvelamento. O autor, ao traduzir/ representar o dito e, às vezes, a desdita do personagem, acaba por sonorizar, movimentar e tensionar a escrita, abrindo suportes para a elucidação de valores, ainda que tal elucidação não seja o correlato de explicar ou de consertar. Na literatura de Clarice Lispector, as perguntas encadeiam-se e suas reflexões colocam em cena a difícil tarefa de equilibrar a vida comezinha, cotidiana e as inúmeras requisições que perguntas de ordem ontológica podem nos levar. Ao problematizar a vida da mulher comum, ela aproxima-se da causa de muitas mulheres anônimas, dando-lhes a oportunidade de dedicar-se à própria autorreflexão, apesar e além das obrigações cotidianas que as afligem.

O personagem-narrador Rodrigo SM, de *A Hora da Estrela*, menciona, logo no início da narrativa, sua opção pelo figurativo, deixando escapar sutil ironia sobre o fingimento de uma objetividade realista que se comprovará absurda e inócua, no decorrer da história. De certa forma, a advertência de Rodrigo soa como resposta da escritora aos que a criticam por se furtar de uma literatura de cunho mais social, que fale mais dos problemas emergentes do povo e menos das questões existenciais.

Quando o livro *A Hora da Estrela* é lançado no Brasil, a crítica o elogia, afirmando que, ao enveredar pela “coisa social”, Clarice apresenta, enfim, uma literatura menos hermética. Contudo, essa aparência de simplicidade revelar-se-á enganosa:

Agora com este livro publicado, *A hora da estrela*, seria ridículo afirmar que Clarice Lispector sucumbiu às pressões para que escrevesse um livro “em defesa dos oprimidos” ou que ela aceitasse o desafio absurdo de “provar” que é capaz de escrever sobre

os seres que só existem nas estatísticas populacionais, como o naturalista Zola “provou” ser capaz de criar voluntariamente uma obra romântica. Não. A raiz oculta de *A hora da estrela* está em qualquer de seus contos ou romances (Ribeiro, 1977, p. 19).

Na verdade, Clarice está evidenciando – com estratégias de que só ela faz uso – que tudo perpassa pelo olhar ao espelho. É a ausência de sentidos para a existência, ou a impossibilidade de perscrutá-los, que fomenta a submissão. Ao problematizar a escrita, a autoria, a própria literatura em seus livros, ela recorre a artifícios que denunciam, no fundo das imagens do espelho, as mesmas inquietações e rasuras de sempre. Há uma aguda consciência perfurando, como uma agulha a um tecido esgarçado, a escrita de suas histórias, especialmente em *Um Sopro de vida* e *A Hora da Estrela*, escritas quase que simultaneamente.

A escritora empenhou-se, nos dois livros, em uma tarefa de depuração às avessas, criando um jogo especular que se cria, capaz de projetar criador e criatura(s) em imagens que se provocam, a ponto de o leitor desconfiar sobre quem se olha efetivamente ao espelho. Ao representar uma mulher tão frágil como Macabéa, ela nos permite o privilégio do contato com a expressão do nada social e nos encoraja a nos olharmos, nós e nossa condição.

Várias vezes, por contingência profissional ou por opção de leitora, vi-me frente a frente com a obra clariceana, enxergando eu mesma. Assim, em artifícios de espelhamento, eu e ela nos encontramos, a tal ponto que se torna difícil distinguir onde está minha voz ou a de Clarice. “Nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo”, declara a autora na crônica “As três experiências”, publicada em 1968, no *Jornal do Brasil*. E, muito **perto do meu coração selvagem**, Clarice Lispector me acompanha. É preciso lembrar, todavia, que não se lê Clarice Lispector impunemente. Como ela mesma expressa, em seus textos e entrevistas, escrever é perigoso. E ler é quase tão perigoso quanto. “Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fisa a baleia e lhe estraçalha a carne...”, leio em *Um sopro de vida*.

Desculpem-me, então, os que acham que a leitura é deleite ou benesse. A leitura nos compromete e nos modifica. Ela nos acorda para o que a rotina pacientemente adormece. Talvez seja por isso que muitos acham a escrita de Lispector difícil e impenetrável. Não é. Ela só nos compromete demais; ela nos cobra e, por isso, depois de lido e verbo e ruminado seu sentido, não dá mais para ter a postura ingênua ou obtusa.

Eu, Clarice e muitas mulheres nos encontramos na “hora perigosa”, em que suspendemos as tarefas diárias, para vivenciarmos a metafísica do instante. Eu e todas as mulheres, mães, donas de casa, profissionais, companheiras dos segredos do útero ou do espelho, sabemos que a vida só não basta. E esse é um poder, que perpassa dela para o leitor, dela para a leitora, abrigo em suas palavras nossas pequenas grandes tensões.

Ressalte-se que poucas escritoras souberam dar à mulher comum, à dona de casa, aparentemente alheia às grandes questões da vida, tal espaço. Sem criar grandes lances romanescos, Lispector fez da experiência comum o grande drama de sua literatura.

“Cada livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes navegados – a mordaca nos olhos, o terror da escuridão é total”, escreve Clarice Lispector. E a leitura dos seus livros, longe de nos tirar o terror da escuridão, evidencia que a claridade absoluta também nos cega. Porque ver demais nos compromete.

Tomo como exemplo Ana, a personagem do conto “Amor”, integrante do livro *Laços de família*.⁹ Ela é descrita como uma mulher ativa, que se dedica à família e à manutenção da casa, procurando conservar, na ordem de tudo, a “raiz firme das coisas”. Em Ana mora cada mulher que toma para si a difícil tarefa de criar filhos, cuidar da casa, conciliar as diferenças de uma família, manter a ordem, para que todos possam seguir adiante. Ana, Clarice e todas nós.

No entanto, à tarde, Ana vivia sua “hora perigosa”, momento em que se afastava dos afazeres diários, para se concentrar em si mesma. Longe da “exaltação perturbada” do seu passado, Ana parecia não se

⁹ *Laços de família*, livro de contos, publicado em 1960.

reconhecer mais na pessoa que era. Nas palavras do narrador, ela “viera a cair num destino de mulher”. Todas as suas preocupações e todo o seu tempo começaram a ser dedicados ao marido, aos filhos e às lidas da casa. Ela incorporara o estereótipo da mulher que desiste e se esquece de si mesma para se concentrar na família.

Um dia, Ana sai às compras e vê um cego mascando chicletes. Ela estava no ônibus, levava para casa uma dúzia de ovos, numa sacolinha amarela, aquelas tecidas, como rede:

Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Aquele cego, flagrado em prosaica atitude, choca-se à vida opaca da dona de casa comum. E as ações, no conto de Lispector, são belamente tecidas: o olhar, o choque da abrupta realidade, a arrancada do ônibus, a embalagem de ovos caída.

Ver e enxergar são verbos diferenciados. Há coisas que vemos por toda a vida e nunca as enxergamos, assim como podemos enxergar com flagrante nitidez o que mal vemos. Ana, o cego, os ovos e a mera vida obscura das mulheres que saem de si, para se doarem aos outros. Só as enxergamos, quando se quebra algo no cotidiano. E só nos enxergamos, quando usufruímos de pelo menos “uma hora perigosa” na vida, para que a mulher emerja além da mãe, da profissional, da esposa...

Essa personagem de Clarice Lispector sempre me incomodou. Depois da visão perturbadora do cego, ela desce do ônibus e deambula pelo Jardim Botânico, para respirar outro ar e aspirar a si mesma. Na

perigosa letra da autodescoberta, a autora e suas leitoras se desmascaram. Somos muitas “Anas”, comprimidas nas inúmeras tarefas e no fardo de não nos perdermos de nós.

A vida, como compreende a personagem, é um doce enjoo. Às vezes, dói; às vezes enternece. Ela pode ser controlada e ordeira, como a metáfora da fina rede, acomodando a dúzia de ovos. Mas, a cada solavanco, a rede cai e alguns ovos se quebram, deixando escapar, por entre o tecido fino, a gema poderosa, amarela. Vida que escorre e se transforma. E o que faremos com tudo isso?

Ana decide voltar à casa, onde o marido e filhos a esperam. A mesma casa, o amor delicadamente à espera, na mesa do jantar. E a súbita compreensão de si mesma, que se choca com tudo isso. A personagem de Clarice nos lembra que pelo menos temos o direito à escolha. E ela decide voltar.

Ana aceitava, assim, a precariedade da vida, ganhando a consciência súbita da efemeridade de tudo que amava. Ela cozinha amorosamente o jantar dos seus. Como o cego na rua lhe quebrara a rotina, um estouro no fogão lhe chama, novamente, à rotina: “Depois de ouvir um estouro no fogão da cozinha, barulho que era comum no aparelho, Ana se assustou e correu para junto do marido, lhe dizendo: Não quero que lhe aconteça nada, nunca!”. Ana aceita o amor bem dosado do casamento, aceita comovida o amor dos filhos, mas aceita sobretudo a mulher, sem as contingências da maternidade ou matrimônio. Ler Clarice Lispector é perigoso. É revelador.

“Obliqua como o voo dos pássaros”, a escritora, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, escreve a partir da realidade de brasileira pobre, que ela conheceu na infância, e deflagra uma representação universal que iguala todas as mulheres, em menor ou maior grau. Em *Um sopro de vida*, livro que escreve já lutando contra o câncer de ovário, que a venceria em 1979, ela lucidamente afirma: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém”. Para mim, a salvação só é possível, quando podemos ter o privilégio da escolha.

Eu sei, todas nós sabemos, que o jantar cotidiano não nos basta. É mesmo muito perigoso mexer no que está oculto. Precisamos saber ouvir o que nos sussurra essa hora perigosa. A mesma casa, a rotina, o ofício sagrado do lar, a doce palavra mãe são questões que nos doem, irônica e perigosamente, depois de ler os livros de Clarice Lispector. São pedaços de vida que Ana e talvez nós, outras mulheres, podemos preservar. Desde que saibamos preservar a nós mesmas. Afinal, “a manhã é uma flor prematura”.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma (1997). Con la punta de los dedos. *Anthropos*, Barcelona, extra 1 e 2, p. 68-72
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. p. 199-215.
- GOTLIB, Nádía Batella (1995). *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática.
- LISPECTOR, Clarice (1984). *A hora da estrela*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- OLIVEIRA, S. Ribeiro de (1985). *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL.
- PAES, José Paulo (1999). O pobre diabo no romance brasileiro. In: *A aventura literária: ensaios sobre a ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- REBELLO, I. F. (2013). Sobre restaurar fios: reflexões sobre a pobreza em *A hora da estrela*. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (41), 219-232.
- REZENDE, Beatriz (2008). *Contemporâneos: expressão da estética brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- RIBEIRO, Leo Gilson (1977). A hora das estrelas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 19.

O NARRADOR CLARICEANO NO DIVÃ: METAFICÇÃO E AUTORREFLEXIVIDADE EM DOIS CONTOS

Carla Denize Moraes¹⁰

Wellington R. Fioruci¹¹

Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. (LISPECTOR, 1988, p. 15)

São várias as pedras de toque que sustentam a produção ficcional de Clarice Lispector e que vêm sendo criteriosamente garimpadas e lapidadas pela fortuna crítica sobre a linguagem da autora, tais como sua dimensão filosófico-existencial e psicanalítica, o universo feminino e as questões de classe e gênero, a prosa poética, a relação com o jornalismo e a pintura, o caráter biográfico, a construção formal que valoriza a fragmentação, a quebra da linearidade discursiva e, por fim, a metalinguagem. Esta última é o foco desta breve análise, para a qual serão levados em consideração dois contos da autora: “Obedientes” e “Dia após dia”.

Clarice investiu bastante no aspecto metaficcional em seus textos, sobretudo no tocante à escritura dos romances, mas tal procedimento narrativo pode ser encontrado inclusive em alguns contos, como nos supraelencados, bem como em alguns outros dos volumes em questão e dos demais. De certa forma, a “[...] nota abafada de angústia ante a condição humana [...]” (SILVERMAN, 1982, p. 71) que perpassa sua poética tem também um viés autorreflexivo, ou seja, o narrador parece refletir essa angústia do relato por meio de uma licenciosidade em relação ao leitor. A consciência narradora ou criadora revela assim sua caixa preta e expõe suas fragilidades, dúvidas e obsessões ao passo que nos apresenta os recursos e procedimentos próprios dessa instância textual.

¹⁰ Doutora em Letras (UNIOESTE), Professora de literatura na rede privada de ensino do Paraná. CV: <http://lattes.cnpq.br/1877457631638347>

¹¹ Doutor em Literatura Comparada (UNESP). Docente do ensino superior (UTFPR - Pato Branco). CV: <http://lattes.cnpq.br/9190152138893605>

A linguagem entendida como a expressão de uma consciência possibilita esse cruzamento entre o plano do narrador e o plano da escrita. Nesse sentido, a ficção de Clarice revela-se linguagem dilacerante, cujo vórtice comunicativo arrasta o leitor para o centro da própria narração. Daí resulta uma das potências semióticas de sua prosa consagrada pelo público e crítica nestes quase 80 anos de sua existência: o conflito entre o ser e o dizer. (NUNES, 1995, p. 57). Esse conflito é, em alguns casos, explorado pelo viés da autorreflexão por parte do narrador, em maior ou menor grau a depender do relato em questão.

A palavra na poética clariceana busca desvendar o mistério da existência e ao fazê-lo acaba por chocar-se com suas próprias limitações, porém, o narrador jamais se furta a este desafio, nesse sentido, faz ecoar a obstinação da autora, como ela afirmaria em uma de suas contribuições ao *Jornal do Brasil* “A palavra é meu domínio sobre o mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 101). Se, por um lado, lutar com as palavras é uma luta vã, segundo confessa o eu lírico do poeta itabirano, por outro, mais inglório é o silêncio. O narrador clariceano manifesta a consciência calejada do “Deus ex machina” (ou Deusa) frente à labuta da escritura e ao impasse da representação, ao fim e ao cabo, manifesta a autoconsciência do relato “Mas já que se há de escrever, que pelo menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.” (LISPECTOR, 1999, p. 200).

Essa consciência autorreflexiva do narrador de Clarice é marcante em grande parte de sua poética e leva a leitura para o terreno da análise metaficcional em que se vislumbra a tênue fronteira entre a realidade do leitor e a realidade da ficção, entre o criador e suas criaturas. Por meio dessa consciência se penetra o desconhecido, em última instância, a própria experiência do outro. A palavra é a ponte móvel e instável que conduz o leitor para este deslocamento ontológico que é a prática da leitura clariceana.

O termo metaficção originou-se de um ensaio do crítico e romanista estadunidense William H. Gass nos anos 1970 e tem se tornado um dos recursos mais explorados na ficção dos séculos XX e XXI (WAUGH, p. 41-42). Grosso modo, a metaficção pode ser entendida como “[...] um

fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (BERNARDO, 2010, p. 09). Segundo uma das vozes teóricas mais representativas sobre o tema:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (WAUGH, 2002, p. 02)

Embora a perspectiva da teórica inglesa esteja voltada para o estudo do romance, suas considerações podem ser estendidas sem prejuízo para a narrativa em geral, como é o caso do conto, foco desta análise.

[...] tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. (WAUGH, 2002, p. 06).

De forma sucinta, trata-se de uma ficção sobre a própria ficção na qual está em jogo a identidade ou o modo de ser daquela linguagem:

[...] the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. It includes within itself a commentary on its own

narrative and/or linguistic identity. (HUTCHEON, 1980, p. 07)

Consequentemente, o leitor ou o próprio processo da leitura tornam-se parte dos mecanismos da narrativa na função de co-produtores. (HUTCHEON, 1980, p. 37). Assim sendo, a leitura de Clarice exige um leitor partícipe, portanto, predisposto a compartilhar da autorreflexão do narrador, *mutatis mutandis*, da metarreflexão clariceana.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (LISPECTOR, 1999, p. 385)

Na alegoria expressa por Clarice, a palavra é a isca para o mundo das ideias, das sensações, seu discurso, deste modo, fisga o leitor para esta experiência. Nas entrelinhas do discurso literário, no entre-lugar constituído pela instância do narrador e a função do autor, entendido este como o responsável pela congruência dos discursos, consequentemente, pela unidade das significações e o foco da coerência (FOUCAULT, 1996, p. 26), insere-se o papel do leitor ativo. O narrador clariceano projeta sua fala a um só tempo para si mesmo, como se estivesse no divã do ato de escritura, e para um outro, que pode ser ele mesmo, visto em terceira pessoa, uma personagem, ou ainda, do ponto de vista da recepção, o próprio leitor. Sua linguagem poética e em suspenso seduz o leitor, o provoca, como as sereias mitológicas cujo canto ancestral é uma promessa de prazer e conhecimento aos argonautas, mas que também projeta o abismo misterioso do oceano.

O trabalho criativo de Clarice Lispector pode ser chamado de escritura do mistério, primeiramente porque tece no nível dos significantes uma teia hermética, redonda, plural, aparentemente indecifrável e também porque esses significantes guardam em si significados oscilantes, amplos, que são a expressão da essência. (BACCARIN, 2008, p. 12)

O mistério da prosa clariceana se confunde com o enigma Clarice, como se escrita e vida se amalgamassem. Essa tem sido uma tônica da fortuna crítica sobre a autora, bem como dos seus biógrafos, que verificam entre a escritora e a obra “[...] uma intensa e dramática identidade”. (GOTLIB, 1995, p. 16).

No conto “Dia após dia” há vários elementos que ligam a narradora à própria autora de modo a confundir até o leitor mais preparado. Desde pequenos detalhes como o signo do horóscopo “[...] mas sou sagitário e escorpião, tendo como ascendente aquário.” (LISPECTOR, 1998c, p. 51), até nomes de pessoas que de fato faziam parte de sua vida, como Marly de Oliveira, companheira de João Cabral de Melo Neto, ambos seus amigos, “Marly me deu uma sacola de compras que é linda. Eu dei para a filha de Marly uma medalhinha de santo de ouro” (LISPECTOR, 1998c, p. 52).

Situações e pessoas que fazem parte da vida da autora permeiam a realidade ficcional da narradora, de forma que as duas acabam por se tornar uma. A autorreferência compõe a reflexão metaficcional acerca da glamorização do ato de escrever e do papel do escritor, desvelando as relações e situações comuns e corriqueiras por que ele passa no percurso de sua produção, o que pode ser percebido em outra referência à uma relação que faz parte da realidade de Clarice Lispector, “Agora vou contar umas histórias de uma menina chamada Nicole,” (LISPECTOR, 1998c, p. 52). Nicole Algrant é cineasta, indigenista e sobrinha neta da autora.

A aversão em ser o centro das atenções, a personalidade enigmática, o desejo de preservar sua condição de pessoa comum são características marcantes de Clarice Lispector e transparecem em seus textos em maior ou menor medida, como no caso do conto em questão: “Vou daqui a duas semanas a Brasília. Pronunciar uma conferência. Mas – quando me telefonarem para marcar a data – vou pedir uma coisa: que não me festejem. Que tudo seja simples” (LISPECTOR, 1998c, p. 51). Como é de se esperar, sua presença causa efervescência e todos querem homenageá-la de alguma forma, o que lhe causa grande incômodo:

“[...] Fiquei nervosa. Depois havia um jantar em minha homenagem. Mas não aguentei, pedi licença e fui dormir” (LISPECTOR, 1998c, p. 52).

É esse desvelamento do prosaico que dá o tom no conto “Dia após dia”, pois traz para o relato situações típicas de uma escritora que é também uma pessoa comum, que tem amigos, parentes, que sofre, tem angústias, medos e alegrias. Da mesma forma, revela uma escritora-narradora que é também mãe e, apesar de não se preocupar com a opinião alheia, sente que a opinião de seu filho é muito importante para ela, de modo que quando resolve escrever um livro pornográfico, importa-se apenas com a opinião dele: “Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro” (LISPECTOR, 1998c, p. 50).

O conto traz para o centro do relato encadeamentos de situações que têm origem em vivências pessoais, íntimas, e revelam uma faceta do escritor ou escritora como um ser humano, dessacralizando-o ao mostrar a banalidade do dia a dia, da vida comum. E, assim, as histórias, que se justapõem, anunciam toda a potencialidade criativa em forma de embrião, ideias que vêm e vão, mas não atingem a plenitude, palavras que servem como porta de entrada para um mundo de significações, aparentemente banais, e que requerem a participação ativa do leitor.

Para acessar a potencialidade das palavras clariceanas é necessário lançar mão de uma chave de acesso a significações submersas, cuja compreensão só ocorre com o mergulho no mundo das palavras e das reflexões. Desse modo, a escritora ucraniana nos mostra as infinitas possibilidades que o simples ato de viver e observar o cotidiano oferece ao escritor de literatura todos os dias, ou seja, tudo é passível de ficcionalização, porém, entre a realidade vivida e a escrita materializada há um árduo caminho a ser percorrido. E é justamente esse fardo que o sujeito ao exercer a função de escritor carrega consigo, o qual é sutilmente declarado pelo enredo simples e despido de ornamentos construído por Clarice.

O fluxo de consciência se transfigura em fluxo do cotidiano, pois a realidade não espera a hora mágica da escrita. O escritor é engolido pela força do cotidiano: o rádio que precisa de pilha, o convite para

almoçar que foi cancelado, a falta de dinheiro em espécie na bolsa, como atestam as cenas que se sucedem no conto.

O comentário metaficcional em “Dia após dia” assume um tom jocoso e paródico que contribui para a desconstrução irônica da imagem do escritor, que critica a si mesmo e sua obra, “Pois, é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar” (LISPECTOR, 1998c, p. 50). Desse modo, o narrador aponta para a paradoxal existência do escritor, que é simples e ao mesmo tempo extremamente complexa, pois correm paralelos dois tempos e dois mundos que se justapõem no processo de criação ficcional.

Segundo o narrador de “Os obedientes”, escrever deveria ser simples, “um fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1998a, p. 81), porém, no desenrolar do processo criativo, o fato pode tornar-se um tormento:

A essa altura, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo a gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? Ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida (LISPECTOR, 1998a, p. 81).

Nesse instante, Clarice, servindo-se da voz narradora do conto, descreve metaforicamente a escassez criativa por que passa o escritor e, quando afirma que há dias não chove, aproxima a inspiração criadora de sua natureza espontânea, o que é atestado pelo momento da explosão que causa um movimento violento cujo fluxo criativo é quase incontrolável.

Neste texto, o enredo se desenvolve paralelamente ao processo de escrita compartilhado com o leitor, o qual é sutilmente inserido na consciência do narrador-escritor, e assim acompanha de lugar privile-

giado o processo de criação. O narrador clariceano se refere ao envolvimento do criador com sua criatura por meio de uma metáfora “[...] um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (LISPECTOR, 1998a, p. 81), de modo que não consegue se livrar da ideia enquanto ela não estiver, finalmente, traduzida em palavras.

Com efeito, o leitor acompanha a atividade mental que se converte em escritura, a escolha das palavras, as divagações sobre a história de um casal. Segundo o narrador, só isso já é suficiente para se perder em pensamentos. À medida que se vai tecendo o enredo de sua história ficcional, nós, leitores, acompanhamos em paralelo o processo da escrita, uma tentativa de traduzir em palavras a angústia que é transformar uma ideia sobre pessoas em palavras no papel, “Esse homem e essa mulher começaram [...] a tentar viver mais intensamente. À procura do destino que nos precede? e ao qual o instinto quer nos levar? instinto?!” (LISPECTOR, 1998a, p. 82).

Clarice, de forma oblíqua, estende uma ponte entre a voz narradora e a situação do casal, de modo a conectá-los pela questão da angústia existencial que vivenciam. Do ponto de vista dos personagens, trata-se da angústia da rotina “[...] devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário”, do tédio que “[...] fazia parte de uma vida de sentimentos honestos.” (LISPECTOR, 1998a, p. 83). Do ponto de vista da narração, relaciona-se à tarefa sempre problemática de dar sentido à existência de outrem, a uma história que pode a qualquer momento “[...] se tornar apenas a sua difusa repercussão.” (LISPECTOR, 1998a, p. 81), como já citado anteriormente.

A linguagem faz a mediação do texto com o mundo, contudo, essa mediação está carregada de entraves, pois as palavras estão sempre aquém da realidade, nas palavras de Jorge Luis Borges, ou nas palavras de Clarice “As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo.” (apud BORELLI, 1981, p. 85). O narrador clariceano, por meio da autorreflexão, toca nesse nó górdio da representação, aspecto extremamente caro à literatura contemporânea:

Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher. E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra. (LISPECTOR, 1998a, p. 82).

A sombra da palavra é, a um só tempo, a projeção do mundo, referente ao qual a palavra remete, mas também é a outra face de si que toda palavra carrega, afinal, todo signo é também um construto, com materialidade própria: “A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma idéia. Cada palavra materializa o espírito.” (apud BORELLI, 1981, p. 84). A palavra é sentido mas é também silêncio, assim como o discurso que congrega potencialmente o dito, o não-dito e o interdito. Nas palavras do próprio narrador “Cada coisa parecia o sinal de outra coisa. Tudo era simbólico e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitiria.” (LISPECTOR, 1998a, p. 86). De fato, a linguagem possui o poder espiritual da transmutação, poder divino de transportar mundos e pessoas para além da fronteiras do tempo-espaco, e o narrador (e o escritor) faz as vezes do médium entre esses mundos.

O papel do narrador do conto “Os obedientes” é, por um lado, fazer com que o leitor reflita sobre a profundidade da existência das personagens por trás da aparência do seu cotidiano, já que o próprio casal não consegue ter essa consciência. “[...] de nada adiantava o vago esforço quase constrangido que faziam: a trama lhes escapava diariamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 82).

Assim como o homem e a mulher tateiam na busca por encontrar meios de escapar das limitações do cotidiano, de transcender o papel que representam na sociedade “O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas.” (LISPECTOR, 1998a, p. 83), o narrador busca expressar a verdade daquela existência por meio da palavra, mas encontrar a “palavra essencial” é uma tarefa muitas vezes inglória.

Analogamente, personagens e narrador estão condicionados à obediência, os primeiros, a obedecer as regras sociais, os papéis a que estão restritos como um casal burguês: “Eles nunca se lembrariam de desobedecer.” (LISPECTOR, 1998a, p. 83). O narrador, por sua vez, está limitado pela condição que ocupa, a saber, de narrar a existência alheia, bem como sua ferramenta, a linguagem, possui seus próprios limites e regras.

Assim como o cotidiano interfere no processo de criação em “Dia após dia”, ou a falta de uma existência surpreendente, em “Os obedientes”, dificultam chegar a uma forma de expressão, há o inexorável fato de que os personagens vivem e sentem. Desse modo, ambos os contos discutem a condição humana: o escritor é, antes de mais nada, humano. Outrossim, a representação da banalidade não só revela a natureza do escritor como também reflete sobre a matéria-prima da ficção, uma vida de banalidades.

A única certeza dos personagens de “Os obedientes” era de que, se não houvesse ousadia, não haveria desobediência. A obediência garantia que o homem e a mulher não “afundassem na realidade” (LISPECTOR, 1998a, p. 84) e, nas poucas vezes em que isso, sem querer, ocorria, logo procuravam restabelecer o equilíbrio da obediência, afinal, “[...] se esta é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela” (LISPECTOR, 1998a, p. 85), como se não fosse possível sustentar a leveza da subversão. A desobediência representa no texto os momentos em que os personagens se permitem sair do automático, não cumprir o papel que lhes é atribuído e ter algum tipo de prazer ou reflexão sobre si e sobre a vida.

Dessa forma, a narradora põe em evidência os papéis de gênero e o sofrimento que acompanha aqueles que se submetem a esses papéis, cuja origem consiste na falta de ousadia. Assim, Clarice traz para o texto uma discussão sobre a importância ontológica do erro na vida do ser humano, como o motor que o leva em direção a uma existência menos sufocada e, portanto, mais feliz. Os personagens do conto são seres alienados e sonhadores, ou seja, vivem de sonhos e jamais contemplam a real dimensão de suas existências.

Para a mulher, a epifania é representada metaforicamente pela mordida na maçã, momento de revelação. Mas a narradora nos alerta que essa mulher olha-se no espelho perto demais e que essa posição não permite que se veja o quadro todo da sua própria situação “[...] viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, [...] com a água já pelo pescoço” (LISPECTOR, 1998a, p.87). Assim, só vê uma solução, tirar a própria vida. O amor, ou em parte a realização existencial, torna-se autossacrifício, imolação. Já que a “[...] simetria lhes era a arte possível.” (LISPECTOR, 1998a, p. 86), o mero flertar com a ideia de assimetria, ou desobediência, leva a sua condenação.

Os dois contos ora analisados revelam um pouco da escritura autorreflexiva de Clarice Lispector, a ucraniana que se tornou brasileira em sua identidade, mas cuja poética alcançou status de universalidade. Nestes textos, a instância criadora e a narrativa se revelam facetas de um processo comum que iluminam tanto a atividade de produção literária quanto a recepção, afinal, o leitor é o grande beneficiado desta revelação. “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.” (LISPECTOR, 1998b, p. 19), afirma o narrador de *A hora da estrela*. A escritora Clarice parece concordar com sua criatura, e os dois contos são resultado desse ato confessional. A poética clariceana efetivamente se vale da metaficção em maior ou menor grau para conectar-se com o leitor, seduzi-lo, instigá-lo para enfim condená-lo à eminência de uma revelação que jamais se revela plenamente.

Os narradores clariceanos, assim como sua literatura, carregam um pouco do DNA de sua autora. No impasse entre vida e criação, resta o espaço lacunar por entre cujas frestas leitores vão penetrando em busca de outros sentidos, de novas dimensões, muitas vezes sem se dar conta de que testemunham a dolorosa experiência do parto criador que lhes é deslindado. Em um de seus atos confessionais fora dos limites da ficção, Clarice desabafaria: “Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco.” (apud GOTLIB, 1995, p.123). Certamente não é pouco

para aqueles que encontram em sua prosa poética a transcendência pela leitura.

REFERÊNCIAS

BACCARIN, Maria Clara. A Poética Ontológica de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector. Londrina/UEL, *Estação Literária*, vol.2, 2008, p.05-18. Disponível em: file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/25132-112216-1-SM.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

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

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GOTLIB, Nádya B. *Clarice*. Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

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

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Roco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. Florianópolis UFSC, 1988.

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

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SILVERMAN, Malcon. A ficção em prosa de Clarice Lispector. In: __. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p.70-84.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge, 2002.

SOBRE A ORGANIZADORA

DENISE ROCHA

Tem formação em Magistério, licenciatura em Letras, doutorado em Literatura e Vida Social (UNESP, campus de Assis), e bacharelado em História pela Ruprechts-Karl-Universität, em Heidelberg, Alemanha, onde obteve o título de Magister Artium.

Tem interesses em leituras e pesquisas nas áreas de Literatura Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa: literatura regionalista e de temática indígena e negra do Brasil; literatura de viagem, épica, realista, neorrealista e contemporânea de Portugal; literatura colonial e pós-colonial da África (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique) e literatura colonial e de pós-independência da Ásia (Timor-Leste, Macau e Goa).

CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

ÍNDICE REMISSIVO

A

adultério 56, 58, 60, 63, 65
a fuga 7, 11, 38, 42
a hora da estrela 47, 78-81, 85, 96-97
a língua do 'p' 51-52
a mágoa 6-7, 10, 12-13, 18, 20-21, 23-25
amizade 8
angústia 8, 31, 67, 86, 93
anjos 8, 11, 60-61, 63-68, 71, 75
antes da ponte rio-niterói 55
a pecadora queimada e os anjos harmoniosos 8, 11, 60-61, 64-67, 75
arcanjo 7, 13, 18, 20-21, 23-24
assassinato 30, 33, 57
autorreflexividade 8, 86
a via crucis do corpo 7, 46-48, 51, 56, 58-59, 79, 97

B

barata 30-35, 85
beauvoir, simone 45
benjamin, walter 24
berna 7, 12-13, 17-18, 20-21, 23-24, 61-62
biografia 8, 25, 48, 59

C

cabala 37
casa 8, 17, 30, 34, 43-44, 50, 54, 64, 69, 82-85
castigo 8, 31, 57, 60-61, 73
condição 7, 29, 32, 58, 61, 65, 81, 86, 90, 95

corpo 7-8, 19, 21-22, 43, 46-49, 51-53, 56-59, 61, 67-68, 73-74, 79, 97
cotidiano 9, 26-27, 32-33, 36, 83, 85, 91, 94-95

D

dia após dia 86, 90-92, 95
diálogo 7, 38, 79
discurso 7, 31, 38-40, 43-45, 77, 80, 89, 94, 97

E

erotismo 8, 59, 61, 67, 74-75
escritora 6-12, 15, 18, 29, 47-48, 61-62, 78-81, 84, 90-91, 96
esposa 7, 13, 61, 65, 69, 83

F

feminismo 7, 40-41
ficção 27-28, 47, 85, 87-88, 95-97
filosofia 13, 18, 25
fogueira 60, 65-67, 72-73, 76
foucault, michel 97

G

gênero 29, 44, 86, 95
guerra 6-7, 10, 12-18, 20, 23-24, 62, 66

H

hall, stuart 45
história 7, 11, 20, 26-27, 29-30, 32-38, 42, 48-49, 53-56, 59, 71, 80, 93-94, 98
homossexualidade 57-58
hutcheon, linda 97

I

idade média 62-63, 74
identidade 7, 9, 37-45, 79, 88, 90, 96
identidade feminina 7, 38, 40-42
idosa 8
interdito 8, 61, 67, 74, 94

L

lar 8, 70, 85

leibniz 7, 30, 35

leitor 26-27, 29, 35-36, 49, 58, 81-82, 86-87, 89-94, 96

libertação 6, 9

lispector, clarice 25, 37, 59, 75, 85, 97

M

mágoa 6-7, 10, 12-13, 18, 20-21, 23-25

mas vai chover 53-55

matrimônio 70, 84

medo 8, 30-31, 53, 77

melancolia 6-7, 10, 13, 17-20, 23-25

melhor que arder 52

metaficção 8, 86-87, 96-97

metafísica 7, 30

metalinguagem 32, 36-37, 86

miss algrave 49-50

morte 6, 31-32, 35, 37, 56, 60, 66, 71, 73

mulher 6-9, 11, 21, 33, 38, 41-44, 48-49, 52-55, 58, 60, 63, 65, 67-74, 77, 79-84, 93-96

N

narrador 8, 29-30, 54-55, 57, 79, 83, 86-87, 89, 92-96

narrativa 7-11, 29, 31-32, 36, 56-57, 80, 85, 88-89, 96

O

obedientes 8, 86, 92, 94-95

o corpo 51-53, 57-58, 67, 74

oculto 8, 74, 77, 85

P

pintura 7, 13, 19, 86

poesia 9, 11, 23

praça mauá 56

prostituição 14-15, 50, 58

punição 60, 65-66, 72

R

realidade 7, 24, 30-31, 42, 44, 83-84, 86-87, 90-91, 93, 95

religião 8, 61, 67, 74

rotina 8, 82, 84-85, 93

ruídos de passos 53

S

sacerdote 60, 62-63, 67-69, 71-74

salamandra 60, 66, 73, 75

sangue 22, 24, 50, 57, 77

segunda guerra 7, 10, 13, 23, 62

sexo 7-8, 42, 45-48, 52, 54

sociedade 7, 9, 31, 34, 38, 43-46, 52, 60-61, 79, 94

submissão 71, 81

suíça 7-8, 12-13, 17, 20, 61, 63

T

teatro 9, 19, 61, 63, 74-76

transgressão 8, 61, 67, 74

tribunal da inquisição 8, 65, 71-73

U

um sopro de vida 8, 77, 79, 81, 84

V

vazio 8, 77

velhice 58

vida 7-8, 10, 13, 18-19, 21-22, 24, 26, 29, 32, 34-35, 40, 47-49, 54, 56, 62, 65, 74, 77-85, 90-91, 93, 95-98

violência 7-8, 46-48, 56-58

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br